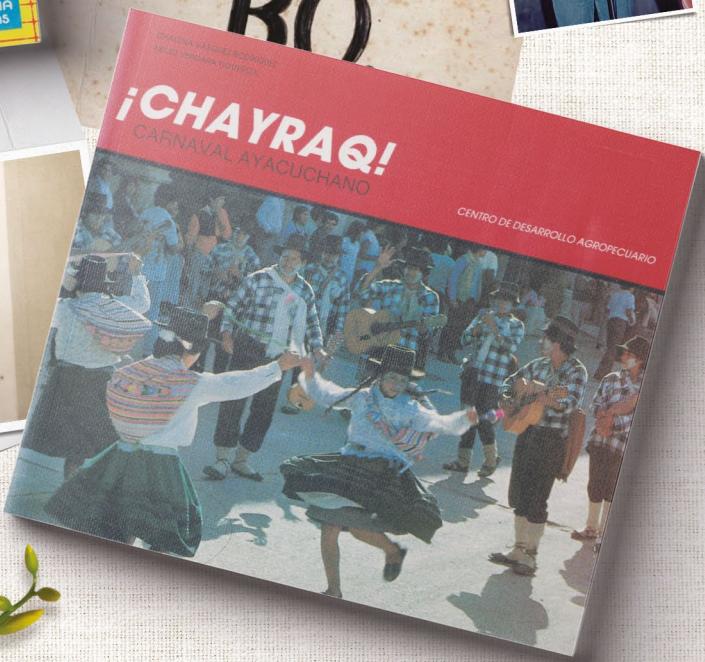
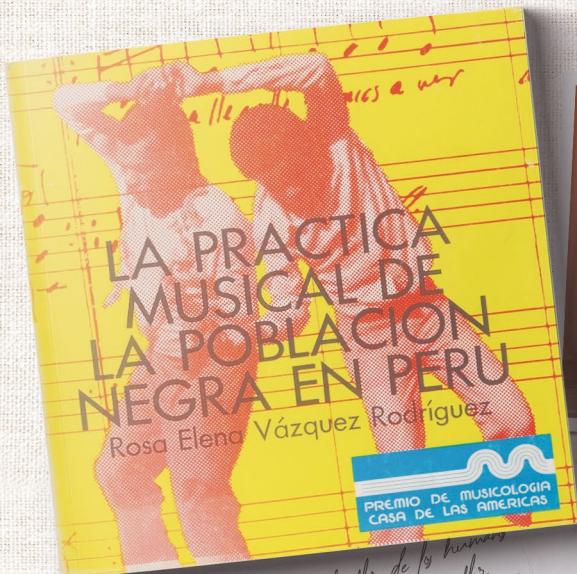




ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL





Instituto de Investigación



Vol. 9, n.º 2



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA

Wilder Santiago Brául 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

Analista Editorial
Joselyn Rodriguez
Universidad Nacional de Música, Perú

Equipo editorial
Miguel Ángel Alfaro Ugaz
Alexandra Cipriani Ronceros
Angela Morales Ortiz
Universidad Nacional de Música, Perú

Corrección de estilo
Aurelio Tello Malpartida
Zoila Vega Salvatierra

Ilustración y diagramación de la revista
Patricia Kishimoto

Dictaminadores de esta edición

Carlos Benítez (España), Gerard Borras (Perú), Francisco García (España), Claudia Manrique (Perú), Lyscenia Durazo (Perú), Olivia Jaén (Perú), Nelson Hurtado (Venezuela), Daniel Dorival (Perú), Esteban Rodríguez (Perú), Camilo Riveros (Perú), Álvaro Zúñiga (Perú), Liliana González (Puerto Rico), Luis Chumpitazi (Perú), Daniel Díaz (Chile), María Del Pilar Zúñiga (Perú), María Alejandra Carrillo (Perú), Raúl Cuadros (Perú), Jean-Luc Fortuna (Perú), Gonzalo Garrido-Lecca (Perú) y Rafael Junchaya (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 2
(Diciembre, 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)





PORTEADA

La de Chalena Vásquez (1950–2016) fue una sostenida presencia en la música peruana: la musicología, la creación, la difusión y la docencia se nutrieron de su trabajo persistente por develar algunos de los hechos fundamentales que definen nuestra identidad. La portada de este número, en un somero *collage*, recoge su paso por todas estas sendas de nuestra música: sus libros –convertidos en clásicos de la investigación musical–, su participación como conferencista, su papel de cantautora, están reflejados en este pequeño mosaico que no quiere ser otra cosa que un sencillo homenaje a su fecunda huella.

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.

Referencias de las imágenes de la portada

Pontificia Universidad Católica del Perú. (2017). *Los Tesoros Culturales de la PUCP*. Dirección Actividades Culturales – PUCP.
https://cdn.prod.website-files.com/5f24883a5315fo0e92072426/5fdae68046490d818fe0b61d_Los%20Tesoros%20Culturales%20de%20la%20PUCP%2005-comprimido_compressed.pdf

Contenido

PRELUDIO

La antara de esta edición.....	10
--------------------------------	----

Aurelio Tello Malpartida

Editorial	12
-----------------	----

DOSSIER

Chalena Vásquez a los 75 años de su nacimiento: aportes y valoración

Aurelio Tello

1. Evocación de Chalena	17
-------------------------------	----

Omar Majino

2. <i>Cerquita del corazón</i> , huayno de Chalena Vásquez, arreglo para guitarra	21
---	----

Milagros Magallanes

3. El arte como trabajo: Relectura del pensamiento de Chalena Vásquez	23
---	----

Camilo Riveros

4. “Sí, otro mundo es posible”: Aportes fundamentales de Chalena Vásquez Rodríguez a la investigación de las artes	29
---	----

TEMAS

Artículos de fondo

Aldebarán Vásquez Grueso

1. Tres coleccionistas de música en la segunda mitad del siglo XX, Santiago de Cali, Colombia	75
--	----

Omar Gerardo Carrazco Llanos y Luis Fernando Ruiz-Pacheco

2. Entre el olvido y la revelación: Manuel M. Tirado Zegarra (1868–1955), estilo y lenguaje armónico en “Arequipa, canción idílica”	95
--	----

Marco Sadiel Cuentas Peralta

3. “Avenida Larco”: narrativa épica, adolescencia y modernidad en el rock progresivo peruano	117
--	-----

Alter Sadovnic Morán

4. <i>Tunche</i> y la representación simbólico–sonora del charango en videojuegos peruanos	141
--	-----

Alejandra Lopera Quintanilla

5. La figura de Christian Mantilla Mayer en los inicios del movimiento de la música antigua en el Perú	161
---	-----

Juan José Llanos Martínez

6. Progresiones de aprendizaje y enfoque por competencias en la educación musical superior: Análisis crítico del currículo en especialidades interpretativas	191
---	-----



Contenido

Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha

7. Representación y significación detrás de la pasión: una exploración semiótica a través de los tópicos en la música de Piotr Illich Tchaikovsky213

CODA

Reseñas

Percy Alexander Flores Navarro

1. *I Congreso Nacional de Música Amazónica*229

Néstor Dueñas-Torres

2. *I Congreso Nacional de Música Amazónica, Iquitos, febrero 25, 26 y 27 del 2025*233



Contents

PRELUDE

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

DOSSIER

Chalena Vásquez at the 75th Anniversary of Her Birth: Contributions and Appreciation

Aurelio Tello	
1. Evocation of Chalena	17
Omar Majino	
2. <i>Cerquita del corazón, huayno</i> by Chalena Vásquez, Guitar Arrangement	21
Milagros Magallanes	
3. Art as Labor: A Reinterpretation of Chalena Vásquez's Thought	23
Camilo Riveros	
4. "Sí, otro mundo es posible": The Fundamental Contributions of Chalena Vásquez Rodríguez to Arts Research	29

THEMES

Feature Articles

Aldebarán Vásquez Grueso	
1. Three music collectors in the second half of the 20th century, Santiago de Cali, Colombia	75
Omar Gerardo Carrasco Llanos y Luis Fernando Ruiz-Pacheco	
2. Between Oblivion and Revelation: Manuel M. Tirado Zegarra (1868–1955), Style and Harmonic Language in "Arequipa, Idyllic Song"	95
Marco Sadiel Cuentas Peralta	
3. Avenida Larco: Epic Narrative, Adolescence, and Modernity in Peruvian Progressive Rock	117
Alter Sadovnic Morán	
4. <i>Tunche</i> and the Symbolic–Sonic Representaion of the Charango in Peruvian Video Games.....	141
Alejandra Lopera Quintanilla	
5. The Figure of Christiam Mantilla Mayer at the Beginning of the Early Music Movement in Peru	161
Juan José Llanos Martínez	
6. Learning Progressions and Competency–Based Approach in Higher Music Education: A Critical Analysis of the Curriculum in Interpretative Specialties	191



Contents

Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha

7. Representation and Signification Behind Passion: A Semiotic Inquiry into Musical Topics
in the Works of Pyotr Ilyich Tchaikovsky 213

CODA

Reviews

Percy Alexander Flores Navarro

1. *First National Congress of Amazonian Music* 229

Néstor Dueñas-Torres

2. *First National Congress of Amazonian Music, Iquitos, 2025, February 25, 26, 27* 233

A faint, grayscale watermark-style background image of a person's hands playing a keyboard instrument, possibly a piano or harpsichord, with their fingers on the keys.

Preludio



La antara de esta edición



Nota. Museo Chileno de Arte Precolombino. (s.f.). *Vaso y música* [Cerámica, cultura Jama Coaque, Ecuador (500 a.C.–500 d.C.), MChAP 0050, 324 × 350 mm]. Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://museo.precolombino.cl/educacion/ojos-a-la-pieza/>

Esta es una botella silbato de cerámica perteneciente a la cultura Jam-coaque, desarrollada en la provincia de Manabí, Ecuador, entre los años 500 a.C. y 500 d.C, preservada en el Museo Chileno de Arte Precolombino.

Es un aerófono singular: Se hace un vaivén con el agua depositada en el vaso y ésta presiona el aire haciendo sonar el silbato alojado en la cabeza del músico. El silbato emite un *do* sostenido.

Guarda un fuerte parentesco con los que se produjeron en culturas contemporáneas de mesoamérica y, a diferencia de otros vasos silbatos de origen andino, no puede tañerse soplando hacia el interior de la botella, porque su sección abierta con forma de vaso es muy amplia.

El personaje representado en esta pieza toca con la mano izquierda un siku (flauta de Pan de cuatro tubos) y con la derecha, una sonaja de vaso.¹

Aurelio Tello Malpartida

1. Sánchez Huaranga, C. (2018). *Música y sonidos en el mundo andino. Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

→ Editorial ←

La investigación musical en el Perú ha tenido, siempre, visos de ser un acto heroico, desprovista de apoyos sólidos, ya fueran económicos, académicos, institucionales, culturales e, incluso, políticos. Se efectuaban viajes de campo, consultas de archivo, análisis de laboratorio, transcripciones literarias y musicales, publicaciones, grabaciones o videos supeditados a los escasos recursos que alguna vez aparecían. Cuando se publicó el libro *Chayrac: el carnaval ayacuchano* en 1988, era una coyuntura muy difícil ya que el Perú atravesaba un conflicto interno con su dosis de muerte y terror y una debacle económica que quebró cualquier intento de sacar proyectos de investigación musical desde el aparato del Estado. Le pregunté entonces a Chalena Vásquez, coautora del libro, cómo lo había hecho. “A puro punch”, dijo. Y así siguió, a lo largo de casi medio siglo, investigando en las entrañas de la cultura tradicional del Perú, hasta el 2016 cuando la muerte detuvo sus empeños por lograr que los peruanos conociéramos mejor nuestras muchas músicas y leyendo sus trabajos advirtiéramos la diversidad que habita en nuestras tierras. ANTEC, *revista peruana de investigación musical* de la Universidad Nacional de Música, dedica la primera parte de su contenido a evocar la vida y la obra de la distinguida musicóloga Rosa Elena Chalena Vásquez Rodríguez (1950–2016), activa impulsora de ese acto heroico que fue, es y sigue siendo, hacer musicología en el Perú, al conmemorarse el 75 aniversario de su nacimiento. En el dossier que abre la revista se reúnen una “Rememoración de Chalena”, escrita por el autor de estas líneas, donde se perfila una personal trazo de nuestra musicóloga; un arreglo de “Cerquita del corazón”, un huayno de acentos ayacuchanos que compuso Chalena como homenaje a un músico que perdió la vida por un bala asesina al ser confundido con un terrorista, llevado a la cuerdas de la guitarra por el maestro Omar Majino, profesor de la Universidad Nacional “Daniel Alomía Robles” de Huánuco; el artículo “El arte como trabajo: Relectura del pensamiento de Chalena Vásquez” de la psicóloga Milagros Magallanes Ortiz y la contribución de Camilo Riveros Vásquez “Sí, otro mundo es posible: Aportes fundamentales de Chalena Vásquez Rodríguez a la investigación de las artes”, en el cual se hace un recuento de ocho de los ejes que guiaron las investigaciones que produjo Chalena en su fecunda carrera de musicóloga, compositora, intérprete, maestra y difusora de nuestra música.

La sección de artículos de fondo toca una amplia variedad de temas, reflejo de las miradas que nuestros colaboradores hacen sobre colecciónismo musical, recuperación patrimonial, estudios acerca de la modernidad, sonidos y tecnología contemporánea, evaluación de prácticas ligadas a la interpretación históricamente informada, evaluaciones curriculares de centros dedicados a la formación de músicos y análisis de autores clásicos que forman parte ineludible del canon de la música en la Cultura Occidental. Así, la colaboración de Aldebarán Vásquez explica cómo el nacimiento y desarrollo de la industria discográfica dio paso a un nuevo tipo de melomanía: la de los coleccionistas de discos. Vásquez sitúa su estudio en Medellín, Colombia, pero es un hecho que un trabajo similar podría efectuarse en cualquier ciudad del mundo donde el disco –en sus variados formatos de 78 rpm, 33^{1/3} rpm, 45 rpm, cassette o discos compactos– acercó la escucha musical a los ámbitos domésticos, marcando preferencias y selectividades.

La lista de compositores por descubrirse e investigarse es inmensa y en cada ciudad con pasado histórico hay una figura que, por diversas causas, perdió relevancia y engrosó el conjunto de músicos sin audición de sus creaciones. En la ciudad del Misti, donde siempre hubo una actividad musical floreciente y fecunda, la obra de Manuel M. Tirado Zegarra había salido de la circulación. La pertinaz voluntad de Omar Carrazco por aportar cuotas de contenido histórico a la música de su ciudad natal, nos trae al presente a un maestro apreciado y admirado en su tiempo, pero presa del olvido en los años que siguieron a su muerte.

En una frontera del tiempo distinta por completo, el artículo de Sadiel Cuentas sobre la canción “Avenida Larco” del grupo Frágil da cuenta de cómo los jóvenes de hace cuatro décadas encontraban en canciones de este tipo elementos simbólicos que marcaban su identidad, menos territorial o política y más ligada a características etarias o de clase, a partir de ritmos vinculados a las fanfarrias de cacería o de elementos provenientes de la música militar.

Los videojuegos forman parte intrínseca de la cultura contemporánea y de ellos ha derivado un universo propio de cultores, consumidores, compositores, imágenes y símbolos que le dan sentido. Alter Sadovnic, musicólogo conocedor de este campo, aborda el caso de *Tunche*, un videojuego producido en el Perú, en el cual el tradicional charango –esa herencia de la guitarra barroca llegada a nuestro territorio en la época colonial, más tarde convertida en timbre autóctono de parte de nuestra música popular–, cobra vida como representación simbólico-sonora de Pancho, el personaje principal del videojuego.

Una actividad que no había sido abordada por la investigación musical es la del movimiento de música antigua en el Perú, es decir, de aquella que en la Cultura Occidental tuvo vigencia antes del Barroco. Esta práctica se remonta a más de cincuenta años y en ella, Christiam Mantilla Mayer, oboísta, director coral, cantante y docente, se convirtió en uno de los personajes más influyentes por su trabajo como director de grupos que dejaron honda huella en nuestra vida musical: Ars Viva y Carmina Nova. Ligada a este movimiento como flautista formada en Europa y activa en Arequipa, Alejandra Lopera Quintanilla, hace un recuento del curso que siguió la actividad del maestro Mantilla Mayer, del impacto que causó en jóvenes músicos interesados en la ejecución de instrumentos como el cromorno o la bombardita y en la interpretación de música medieval o renacentista, llevando al público melómano un repertorio que en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial se constituyó en toda una revelación.

La conversión de Conservatorio Nacional de Música a Universidad planteó retos –como el de la enseñanza de la música siguiendo el enfoque por competencias– que tomarán tiempo en ser resueltos y para los cuales se necesitan conocimientos de diseño curricular hechos por personal *ad hoc*. Los centros de formación del tipo Conservatorio, considerados como escuelas de formación técnica tendrán que dar giros enormes a su concepción original, donde se preparaban sólo intérpretes o compositores, para formar músicos con una visión moderna y conceptos pedagógicos de actualidad. El artículo de Juan José Llanos aborda una situación presente y de preocupante actualidad en nuestro primer centro de formación musical.

El campo del análisis musical se ha enriquecido cada vez más con nuevas perspectivas que abren camino a lecturas novedosas de la música. A partir de la musicología que propusieron Jean-Jacques Nattiez, Jean Molino o Nicolas Ruwet, la semiología ha ganado un amplio espacio para abordar el estudio de autores de todos los tiempos y estilos al proponer nuevos acercamientos desde la poiesis (la creación), la estesis (la percepción) o el análisis neutro (lectura de la huella material, o sea la partitura o la grabación). Bertrand Valenzuela hace una aproximación a la música de Piotr Illich Chaikovski al considerarla como un sistema de signos cargado de significados culturales, afectivos y simbólicos, basando su estudio en las propuestas

de análisis de Leonard Ratner, quien se centra en los tópicos musicales y la retórica del clasicismo, Kofi Agawu, que integra semiótica estructural, hermenéutica y análisis discursivo, y Raymond Monelle, cuyo trabajo aborda las dimensiones culturales, históricas y narrativas de los signos musicales.

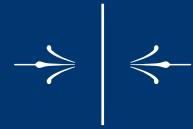
Finalmente, *ANTEC* 9.2 se cierra con un par de reseñas que informan de la realización del Primer Congreso Nacional de Música Amazónica llevado a cabo en febrero de este año en la ciudad de Iquitos, en el marco de la celebración de la fiesta de carnaval. Una le pertenece a Percy Alexander Flores Navarro, compositor y estudioso de la música de su región, y otra, al musicólogo colombiano Néstor Dueñas-Torres, quien asistió a dicho congreso con una ponencia sobre la música del conflicto colombo-peruano de 1932. Dos contribuciones que revelan que los campos de estudio sobre la música en el Perú no están agotados y para los cuales, las páginas de *ANTEC* estarán siempre abiertas y receptivas.

Aurelio Tello Malpartida
Editor responsable de ANTEC



DOSSIER

*Chalena Vásquez a los 75 años de su nacimiento:
aportes y valoración*



Evocación de Chalena

Evocation of Chalena

Aurelio Tello Malpartida

Pontificia Universidad Católica del Perú

Universidad Nacional de Música

Lima, Lima, Perú

aureliotell@gmail.com



 <https://orcid.org/0000-0002-7974-7101>

La pareja que formaron Héctor Manuel “el negro” Vásquez y su esposa Angélica Fornarina Rodríguez Calle –que prefería su segundo nombre porque le recordaba al personaje que inmortalizó Rafael Sanzio– en su hogar del poblado de Jíbito, en la cálida Sullana, jamás se imaginó que en un número de una revista de investigación musical, a muchos calendarios de que la trajeran al mundo, se le rindiera un homenaje a su hija Rosa Elena “Chalena” Vásquez Rodríguez como figura distintiva de la musicología peruana –o la etnomusicología, apelativo que no solía usar ella para sus quehaceres investigativos–, al cumplirse los 75 años de su natalicio. Para 1950, año en que Chalena llegó al mundo, todavía se dudaba, o se veía con sospecha, que el arte o la música fueran actividades a las que una hija pudiera dedicarse profesionalmente. Los cánones decimonónicos, a la sazón vigentes, confinaban a las mujeres al ámbito doméstico, signadas por las tres “c”: cocina, cama y crianza. Aunque la presencia social y profesional de las mujeres era mayor que la de un siglo atrás, no dejaba de ser discutible si se querían dedicar al arte. La vida de Chalena estuvo signada por una dedicación entera a su profesión de musicóloga, en activo vínculo con la vida musical peruana y con una generosa apertura a todas las músicas que se cultivan a lo largo y ancho de nuestro territorio y a las que se hicieron desde los orígenes más ancestrales hasta las que sirven de medio de expresión en los tiempos que a ella le tocó vivir.

Mi encuentro con Rosa Elena Vásquez Rodríguez, Chalena para todos los que tuvimos una devota amistad con ella, se dio cuando, hace poco más de medio siglo, ingresamos a estudiar piano al Conservatorio Nacional de Música. Venía del norte peruano, de su natal Sullana, donde en su infancia hizo una secreta alianza con el mundo de los sonidos, y de Trujillo donde había empezado a estudiar piano en el Conservatorio Regional de Música “Carlos Valderrama” y una fallida carrera de Ciencias Económicas en la Universidad de Trujillo, que dejaría de lado, sin siquiera intuir el cúmulo de hallazgos, descubrimientos y encuentros con los que se iría topando en una vida que ella se encargó de hacer fecunda.

La recuerdo preguntándonos qué iríamos a tocar en el examen de admisión. Y pasado el susto, yéndonos a tomar un café, el primero de muchos, de muchísimos que compartimos en todos los años en que nuestra amistad estuvo viva. Fue en ese entonces que se forjó entre nosotros

Como citar: Tello, A. (2025). Evocación de Chalena. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(2), 17–19.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i2.283>

una relación fraterna –mixtura de amistad, hermandad, complicidad y cultivo de intereses comunes– que mantuvimos viva no sólo en la cotidianeidad de las clases del Conservatorio, en los conciertos de los viernes cuando religiosamente asistíamos al Teatro Municipal a escuchar a la OSN, en los ensayos del Coro del Conservatorio y en el de las Juventudes Musicales (1972) en el que ella cantó de soprano, y en el Coro de Cámara del Conservatorio Nacional de Música (1974) al que dimos vida con nuestro maestro de Dirección Coral, Guillermo Cárdenas, y en las horas que compartíamos el hambre de conocimiento que provocaba en nosotros la asistencia a las clases del Taller de Investigación (1976–1978) que fundó el compositor y musicólogo chileno Fernando García, exiliado por esos años en el Perú, sino también cuando se impuso la distancia, al partir ella a Caracas a estudiar en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) con Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, primero, y al viajar yo hacia México para abocarme al estudio de numerosos manuscritos del periodo virreinal en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim) del Instituto Nacional de Bellas Artes, después. En el ínterin, descubrió otros intereses que marcaron la ruta por la que transitó en su fructífera vida: la dirección coral, la composición, los arreglos corales, la investigación musical, el canto, la música folclórica y popular. En Caracas, Chalena trazó los perfiles de su trabajo sobre *La práctica musical en las poblaciones negras del Perú* –el prólogo del libro está redactado en la capital de Venezuela–, que obtuvo el Premio de Musicología de la Casa de las Américas de Cuba en 1979.

En lo que ella volvía de Caracas y se establecía de nuevo en el Perú, yo partía a México. Entonces vino para nosotros una etapa epistolar. Nos escribimos cartas, compartimos nuestros libros, artículos y discos que fueron naciendo en lo que madurábamos como investigadores –ella en lugares diversos del Perú (Chincha, Ayacucho, Cusco, Lima); yo, en las catedrales donde se resguardaban las músicas históricas de la Nueva España (Oaxaca, Ciudad de México, Puebla, San Cristóbal de Las Casas)–. Un día de 1988 recibí un libro que me dejó admirar cuánto había crecido Chalena como musicóloga. *Chayraq* decía su título y tenía que ver con el carnaval en Ayacucho. La dedicatoria era breve, pero elocuente: “Aurelio, un testimonio de nuestro pueblo. Cariñosamente. Chalena”, decía. Compartía la autoría con el antropólogo Abilio Vergara, a quien luego me unió una entrañable amistad en México. Eran años duros en el Perú, cruzados por la guerra interna y el descalabro económico del desgobierno aprista. Le hice una llamada de larga distancia –así se hacía, entonces– para felicitarla. “¿Cómo lo hiciste?”, le pregunté. “A puro punch”, me dijo, en una frase que resumía compromiso, valentía y entereza. Siguieron los trabajos y los días de apasionada entrega a la generación de conocimiento que implica la investigación. Cada una de mis visitas a Lima imponía una reunión con ella y nos llegamos a encontrar en cuanta ocasión fue posible para compartir el siempre anhelado café, para que me contara de su Centro de Música y Danza de la Universidad Católica (CEMDUC), creado en 1992; y de su programa “Canto Libre: como el canto del chilalo”, que traía a la memoria a aquella ave piurana que con sus sonidos anuncia el principio y el fin de las jornadas campesinas, difundido por Radio Nacional del Perú; para que viera sus videos en Internet; para que escuchara sus discos con las canciones que había empezado a componer tomando aires populares, “para ver si puedo”, me decía, pero también para revitalizar el dulzor de una amistad que se mantenía fresca y vigente y con esa complicidad que sólo la entienden los que la viven desde adentro. Que estaba de investigadora en el Cusco “y justifico mi sueldo trabajando de chofer la mitad del tiempo”, me contó; que la habían llamado, cuando ya caminábamos en el presente siglo y soplaban otros vientos políticos, a integrar una Comisión Nacional de Cultura, me dijo; que iba a organizar el congreso de la International Association for the Studies of Popular Music (IASPM) en Lima, me siguió poniendo al día; que había entrevistado “a nuestros maestros

para preservar lo que saben” y los había hecho en mancuerna con Marino Martínez, “a quien tienes que conocer”, me volvió a puntualizar; que había estado en Berlín viendo “nuestros instrumentos” se acordó en una ocasión que me habló de las zampoñas prehispánicas; que la habían convocado para asesorar acerca de contenidos musicales en el Instituto Nacional de Radio y Televisión (IRTP), me lo anunció sin ninguna presunción; que se había hecho cargo del área de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” me confió con la esperanza de, por fin, hacer investigación institucional; que tenía unos hijos “que hacen rock” me confió, poniendo cara de tolerante; que había hecho una guía para enseñar la historia de la música en el Perú, se ufanaba; que estaba en México “y te he traído un video con cien huaynos cerreños” me anunció en el teléfono con su inagotable entusiasmo; que “te ganaste, como yo, el Premio de Musicología de Casa de las Américas”, sonó su voz con genuina alegría cuando su llamada telefónica unió La Habana con Ciudad de México; que tenía una alumna que necesitaba un asesor de tesis y “tienes que apoyarla” porque canta décimas, me solicitó cuando vine de México como profesor invitado a la Especialidad de Música de la PUCP, poco antes de que un maldito tumor derrumbara su vida y sus proyectos de seguir dándole tanto amor a la música de nuestro pueblo. La vi convertida en un referente de la musicología popular de nuestro continente, la supe entregada a las músicas ancestrales y vernáculas del Perú y a estudiar las manifestaciones telúricas de nuestros músicos tradicionales con un respeto y una ética ejemplares que le ganaron, a un tiempo, el hondo aprecio hacia ella y su trabajo y un cariño insoslayable de parte de los muchos músicos del Perú profundo con los cuales Chalena compartió intensas horas de su vida, músicos que viajaron a Lima desde recónditos lugares del país para despedir con cantos y danzas sus restos que se velaban en el Ministerio de Cultura.

Ahora que se cumplen los 75 años de su nacimiento y a casi una década de su desaparición, la tenemos presente en nuestra memoria, pero, además, vigente en todo: en nuestra música, en nuestra musicología, en sus libros, en sus canciones, en sus conceptos y herramientas que sustentaron su quehacer musicológico, en nuestras vidas a las que tocó con la generosidad de su amistad, en la evocación de una vida fecunda que la muerte injusta truncó cuando estaba en la plenitud de sus facultades y todavía tenía tanto que dar. Hasta siempre, Chalena querida.

Cerquita del corazón Huayno ayacuchano

Freddy Omar Majino Gargate

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles

Huánuco, Huánuco, Perú

fmajino@undar.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-0352-5617>

Como citar: Majino Gargate, O. F. (2025). Cerquita del corazón. Huayno ayacuchano. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(2), 21–22.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9j2.284>

Cerquita del corazón

Huayno ayacuchano

Música y letra: Chalena Vásquez

Versión para guitarra

Omar Majino

Basada en la grabación de Ricardo García Nuñez

Introducción

Obra completa



El arte como trabajo: Relectura del pensamiento de Chalena Vásquez

Art as Labor: Revisiting the Thought of Chalena Vásquez

Milagros E. Magallanes Ortiz

Investigadora Independiente

Lima, Lima, Perú

 milagrosmagallanes.pe@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0004-5754-2166>



Resumen

El artículo propone una relectura actual del pensamiento de Chalena Vásquez, destacada musicóloga peruana, a partir de su obra *Teoría del arte y economía de la cultura: Los procesos de producción artística* (1978/2019). Se analiza su concepción del arte como un proceso productivo complejo—simbólico, material y social—, en diálogo con la psicología organizacional positiva y los estudios contemporáneos sobre colaboración creativa. A través de este marco interdisciplinario, se reflexiona sobre los desafíos estructurales de las industrias culturales peruanas, caracterizadas por la precariedad laboral, la informalidad y la concentración de oportunidades en Lima Metropolitana. El artículo plantea que las ideas de Vásquez, complementadas con los enfoques de bienestar y cooperación, pueden inspirar políticas culturales más equitativas y sostenibles, promoviendo entornos laborales creativos basados en la resiliencia, la solidaridad y la justicia social. Así, se reivindica la cultura como un derecho colectivo y el arte como un espacio de transformación social.

Palabras Clave

Chalena Vásquez; arte como trabajo; industrias culturales peruanas; psicología organizacional positiva; bienestar laboral; colaboración creativa; gestión cultural.

Abstract

This article offers a contemporary rereading of the ideas of Chalena Vásquez, a renowned Peruvian musicologist, based on her work *Teoría del arte y economía de la cultura: Los procesos de producción artística* (1978/2019). It examines her conception of art as a complex productive process—symbolic, material, and social—in dialogue with positive organizational psychology and contemporary studies on creative collaboration. Through this interdisciplinary framework, the paper reflects on the structural challenges faced by the Peruvian cultural industries, characterized by labor precariousness, informality, and the concentration of opportunities in the Lima Metropolitan area. It argues that Vásquez's theoretical approach, complemented by perspectives on well-being and

Como citar: Magallanes, M. (2025). El arte como trabajo: Relectura del pensamiento de Chalena Vásquez. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(2), 23–27.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i2.285>

cooperation, can inspire more equitable and sustainable cultural policies, fostering creative work environments grounded in resilience, solidarity, and social justice. Thus, culture is reaffirmed as a collective right and art as a space for social transformation.

Keywords

Chalena Vásquez; Art as Work; Peruvian Cultural Industries; Positive Organizational Psychology; Occupational Well-being; Creative Collaboration; Cultural Management

Recibido: 12 de julio / Revisado: 26 de septiembre / Aceptado: 13 de octubre

Introducción

Rosa Elena Vásquez Rodríguez, conocida como Chalena Vásquez (1950–2016), fue una destacada musicóloga peruana cuya trayectoria interdisciplinaria integró la investigación musicológica con saberes de la antropología, la sociología, la economía y las ciencias sociales. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música del Perú y se especializó en etnomusicología en el INIDEF de Venezuela. Su producción académica y de campo abordó tradiciones afroperuanas, andinas y populares, como la danza de negritos de Chincha —premiada por Casa de las Américas en Cuba—, la cultura musical ayacuchana y los “takis” prehispánicos en Paucartambo. Además de su labor docente y de gestión en el CEMDUC (1992–2016), impulsó proyectos comunitarios, educativos y penitenciarios, siempre desde una visión del arte como herramienta de transformación social.

Uno de sus aportes teóricos más significativos es *Teoría del arte y economía de la cultura: Los procesos de producción artística* (Vásquez Rodríguez, 1978/2019), obra en la que desarrolla una visión crítica y estructural del arte entendido como trabajo. Chalena propone comprender el sistema artístico como un proceso productivo complejo, condicionado por la interacción entre ideología, estética, fuerzas productivas y relaciones sociales de producción. A más de cuatro décadas de su publicación original, esta perspectiva —que desmonta la noción del arte como expresión individual o meramente estética— adquiere renovada vigencia en el contexto actual de las industrias culturales peruanas, donde las tensiones entre creatividad, sostenibilidad y precarización laboral son cada vez más evidentes, especialmente en Lima Metropolitana.

Desde la psicología organizacional positiva, particularmente a partir de los aportes del equipo WoNT de la Universitat Jaume I (Salanova *et al.*, 2014), el presente análisis retoma el pensamiento de Chalena desde una mirada que reconoce el papel central del bienestar, la resiliencia y el sentido de propósito en los procesos de trabajo cultural. Esta perspectiva propone desplazar la atención desde la patología y el estrés laboral hacia los recursos personales y colectivos que fortalecen la salud ocupacional positiva: la energía, el compromiso, la cooperación y la confianza. Estos factores son esenciales para comprender la dimensión humana del trabajo artístico y su impacto en la sostenibilidad de los ecosistemas culturales.

En diálogo con ello, el estudio de Žanete Eglite (2023) sobre la colaboración en las industrias creativas refuerza la idea de que la creatividad no surge del aislamiento individual, sino de la interacción entre personas, organizaciones y contextos culturales. Su investigación demuestra que la colaboración y las redes intersectoriales son el núcleo del trabajo creativo y las principales fuentes de innovación en el ámbito cultural. Ambas autoras —Eglite y Vásquez— coinciden en concebir el arte como un proceso relacional y colectivo, sostenido por el intercambio, la solidaridad y el trabajo compartido.

A partir de este diálogo entre los aportes de Chalena Vásquez, la psicología organizacional positiva y los estudios contemporáneos sobre colaboración creativa, este artículo propone releer la noción de arte como trabajo en el contexto de las industrias culturales peruanas. El objetivo es evidenciar cómo las ideas de Chalena pueden inspirar políticas y prácticas culturales orientadas al bienestar, la equidad y la sostenibilidad, reafirmando la cultura como un derecho colectivo y como un espacio de transformación social urgente e impostergable.

El arte como proceso de producción en las industrias culturales peruanas

Chalena Vásquez desarrolla una propuesta teórica que articula el arte con las estructuras sociales, económicas e ideológicas que lo condicionan, planteando que el trabajo artístico puede analizarse en tres momentos interdependientes: simbólico, material y social (Vásquez Rodríguez, 2019). Este enfoque permite relacionar directamente la teoría con los desafíos actuales de las industrias culturales peruanas, los cuales, desde mi experiencia como gestora cultural en instituciones públicas, se manifiestan en precariedad laboral, informalidad y concentración de oportunidades en Lima Metropolitana.

Producción simbólica. Este momento inicial involucra la generación de ideas y contenidos artísticos, siempre situados históricamente y atravesados por memorias colectivas, ideologías y tensiones sociales. Chalena desmonta la idea del genio aislado y destaca la construcción cultural del significado (Vásquez Rodríguez, 2019). Estudios contemporáneos sobre creatividad en contextos colaborativos refuerzan esta perspectiva, mostrando que la innovación artística surge de interacciones complejas entre individuos y comunidades (Eglite, 2023).

Producción material. Se refiere a la concreción física del trabajo artístico: herramientas, recursos y relaciones laborales que permiten la creación. Chalena enfatiza la importancia de visibilizar este proceso, usualmente invisibilizado por políticas que priorizan resultados estéticos (Vásquez Rodríguez, 2019). Desde mi experiencia personal en el contexto limeño, la producción material se ve afectada por condiciones de trabajo inestables, pagos tardíos y ausencia de derechos laborales, incluso en instituciones públicas. Desde la psicología organizacional positiva, esto se traduce en un riesgo para la motivación, el compromiso y la salud ocupacional, resaltando la necesidad de políticas que fortalezcan la cooperación, la confianza y la sostenibilidad en los equipos creativos (Salanova *et al.*, 2014).

Producción social. Chalena examina la circulación, consumo y legitimación del arte en la sociedad, evidenciando cómo las estructuras de poder y las dinámicas del mercado condicionan la recepción cultural (Vásquez Rodríguez, 2019). La colaboración intersectorial y las redes creativas, como lo señala Eglite (2023), se presentan como estrategias efectivas para enfrentar estas desigualdades, reforzando la función social del arte y su potencial transformador.

Relectura crítica desde la psicología organizacional positiva

Integrar el pensamiento de Chalena con la psicología organizacional positiva permite evidenciar el impacto del entorno laboral sobre el bienestar de los creadores. La teoría de WoNT destaca que la resiliencia, la energía y la cooperación son recursos centrales para sostener la productividad creativa (Salanova *et al.*, 2014).

Además, la relectura de Chalena desde esta perspectiva sugiere repensar las organizaciones culturales como espacios horizontales y colaborativos, que reconozcan la dimensión simbólica, material y social del trabajo artístico, fomentando el bienestar, la equidad y la sostenibilidad. La integración de políticas culturales, gestión participativa y cooperación entre instituciones y

comunidades se vuelve central para transformar la industria cultural en un ecosistema más justo y resiliente.

Conclusión

La propuesta de Chalena Vásquez sobre el arte como trabajo y proceso productivo complejo ofrece un marco teórico y práctico para comprender y transformar las industrias culturales peruanas. Su enfoque relacional y colectivo invita a desnaturalizar la noción de arte como expresión aislada y destaca la necesidad de visibilizar las condiciones materiales, simbólicas y sociales del trabajo creativo.

En el contexto actual, marcado por precarización, concentración cultural y desigualdad en la circulación del arte, la obra de Chalena inspira políticas y prácticas orientadas al bienestar, la cooperación y la justicia en las organizaciones culturales. La integración de conceptos de psicología organizacional positiva refuerza la importancia de cuidar los recursos humanos y colectivos, promoviendo la resiliencia, la motivación y la sostenibilidad de los procesos creativos.

Rendir homenaje a Chalena Vásquez implica no sólo reconocer su legado académico, sino comprometerse con un horizonte político y social que transforme la cultura en un derecho colectivo, en un espacio de innovación inclusiva y en un ámbito de desarrollo humano y social sostenido.

Rol de autores CrediT

MEMO:	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 la autora de este trabajo.
Conflicto de interés	La autora 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

- Eglīte, Ž. (2023). Collaboration in creative industries – from creative individuals and intermediaries to networks. *Culture Crossroads*. Volume 23, pp. 102-117. <https://doi.org/10.55877/cc.vol23.397>
- Salanova, M., Martínez, I., y Llorens, S. (2014). Una mirada más “positiva” a la salud ocupacional desde la psicología organizacional positiva en tiempos de crisis: Aportaciones desde el equipo de investigación WoNT. *Papeles del Psicólogo*, 35(1), 22-30. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=778/77830181003>
- Vásquez Rodríguez, C. (2019). *Teoría del arte y economía de la cultura: Los procesos de producción artística* (Vol. 1). Caja Municipal de Ahorro y Crédito de Sullana S.A.

“Sí, otro mundo es posible”: Aportes fundamentales de Chalena Vásquez Rodríguez a la investigación de las artes

“Yes, another world is possible”: Fundamental Contributions of Chalena Vásquez Rodríguez to Arts Research

César Camilo Riveros Vásquez

Centro de Investigación de las Artes CEDINA Chalena Vásquez R.

Lima, Lima, Perú

kamiloriveros@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0006-4031-6503>



Resumen

Se destacan los aportes de Chalena Vasquez desde sus obras teóricas, el derecho a la cultura propia y los procesos de producción artística así como estudios de caso sobre la Danza de Negritos de El Carmen, las danzas de Paucartambo, el carnaval ayacuchano, la biografía del compositor Ranulfo Fuentes y reflexiones sobre luz y sonido en la obra de José María Arguedas.

Palabras Clave

Sistemas culturales; tradición oral; procesos de producción en el arte; danzas y fiestas peruanas; derechos culturales

Abstract

Noteworthy contributions in Chalena Vasquez's theoretical works on the right to one's own culture and artistic production processes as well as case studies on the Danza de Negritos de El Carmen, the dances of Paucartambo, the Ayacucho carnival, the biography of composer Ranulfo Fuentes and thoughts on light and sound in the work of José María Arguedas.

Keywords

Cultural Systems; Oral Tradition; Production Processes of Art; Peruvian Dances and Festivities; Cultural Rights

Recibido: 24 de septiembre / Revisado: 6 de octubre / Aceptado: 10 de octubre

Como citar: Riveros Vásquez, C. C. (2025). “Sí, otro mundo es posible”: Aportes fundamentales de Chalena Vásquez Rodríguez a la investigación de las artes. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(2), 29–71.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i2.286>

Introducción

¿Cuáles son los aportes fundamentales de las principales investigaciones de Chalena Vásquez Rodríguez?¹ La obra de Chalena² es un vasto constructo de tejidos semánticos y dimensiones de la praxis científico-social de las artes. Brinda información esencial para la comprensión de la música, la danza y el teatro de las culturas del Perú y sus propuestas son aplicables a diversidad de disciplinas y experiencias estéticas, aquellas que llamamos artes.

En tanto la mayoría de sus obras de investigación se encuentran inéditas, agotadas o publicadas por fragmentos, resulta indispensable poner a disposición sus principales hallazgos, análisis y argumentos para que sean de utilidad para estudiantes, profesores, profesionales de música y para toda persona dedicada a la investigación o cultivo de las artes. Realizaremos un recorrido por sus principales ejes de investigación.

Existen diversas maneras de aproximarnos al trabajo de Chalena Vásquez,³ de quien tengo el honor (junto a mi hermano) de ser hijo y continuador⁴ de su labor musicológica. Gracias a sus libros, artículos y conferencias, es posible pensar en sus obras por temáticas y ordenarlas cronológicamente⁵ o en función de los circuitos culturales en los que circulan y se identifican los cultores. En este caso, serán presentadas en función de evidenciar una concatenación lógica que permita primero interiorizar sus teorías sobre cultura, trabajo y arte, para luego observar las investigaciones acerca de casos en la costa peruana y los Andes, en las que los conceptos teóricos se sustentan y se aplican, cerrando con la reflexión sobre Arguedas.

- 1) Afirmación del concepto de la cultura propia (Vásquez, 1990a).
- 2) Énfasis analítico hacia las relaciones sociales, materiales e ideológicas en los procesos de producción artística (Vásquez, 1987, 2003, 2019).
- 3) Investigación del contexto, organización y análisis formal de la música de la Danza de Negritos (Vásquez, 1982).
- 4) Panorama de la presencia africana en la música y danza de la costa peruana (Vásquez, 2015).
- 5) Identificación de los takis y de la escenificación del mito de Inkarrí y Qollari en Paucartambo (Vásquez, 2003, 2008, 2010a, 2013).
- 6) Identificación de sistemas culturales y lenguajes de memoria en el *Carnaval Ayacuchano* (Vásquez y Vergara, 1988, 2014a, 2014b, 2014c, 2014d, 2014e).
- 7) La biografía como método en el campo etnomusicológico en *Ranulfo Fuentes. El Hombre* (Vásquez y Vergara, 1990).
- 8) Luzy sonido en la obra de José María Arguedas, una propuesta de musicología andina (Vásquez, 2013).

-
1. Chalena Vásquez Rodríguez (Sullana 1950 – Lima 2016) estudió piano en el Conservatorio “Carlos Valderrama” de Trujillo, canto y dirección coral en el Conservatorio Nacional en Lima, cursó la mayor parte de la carrera de ciencias económicas en la Universidad Nacional de Trujillo, culminó cursos de sociología y antropología en la PUCP y de dialéctica en la UNMSM. Estudió musicología y folklorología en el INIDEF, en Venezuela. Afrontó la resistencia familiar ante su elección vocacional, hasta que demostró su excelencia profesional. Rechazó el título de folkloróloga y se afirmó como musicóloga, sin el prefijo “etno”.
 2. En estricto, Chalena Vásquez, al ser estudiante –crítica– de Isabel Aretz, a su vez alumna de Carlos Vega, es parte de una tercera generación de musicólogos profesionales en América Latina. Chalena tiene el primer título de musicología registrado en Perú (López, 2025) y ganó el primer premio de musicología Casa de las Américas. En Perú, Chalena Vásquez, Aurelio Tello, Pilar Zúñiga, Rubén Valenzuela, Raúl R. Romero y Rosa Alarco integran la generación de musicólogos del taller de investigación liderado por el musicólogo chileno Fernando García en el Conservatorio Nacional de Música entre 1976 y 1978 (Mendivil y Romero, 2022).
 3. El concepto de “chalenista” fue propuesto por el investigador y músico Dimitri Manga en los homenajes a Chalena Vásquez Rodríguez y Jorge Núñez del Prado organizados por los estudiantes de la Escuela Superior Nacional de Folklore José María Arguedas, en una analogía a quienes se considera “arguedianos”.
 4. Consideración del editor.
 5. Es posible leer este mismo artículo según surgieron los temas cronológicamente 1-3-4-5-2-6-7-8.

Primero dos desarrollos teóricos, luego cinco estudios de caso y una reflexión situada que es posible sólo luego de interiorizar las ideas de las investigaciones previas, en las que se aprecian conclusiones conceptuales que aportan a la construcción de la Historia del Perú desde las evidencias etnográficas expresadas en las prácticas artísticas. La obra de Chalena aporta con insumos para la reflexión y el análisis, pues desde muy temprano fue impulsora de corrientes de pensamiento musicológico y antropológico con reflexiones vigentes, que nos dan rutas de investigación para pensar el pasado y construir el futuro desde el presente.

1. La tradición sabe ser contemporánea. *El derecho a la cultura propia* (1990)

1.1. Cultura, no folklore

Un punto de partida indispensable para comprender la obra de Vásquez Rodríguez es su posición crítica respecto al uso del término folclor –o folklore– en tanto surge en un contexto imperial⁶ que subestima las prácticas de las poblaciones subalternas o minorías dentro del dominio europeo.⁷ Esto sitúa a nuestra autora en una paradoja en tanto sus temas de estudio son identificados con dicho término, el cual inicialmente es presentado por José María Arguedas como una disciplina dentro de la etnología (Arguedas, 1964), pero progresivamente fue siendo apropiada por diversas esferas sociales y aplicada en específicas dinámicas de mercado o de resistencia cultural.

En la mejor muestra de etnocentrismo cultural europeo, se incluye entonces dentro del concepto de "folklore" y no de cultura a todo el saber, las artes, la ciencia, la tecnología, las formas de organización social, etc. de las culturas de África, Asia, Oceanía, América.

También se le llama "folklore" a las culturas de pueblos como el vasco, catalán, armenio o búlgaro. Es decir, de los que se encuentran en calidad de minoría no oficial dentro de países del hemisferio norte. (Vásquez, 1990a)

1.2. Una musicología humanista, para la sociedad

Chalena sitúa la musicología en su dimensión social, como una disciplina que reconoce que los fenómenos que estudia son un producto histórico situado en contextos culturales tan concretos como diversos. Para ella el análisis de las músicas –en plural– (Vásquez, 2014b; Mendivil, 2016; Ferrier, 2020) y las artes, implica prestar atención a las dinámicas de poder, a los conceptos/representaciones y conductas/prácticas (Merriam, 1964); las músicas, como un factor que determina la construcción de cómo entendemos y nos comportamos en la realidad. Desde la musicología como ciencia social se puede llevar la reflexión a nivel sociopolítico. Chalena desarrolló su perspectiva desde esta posición, con énfasis en la ética:

[...] Cuando las necesidades del mercado y la automatización tecnológica se anteponen a las necesidades sociales y humanas, cuando los desastres ecológicos empiezan a alarma seriamente a la humanidad. Cuando antiguas y modernas guerras ejercen el genocidio vía las armas, o el sistema socioeconómico real y transnacional condena a muerte por miseria a millones de personas... cuando

6. Chalena hacía referencia constante a cómo el término fue acuñado por William Thoms para clasificar las producciones culturales de las culturas subalternas de Inglaterra y Escocia, pero a su vez se reconoce la influencia de las recopilaciones de literatura oral realizadas previamente en el contexto alemán.

7. Se respeta el uso de los agentes culturales que se han apropiado del término, como el caso de algunos contextos educativos en el Perú y en la categoría desarrollada en Argentina, agrupando prácticas.

los paradigmas se hacen trizas, quizás queda partir nuevamente de valores culturales milenarios, de las culturas "folklóricas" del mundo, aquéllas que supieron valorar la relación humanidad/naturaleza y desarrollaron tecnología respetando a la tierra, aquellas en las que la solidaridad y la reciprocidad son parte del ejercicio de la libertad y de la justicia, aquellas en las que el trabajo colectivo es fuente de alegría, de música y de danza... aquellas en las que la tecnología está al servicio del género humano y no al revés". (Vásquez, 1990a)

1.3. Conocimiento científico en la tradición oral

Reflexionar sobre las prácticas productivas de culturas orales agrocéntricas nos permiten afirmar que "el conocimiento científico está en la tradición oral" (Vásquez, 1990a, 2016; Riveros, 2025). La conciencia ecosistémica y el conocimiento físico a nivel atómico encontrada en prácticas estéticas de sociedades marcadas por lo agropecuario, le llevaban a afirmar que:

Muchas veces se cree que solamente lo escrito es cierto, que solamente lo escrito es verdad y no es así, nuestras culturas de tradición oral tienen muchas verdades y muchos conocimientos, tienen conocimientos científicos, medicinales, astronómicos, agrícolas, ganaderos; conocimientos que son ciertos, valederos y vigentes, y no porque no están escritos no tienen valor. Nuestras músicas y danzas pertenecen a culturas de tradición oral de larga historia. Llegan hasta el siglo XXI expresándose en más de 50 idiomas y miles de danzas y formas artísticas incommensurables. (Vásquez, 2016, m9s40)

1.4. Lo tradicional es dinámico

El compromiso político por afirmar la dignidad de nuestros pueblos, en teoría y práctica, la lleva a nombrar por las categorías de las artes occidentales (música, danza, teatro, poesía, artes plásticas) a las diversas formas expresivas de los pueblos originarios y mestizos, proponiendo la existencia de sistemas culturales interdependientes; y el pensar en cómo lo tradicional sabe ser contemporáneo, distanciándose de la perspectiva que sitúa a las prácticas artísticas tradicionales y a las poblaciones que las practican como menos evolucionadas, como rezagos de pasado o como personas primitivas. Asumir el dinamismo de las prácticas culturales consideradas tradicionales, es reconocer la agencia de las personas que las practican y por lo tanto, la dignidad de estas como sujetos sociales.

Con el término "tradicional" es necesario aclarar que no nos referimos a estructuras artísticas que se repitan de generación en generación sin cambios, especialmente tratándose de las artes que nos reúnen, en esta ocasión las músicas y las danzas. En todo caso, los propios géneros musicales y las danzas tradicionales tienen sus formas de ir cambiando, de irse renovando y, desde raíces muy antiguas, saber ser contemporáneas, asumiendo nuevas formas de organización y tecnologías nuevas. Son procesos históricos que también debemos mirar con conciencia analítica, con conciencia crítica. Pensemos también que no solamente se producen cambios constantes en las estructuras artísticas, sino que es de vital importancia observar el porqué (de) los cambios y (cuáles son) las funciones que han ido cumpliendo esos bienes artísticos en diferentes contextos, productivos, socioculturales y humanos a través del tiempo. (Vásquez, 2016, m6s58)

1.5. Llamar a las cosas por su nombre

Chalena afirmó la dignidad de las prácticas artísticas de nuestros pueblos originarios,

afrodescendientes y mestizos, proponiendo que cada género musical y coreográfico fuera referido por su nombre específico. Antes que utilizar las categorías de mercado de los siglos XX y XXI que generalizan las prácticas artísticas para favorecer su circulación, como la simplificación de "música criolla", "música negra", "música andina" y –a veces– "música amazónica", más bien, hablar de músicas en plural y precisar cada nombre, estilo e incluso –en consecuencia con las lógicas de nuestras dinámicas culturales– el territorio específico y quién interpreta.⁸ El correlacionar esta diversidad con los Derechos Culturales reconocidos por las Naciones Unidas, le lleva a desarrollar el concepto del derecho a la cultura propia.⁹ Vásquez propone que esta pluralidad tiene implicancias:

Las nuevas opciones políticas que consideran como valor fundamental la democracia, debieran considerar, sin duda, el derecho de los seres humanos a su cultura propia, como una parte intrínseca y fundamental de [la] democracia. Esto implica reconocer al Perú como un país pluricultural y multilingüe. (Vásquez, 1990a)

1.6. Autoría en la oralidad

La perspectiva de Chalena Vásquez es una causalidad de la evidencia. Las prácticas musicales en el Perú contradicen la definición de folklore que aún es compartida por parte mayoritaria¹⁰ de la comunidad internacional de investigadores, desde la cual se concibe y definen las prácticas de las culturas de tradición oral como anónimas y empíricas. Vásquez afirma y demuestra cómo en el Perú lo oral puede tener autores conocidos y ser una producción contemporánea. Sus experiencias en el trabajo de campo en Cusco y Ayacucho le llevan a enfatizar su dinamismo e innovación como parte de sus características.

Las tradiciones, vale bien recordar, no son la simple repetición mecánica de formas y contenidos, sino el desarrollo de lenguajes compartidos en los que muchas personas a través del tiempo expresaron su sentir, su pensamiento. Elaboraron técnicas y lenguajes que poseen códigos propios que permiten recrear y crear nuevas canciones, composiciones nuevas. El carnaval, como cualquier evento festivo sociocultural artístico reúne o sintetiza un cúmulo de relaciones sociales, materiales e ideológicas. (Vásquez, 2014d, mos1)

1.7. Una musicología aplicada

La reflexión científico–social de las artes permite identificar dinámicas económicas y políticas y, a partir de ellas, surge el potencial y la responsabilidad de emplear la información producida en las investigaciones y su análisis, tanto para el diseño de políticas públicas como para la educación y la creación de música, danza y artes escénicas basadas en investigación con criterio e identidad, pertinencia y pertenencia. Propone partir de cuáles son las fuentes con las que contamos y situar las artes en los contextos en los que existen y a las colectividades que las practican en procesos de constitución de identidades. Una musicología aplicada en beneficio de la comunidad, que reconoce que

-
8. Por ejemplo, puede hablarse de un valse del Rímac compuesto por Manuel Acosta Ojeda o de Barrios Altos por Pinglo, una marinera ayacuchana interpretada por Pichincucha o García Zárate, un chimaychi de don Andrés Vargas Pinedo desde Lima o un ícaro de la comunidad de Tsachopen en Pasco.
 9. El cual fue tomado como título del libro *Folclore: el derecho a la cultura propia* publicado por el Instituto Interamericano de Derechos Humanos y Amnistía Internacional en 1997.
 10. Lamentablemente, la idea persiste, si bien existen referentes como M. Dorson (1972), cuya clasificación destaca las artes performativas e incluso el mismo Arguedas en sus procesos de gestión cultural, que pusieron en duda que el folklore sólo sea anónimo.

Las [músicas y] danzas son una síntesis histórica en la que se encuentran muchos elementos o factores interdependientes. Factores que proceden de contextos productivos, agrarios, pesqueros, mineros, industriales, de la vida del campo y de las ciudades; en ciertas geografías y ambientes o medio ambientes específicos, que implican una relación con el mundo, con la naturaleza y el entorno. Factores de orden social, de la organización familiar, social, cotidiana y para el trabajo; de la pertenencia a grupos o colectivos; a comunidades que no solamente permiten y promueven la difusión de las artes, sino que van constituyendo sus identidades a través de ellas... Los grupos humanos se organizan para hacer un tipo de arte. Un tipo de música y de danza donde expresan lo más profundo de su propio ser, su propia visión de las cosas, filosofía de vida e interpretación de la historia. (Vásquez, 2016, m11s25)

1.8. Algunas consecuencias

La aplicación de esta perspectiva metodológica socialmente responsable se expresa en cómo Vásquez dirigió el Centro de Música y Danzas Peruanas de la PUCP (CEMDUC) entre 1992 y 2016,¹¹ constituyendo los conjuntos Andino-Amazónico, Criollo, Sikuri, el elenco de danza, la escuela abierta, los viajes de investigación y los talleres de arte para aldeas infantiles y centros penitenciarios. Actualmente, bajo estos principios, el Centro de Investigación de las Artes (CEDINA) Chalena Vásquez, asesora a la directora Patricia G. Sánchez en el proceso de creación–investigación de la obra del 25 aniversario del Elenco Taller de Danzas del Centro Universitario de Folklore de San Marcos.

2. Las artes como trabajo. *Teoría del arte y economía de la cultura: Los procesos de producción artística (1987, 2003, 2019)*

2.1. Fuentes para la teoría propia

El inicio de esta obra ocurre durante el ejercicio docente para la Escuela de Teatro de la PUCP (TUC) en 1987, cuando desarrolla, gracias a sus trabajos previos sobre las prácticas afrodescendientes en la costa y andinas en Cusco y Ayacucho, una perspectiva sobre los principios planteados por Adolfo Sánchez Vásquez (Algeciras, 1915 – México, 2011) y Juan Acha (Sullana,¹² 1916 – México, 1995) sobre los *Manuscritos económicos y filosóficos* de Karl Marx, acerca del arte en el sistema capitalista y del sistema de producción artística (Lauer, 1982; Bosch, 1972) y del arte como proceso de producción material: producción, distribución y consumo (García Canclini, 1977). La particular percepción de la opinión pública acerca de no considerar a las artes como profesiones sitúa a Chalena en la necesidad de afirmar las artes como trabajo digno y sustentarlo.

Chalena, en una aplicación consecuente del precepto de José Carlos Mariátegui de que “el Perú no será calco ni copia, sino creación heroica”, sistematiza sus experiencias de trabajo de

-
11. La función social de la práctica artística de lenguajes de las culturas de los diversos territorios del Perú dentro de una universidad privada, es un fenómeno aún por analizar en detalle. Chalena Vásquez mantuvo la organización estudiantil al interior del CEMDUC, fomentando la toma de decisiones organizativas (más no estéticas, pues consideraba que primero tocaba aprender los lenguajes desde sus profesores). Los límites propuestos fueron la no competencia (en particular ante cultores profesionales que no cuentan con el respaldo de una universidad), el aprendizaje de los sistemas musicales locales evitando el impacto de formatos promovidos por el mercado y permitir un espacio de aprendizaje y visibilidad de las prácticas culturales, al considerar que existían otros espacios para “el glamour” y la fusión, que podrían causar confusiones acerca de la representación de artes y poblaciones. Por ejemplo, gracias a esta perspectiva, el Consorcio de Universidades privadas de Lima cuenta con un “Encuentro de música y danza” en lugar de un “concurso de folklore”.
 12. Resulta particular que tanto Vásquez como Acha, teóricos del análisis económico de la cultura, fueran de Sullana, en el departamento de Piura, en la costa norte del Perú. Juan Acha sostuvo amistad con Héctor “El Negro” Vásquez Rey, padre de Chalena, por lo que ella conocía su trabajo.

campo y teoriza desde las culturas andinas actuales, situadas en el contexto de dinámicas tanto de mercado mediático de las artes, como de las artes en contextos de producción agrícola rural–urbana.¹³ Localiza, complementariamente, estos conceptos triangulando con la perspectiva de la arqueología como ciencia social (Lumbreiras, 1974). Vásquez busca proponer "La musicología como ciencia social" y reflexiona sobre "los modos de producción artística", hasta finalmente llegar a "los procesos".

Chalena propone el análisis de las artes como trabajo en tanto acción humana transformadora de la materia, lo cual es punto de partida para un marco de análisis materialista. Su posición ética, política y analítica le lleva a identificar lógicas filosóficas propias, las cuales distingue entre las racionalidades económicas latinoamericanas occidentalizadas basadas en la religión católica y las racionalidades agrocéntricas andinas, cuyo carácter animista reconoce su condición ecosistémica. Por ello reflexionaba que:

El trabajo, como actividad que dignifica al runa (a la persona), no es una "maldición divina" –"comerás el pan con el sudor de tu frente"– por lo tanto, se encuentra ligado a la fiesta, la música, la danza, formas estas de dialogar –relacionarse– con la naturaleza. El criterio de que las máquinas deben reemplazar al ser humano para que este "no trabaje" podría resultar hasta ridículo para un sabio andino. (Vásquez, 1990a)

2.2. Los trabajos en las artes

El aporte del análisis científico social en *Los procesos de producción artística* (Vásquez, 1987, 2003, 2019) consiste en situar las artes en su dimensión material, "bajándolas de la superestructura" (Riveros, 2019, p. 18), pasando del mundo de las ideas a la realidad material para el análisis de sus relaciones sociales, materiales e ideológicas. La división aristotélica que separa la realidad entre ideas y materialidad subyace a las nociones de la economía política y la percepción occidental de la realidad. Vásquez (2019) propone partir de las siguientes tres premisas para el análisis económico de las artes:

- a) El trabajo es una actividad humana transformadora de la naturaleza –y de los propios humanos– con el fin de elaborar bienes (y servicios) necesarios para los individuos en una sociedad.
- b) El arte es producción material, en el sentido de ser resultado del trabajo sobre las propiedades físicas de la materia.
- c) Todas las sociedades/culturas producen arte, estructurando sistemas artísticos con sus propias leyes y convenciones estéticas, de acuerdo a las condiciones sociales e ideológicas propias del momento histórico en que viven. (p. 25)

Vásquez (2019) se deslinda de prejuicios culturales y afirma que "las leyes de la belleza no son inmutables y que cada sociedad/cultura posee sus propios conceptos y patrones sobre este asunto" (p. 24) y propone que:

13. Chalena parte de reconocer las culturas andinas como agrocéntricas y, a su vez, de identificar un continuo entre campo y ciudad, donde se rompe el prejuicio de lo rural como aislado de la civilización. Solía cotidianamente usar como ejemplo el hecho de que a pesar de haber nacido en un pequeño caserío (aún ahora sin pistas ni veredas), ella tuvo acceso a las señales de onda corta de la BBC, Radio Habana o Radio Caracol, además de que su padre proyectaba películas de Argentina, México y EEUU en el pueblo de Jibito, distrito de Miguel Checa.

La producción artística consiste en crear (ordenando los materiales dentro de ciertas normas establecidas socialmente) con instrumentos con los que el ser humano trabaja dominando los elementos de la naturaleza (tiempo, vibración, espacio, color, forma, movimiento, dimensiones y texturas de materiales diversos) objetivando sus fuerzas esenciales sin el apremio de las necesidades primarias. (Vásquez, 2019, p. 28)

Es decir, el arte implica trabajo, por el hecho de existir la necesidad de acción humana sobre la materia para producirlo. Tal como enfatiza su amigo y discípulo Julio Mendivil en el número dedicado a Vásquez en el *Boletín Música de Casa de las Américas*: “Las artes, como parte de las necesidades no inmediatas del ser humano, son entendidas por Chalena como resultado directo del trabajo sobre las propiedades físicas de la materia, pero no para sustentar su vida, sino para producir placer estético” (Mendivil, 2021, p. 62). Podemos concordar en que es una omisión relevante,¹⁴ puesto que también debemos pensar las artes como actividades realizadas para satisfacer las necesidades de existencia, en tanto las artes desarrollan diversidad de cadenas de producción, distribución y consumo, que generan salarios y circulación de bienes y servicios, el desarrollo de sistemas de propiedad intelectual y distribución de regalías, y de gestión de actividades y mercancías asociadas en contextos domésticos, educativos, rituales y de entretenimiento, etc.

En ese sentido, la posición y análisis de Chalena asume que primero se tiene alimentación, vestido, casa o tierra, sol y agua para luego hacer arte. Sin embargo, el arte es o un medio para conseguir estos medios de existencia o una forma de resistencia ante la precariedad. Reconociendo las posiciones filosóficas, ideológicas y políticas de la autora, infiero que, además de la influencia de autores como Sánchez Vásquez, subyace el ánimo de que la gente primero satisfaga sus necesidades antes de hacer arte, a sabiendas de que hay personas que llegan a condiciones –o carencias– materiales que les impiden practicarlas, una posición de resistencia radical a que las artes se sometan a su fetichización como mercancías, en la que se enajena a la persona y se invisibilizan las relaciones que subyacen en el intercambio. Le motiva el ánimo de que todas las personas hagan arte, sin que dependan de ello para mantener a su familia.

Chalena propondría posteriormente una alternativa para la sostenibilidad de las artes en sus reflexiones acerca del derecho a la cultura propia, las cuales sintetizaba diciéndonos cotidianamente: si todas las personas tienen derecho a cultivarse en algún arte –al margen que sea su profesión– y las artes son consideradas profesiones dignas, entre Estado, educación y mercado se deben garantizar las condiciones para las prácticas estéticas de nuestras sociedades y la sostenibilidad de quienes asumen las artes como profesión. A su vez, ella buscaría promover mejores condiciones laborales para quienes se dedican a las artes.

2.3. Las artes como juegos, ritos y trabajos

Chalena Vásquez parece considerar como tácita la relación dialéctica entre superestructura y base material. Precisaría esta relación en trabajos posteriores: “Las relaciones materiales, sociales e ideológicas de toda producción artística son complejas y dinámicas, interactuando entre sí; pero a su vez guardan relaciones de interdependencia con la base económica y su dinámica social” (Vásquez

14. En la introducción a la edición póstuma de *Los procesos de producción artística*, precisamos una triple dimensión, complementando esta omisión. Entender a las artes como trabajo al menos: 1.– Como profesiones en sí mismas, que son parte de los trabajos que existen en cada sociedad, parte de sus “modos de producción”. 2.– Como actividades que requieren labores específicas, pues al margen de tener objetivos comerciales, requieren de sus propios procesos de producción para concretarse. y 3.– Como actividades que aportan con la “dimensión estética” (Riveros, 2019, p. 19) de otras cadenas de producción.

y Vergara, 1988, p. 12). Al proponer analizar la materialidad de las artes, se enfoca en relaciones de producción, en procesos de creación y sitúa una secuencia progresiva para su desarrollo. Identifica la materialidad de cada disciplina artística, mostrando cuáles son los insumos físicos necesarios para diversos procesos de producción artística y cómo las artes participan de otras cadenas productivas generando plusvalía ideológica (Silva, 1970) y monetaria, es decir, valor agregado.

En el análisis de los procesos de producción, Chalena Vásquez (2019) identifica: 1) las artes como juego en sus dimensiones creativas, lúdicas y socializadoras. Como acto espiritual fundamental, con *reglas obligatorias y libremente aceptadas* (Huizinga, 1984); 2) las artes como ritos en sí mismas (tácitamente en contextos cívico-religiosos) y 3) las artes como trabajo, en tanto acción en función de la satisfacción estética. Mendivil (2021) indica que esta es una secuencia con rezagos evolucionistas, cercana a los fundadores de la economía política. Sin embargo, propongo que la secuencia del texto –cuya ambigüedad señalada por Mendivil es real, pero no me resulta casual– es coherente desde las experiencias y lecturas hechas a partir de las filosofías andinas. Se juega, ritualiza y trabaja en los procesos de crecimiento, socialización y desarrollo de las personas como agentes culturales, y ello ocurre como proceso de socialización de personas y colectivos en contextos andinos, por lo que el análisis es pertinente, pero es importante estar atentos a atisbos de lógicas evolucionistas que pudieran parecer referirse a la historia de la humanidad. Baso mi apreciación en la evidencia de que, por ejemplo, en Paucartambo, de donde provienen parte de las reflexiones de Chalena Vásquez, se ingresa a bailar al rito desde la infancia, ya sabiéndose los pasos de las danzas al haber jugado a bailarlas imitándolas o jugando a tocar instrumentos para luego buscar aprenderlos.

2.4. Las artes en los trabajos

Chalena reflexiona respecto a cómo se pueden dar las artes y el trabajo primario¹⁵ en un mismo hecho productivo. Particularmente, para organizar el trabajo como parte de las técnicas agrícolas. En el mismo texto se detalla la organización de los cargadores del *Qosqo*,¹⁶ quienes se organizan mediante cantos para el traslado coordinado y seguro por los caminos de los Andes. Forma de trabajo en el que el canto participa con una función organizativa para la producción y que describió José María Arguedas en 1941 y presenciaron Vásquez en 1981 y el autor del presente artículo en el 2025. También toma como ejemplo a Josafat Roel Pineda, quien identifica que el *Huaylarsh* proviene del trabajo de siembra de la papa en el Valle del Mantaro. Asimismo, en

Comunidades Campesinas de Ayacucho en las que la *Qashwa* se utiliza para desgranar zapateando cierto tipo de productos (que no se pueden trillar con animales) como las habas. Ritmo corporal, forma de pisar, ritmo de la palabra cantada, de hombres y mujeres en ruedas, coordinan perfectamente el trabajo. (Vásquez, 2019, p. 35)

Aquí también la misma Chalena Vásquez (2019) aporta criterios que se podrían esgrimir para rebatir la tesis de Mendivil al indicar que se da una “independización” cuando una danza de siembra se transforma al ser incorporada como danza de carnaval y, podríamos agregar, de carnaval al escenario. Más que una mirada evolucionista, es una reflexión procesual de las dinámicas observadas.

15. Aquel que en sí mismo consiste en proveer condiciones materiales de existencia.

16. Vásquez, al mudarse de vuelta de los Andes a la Costa, proponía el uso del nombre en quechua *Qosqo* en lugar de Cusco, pero se encontró con el inconveniente práctico de que quienes no saben quechua se desconcertaban y pensaban que estaba hablando de otra localidad.

2.5. El sistema de fiestas del Perú

Una definición fundamental para entender la obra de Vásquez, que aparece por primera vez en *Los procesos de producción artística* (2019) es la afirmación de que

La vida ritual en la cultura andina es parte del ciclo agrícola cultural anual. Y aunque la expresión artística no sea parte directa del esfuerzo físico –como vimos en los ejemplos anteriores–, sí es parte del proceso productivo integral, lo que integra la relación trabajo–rito–arte. (p. 37)

Esta concepción del ciclo agrícola cultural anual se desarrollaría en el concepto del “Sistema de fiestas del Perú”, que integra festividades con producción agropecuaria.

Sitúa en esta relación las fiestas rituales de siembra, aporte, barbecho, limpieza de acequias, cosecha, o para las ganaderas como construcción del ganado, o para otros trabajos como la construcción de casas, definiéndolos como “eventos de fiesta–producción” donde las comunidades campesinas se reafirman integralmente. (p. 39)

2.6. Materialidades de las artes

Como segunda parte de *Los procesos de producción artística*, Vásquez (2019) plantea una reflexión sobre las fuerzas productivas y las relaciones de producción e ideología, enfatizando la materialidad. En ellas nos brinda una mirada esencial acerca de los insumos para la creación artística:

Todos los materiales con los que se hace arte, tienen algunos elementos físicos básicos sobre los cuales el ser humano trabaja dándoles un orden diferente en cada sociedad, estructurando sus sistemas artísticos.

Demás está decir que incluimos en el concepto de “estructura artística” o “arte” tanto lo llamado “arte” como a la “artesanía”, tanto lo autodenominado “culto” como lo llamado “folklorico”. Sea por tradición oral o escrita, trabajamos materiales cuyos elementos básicos tienen las siguientes propiedades físicas:

- Las dimensiones: el tamaño de las cosas, del cuerpo humano;
- El tiempo: duración de sonidos (en música, poesía), duración de movimientos (en danza), duración de fenómenos artísticos en su conjunto (canción, danza, pieza teatral, fiesta, etc.).
- El espacio y movimiento: dimensión espacial y estructura física de nuestro propio cuerpo (y de la ley de la gravedad, peso), espacio en que se realiza un fenómeno artístico y movimiento como traslado de un lugar a otro.
- Vibración y sonido: fenómeno físico –ondas sonoras– que el ser humano oye, pero no ve ni palpa.
- Composición molecular en distintas formas de la materia: sólidas, líquidas, gaseosas, eléctricas, rayos X, rayos láser, etc.

Es fácil observar la materialidad de las artes plásticas: grabado, pintura, escultura, cine, fotografía, etc., pero en otras como el teatro, la poesía, la música, las danzas, se torna más difícil. Identificar cuáles elementos se manejan nos permite investigar en la creación. (p. 47)

Respecto a la específica materialidad de las artes musicales, Vásquez propone una reconceptualización fundamental respecto a ellas.

Cuando se piensa en la materialidad de la música, la primera referencia es a los ‘instrumentos musicales’; sin embargo, la materia primaria de la música es el sonido. Es necesario remarcar que el sonido en sí no existe. Lo que existe es el movimiento; toda cosa que se mueve produce ondas sonoras que impactan en nuestro oído y todo nuestro cuerpo. (Vásquez, 2019, p. 48)

La materialidad de la música en sí misma estaría en los cuerpos que se mueven y perciben entre sí. Más allá de la materialidad del registro fonográfico, está la materialidad de las vibraciones en la naturaleza. Chalena nos recordaba de manera cotidiana y cercana: “Todo lo que está vivo, vibra”.

2.7. Una categoría analítica para la música

Chalena propone en *Los procesos de producción artística* una metodología propia desde las culturas cuyas prácticas son sujeto de estudio, reconociendo la necesidad de analizar las relaciones sociales, materiales e ideológicas, situándolas en las relaciones de producción, distribución y consumo. Estos principios teóricos serían los cimientos de sus trabajos posteriores. La edición 2019 se publicó como *Teoría del arte y economía de la cultura: los procesos de producción artística*, gracias al Fondo Editorial de Caja Sullana y el Proyecto Especial Bicentenario, y se presentó en la Feria del Libro Ricardo Palma, en alianza con Estruendomudo. En esa edición, la gestora Diana Guerra destaca cómo Chalena Vásquez realizó análisis económicos de la cultura catorce años antes que el tema reapareciera en la agenda de la gestión cultural desde Inglaterra (Guerra, 2019). En esta obra Chalena recupera el trabajo como categoría analítica (Mendivil, 2021).

3. El Premio de Musicología Casa de las Américas 1979. *La práctica musical de la población negra en el Perú (1982)*

3.1. Descartar una falsa premisa

Chalena Vásquez, comienza su trabajo musicológico por el análisis de la cultura que le era más próxima al reconocerse como afrodescendiente –a pesar de no ser una persona racializada– y decide investigar la influencia africana. Inicialmente, gracias a una entrevista del musicólogo alemán Axel Hesse a Nicomedes Santa Cruz, que llega a ella gracias a su profesor, el musicólogo chileno Fernando García, define la búsqueda de fuentes para una historia socio-musical del género musical y coreográfico popularizado con el nombre de “festejo”. Santa Cruz, la principal figura mediática de la afroperuanidad, señala que este habría sido una creación¹⁷ escénica realizada por la familia del músico afroperuano Porfirio Vásquez (Vásquez, 1982) y que si quería estudiar las prácticas afrodescendientes más antiguas directamente relacionadas con la esclavitud en el virreinato, debía estudiar la Danza de Negritos de El Carmen, en Chincha, Ica, en la costa sur peruana; distinguiéndola de la continuidad de prácticas coreo-musicales transmitidas familiarmente por tradición oral, como el caso de la zamacueca en la familia Santa Cruz, quienes desarrollaron un proceso de rescate y reconstrucción histórica.

En esta tesis, Chalena descarta la falsa premisa de buscar una historia socio-musical del festejo y demuestra cómo la representación de lo afro-peruano difundida desde los circuitos mediáticos era una creación escénica basada en representaciones de lo afrocariéño internacional en la época y lenguajes musicales locales. Chalena contaba que cuando el trabajo de campo la llevó a Cañete y Chincha, en cada localidad le decían que en la otra se bailaba festejo¹⁸ mejor,

17. El “festejo” coreográfico sería una creación escénica basada en resbalosa, zapateo y Son de los diablos.

e incluso “que lo habían aprendido por televisión”. El proceso de deslindar creación escénica de continuidad histórica resulta fundamental en su trabajo, que busca discernir cómo las tradiciones se reconstruyen y se inventan (Hobsbawm y Ranger, 1983), para lo que analiza las prácticas culturales en alto detalle etnográfico y musicológico, donde destacan la contextualización histórica, el aporte de la notación de la música popular, la transcripción del violín de la Danza de Negritos y su análisis organológico en busca de estéticas locales, describiendo el uso del zapateo como instrumento de percusión. Probablemente, estos son algunos de los motivos por los que esta investigación, la primera tesis de musicología del Conservatorio Nacional de Música del Perú, es también uno de los tres trabajos ganadores de la primera edición del prestigioso Concurso de Musicología “Casa de las Américas” en Cuba en 1979, junto al de Rosa Alarco y Olavo Alén.

3.2. Pensar la historia y el contexto

La investigación a la que nos referimos, que lleva por nombre *La práctica musical de la población negra en el Perú: danza de negritos de El Carmen*, tiene dos partes: una sociohistórica, desde la perspectiva de la economía política de la cultura dedicada a las prácticas musicales de la población afrodescendiente en el Perú, y otra musicológica, enfocada en la organización y música de la Danza de Negritos de El Carmen. La primera parte profundiza en las fuentes históricas disponibles (Mac Lean, 1948; Millones, 1973; Cuche, 1975; Kapsoli, 1975) para configurar una narrativa (o memoria histórica académica) en la que se aprecian los procesos de interculturalidad, dominación y resistencia de las poblaciones esclavizadas, identificando las características demográficas, la diversidad de trabajos asumidos y la pluralidad cultural dentro de la población afrodescendiente en las ciudades y campos de la costa peruana, afirmando, en contra de la creencia de “un vacío cultural tremendo” en la población afrodescendiente (Cuche, 1975), que lo africano tuvo una relevante participación social en diversas luchas por la identidad y la desenajenación (León, 1974).

Chalena reflexiona sobre las prácticas del contexto histórico vigente y extrae la estructura esclavista con las condiciones laborales para personas de ascendencia afroperuana dedicadas profesionalmente a la música, indicando cómo se reproducen relaciones de explotación y exotización en un contexto clasista, en donde las que dirigen las agrupaciones o garantizan contrataciones no suelen ser personas racializadas. Concluye que es indispensable que las personas que se dedican a la música afroperuana reconozcan su condición de trabajadores y se organicen en pro de sus derechos (Vásquez, 1982).

3.3. Analizar formalmente la música

Vásquez realiza trabajo de campo en El Carmen y transcribe trece grabaciones obtenidas por el canadiense William Tompkins en 1974 y 1975.¹⁸ Sumando siete grabaciones de su propio trabajo de campo, Chalena analiza el violín y los patrones rítmicos del zapateo de un total de veinte danzas que son parte de la Danza de Negritos. Indica que “los instrumentos que conforman el fenómeno sonoro de la Danza de Negritos son: un violín, campanas, cascabeles y zapateo” (Vásquez, 1982, p. 81), el cual puede considerarse como un instrumento de percusión, dada la importancia que tiene dentro de esta danza.

18. Carlos Hayre indica que de haberse dado un festejo padre, de supuesto origen africano, hubiera sido acompañado por otra batería instrumental actualmente desaparecida (Hayre, 1995, p. 106).

19. Vásquez gestionaría la publicación promoviendo que el CEMDUC de la PUCP y el CUF de la UNMSM editaran el 2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* de William Tompkins, finalizada en 1981.

El análisis de Chalena identifica y define en términos formales las características estructurales del violín en la Danza de Negritos, instrumento que tiene interpretaciones distintas por violinista y por atajo (Neira, 2025). En este caso se tiene como fuente principal al Atajo de El Carmen, con José Lurita como guiator.

Violín:

Su morfología es lo demás conocida: igual al violín occidental que se frota con un arco un tanto rústico, adornado con cintas de colores patrios.²⁰

Es ejecutado con una posición casi perpendicular al pecho, apoyado en la clavícula izquierda. Es afinado según el temple tradicional en cuanto a la relación interválica de las cuerdas. Esto es por quintas. Pero la altura de la afinación puede ser que no alcance a la del violín tradicional. O sea, *mi, la, re sol*; si no que las afinan un tono o tono y medio más bajo. Esto es: *re, sol, do, fa*; o bien *do* sostenido, *fa* sostenido, *si* y *mi*.

En las transcripciones podemos observar el comportamiento del violín, el cual hace la línea melódica acompañada siempre de dos notas pedales que corresponden a las dos cuerdas: segunda y tercera frotadas al aire, salvo cuando la melodía tiene que hacerse en la segunda cuerda, que usa como pedal solamente la tercera.

La cuarta cuerda es usada rara vez, solo para terminar las danzas en acorde de cuerdas al aire. En las grabaciones que hicimos, la afinación era de *re-sol-do-fa* y las transcripciones corresponden a un violín afinado en dicho temple. La posible razón de que no se afine el instrumento según la altura del violín occidental (aparte de que el ejecutante en general no tiene un diapasón guía) quizás sea porque en esta afinación (*mi-la-re-sol*) forzaría a los cantantes a llegar a sonidos muy agudos para sus voces. Y que, como se usan en toda la danza la segunda y tercera cuerda al aire, el ejecutante siempre toca en la misma posición. Posición que le permite considerar dentro de la tonalidad esas dos cuerdas al aire. (Vásquez, 1982, pp. 81–82).

3.4 Concluir con identidad propia

Uno de los aportes fundamentales de Chalena Vásquez en esta investigación es la afirmación de que las memorias rítmicas de las culturas africanas esclavizadas resisten en la práctica coreo-musical, trascendiendo las condiciones de esclavitud y empleando los cuerpos como instrumentos musicales. Los lenguajes artísticos y sistemas rituales impuestos por el sistema administrativo virreinal fueron asimilados y resignificados, apareciendo narrativas que, al hablar del trabajo, evidencian las condiciones de la población esclavizada. La producción musical de la costa peruana no sería un símil de las prácticas en las diversas culturas de África o el Caribe, sino un proceso en el que el repertorio hispánico impuesto o asimilado, al ser practicado por la población esclavizada en el virreinato del Perú, en confluencia con las prácticas andinas, dio como resultado algo único y distinto, con identidad propia.

20. Si bien esto fue lo identificado en el trabajo de campo de Chalena, los arcos del violín en la actualidad son multicolores y varían, siendo un ámbito de personalización de cada instrumentista (Coronado, 2025).

Mendívil (comunicación personal, 22 de octubre, 2025) acota que “La práctica musical de la población negra en el Perú” fue fundamental para posteriores trabajos como el de Romero (1994), Feldman (2005, 2006), León (2006, 2015), Tompkins (2011) y Chocano (2012).

4. Más allá del color de la piel. *Costa: presencia africana en la música y la danza en la costa del Perú (2015)*

4.1. Africanías en una costa que fue indígena

Durante el proceso de investigación de *La práctica musical de la población negra en el Perú: la Danza de Negritos de El Carmen* (1982), Chalena obtiene invaluables fuentes para el análisis de la presencia africana en las prácticas musicales y coreográficas en la costa peruana. A modo de continuación complementaria de su trabajo previo, durante cuarenta años siguió sumando fuentes históricas y musicológicas. Entre ellas, destacan las reflexiones de Juan Carlos Estenssoro sobre la organización religiosa (2003) y la demonización de las prácticas de las culturas subalternas, el análisis filológico y cultural de Fernando Romero (1988), los estudios y ponencias de Carlos Hayre sobre armonía e historia, los trabajos de investigación de la familia Santa Cruz, entre los que destaca el trabajo de Octavio Santa Cruz, y posteriormente el de Rafael Santa Cruz, cuyo libro *El cajón afroperuano* (2002) incluye las transcripciones que realizara la amiga y discípula de Chalena, Mónica Rojas, para el libro aún inédito *Costa: presencia africana en la música y danza de la costa del Perú* (2015) de Vásquez al cual nos referimos aquí. También es pertinente destacar las consultas que realizaba a María Rostorowski y las entrevistas a Abelardo Vásquez,²¹ quien le explicaba las dinámicas de cada género musical. Gracias a estas personas, esta investigación afirma cómo las prácticas artísticas y culturales de la población afrodescendiente en el Perú son únicas y no homologables directamente a las prácticas africanas o caribeñas, conclusión que comparte con Tompkins (2011). Buscando la especificidad y veracidad histórica, Vásquez (2015) afirma:

Hubo diferencias importantes –e inclusive disputas– entre negros bozales, ladinos y criollos, como se puede ver en cronistas, por ejemplo, cuando tratan el problema de las Cofradías. De allí que en el Perú es difícil hablar de una continuidad musical y coreográfica en el sentido de continuidad y desarrollo sin ruptura de un lenguaje musical específico.

Por otra parte, es importante señalar que el sistema esclavista no se inicia al momento de la conquista europea hacia América, pues en España y Portugal, desde tiempos anteriores a la conquista, ya se había establecido un sistema esclavista de población de origen africano. De manera que cuando los españoles llegan al Perú, traían con ellos personas esclavizadas, que servían a los propietarios españoles en tierras españolas, y que se habían producido ya una serie de intercambios culturales, lingüísticos, religiosos y estéticos entre lo africano y lo hispano desde antes de su llegada a Perú.

21. Vásquez destaca que los contenidos de los discos de Nicomedes Santa Cruz, *Socavón y Cumanana*, recopilan las experiencias de los cultores con quienes trabajaba en conjunto. De similar manera, graba sus composiciones y da conciertos acompañada por, entre otros, el percusionista Eusebio Sirio Castillo “Pititi” y el guitarrista Félix Casaverde. Ella destacaba que hay figuras que consideramos como compositoras que, sin embargo, presentan a la opinión pública el trabajo de los cultores que les acompañan. También rindió homenaje a figuras invisibilizadas como los guitarristas Álvaro Lagos, a quien se dedicó un espectáculo de CEMDUC, y Adolfo Zelada Artega, quien fuera profesor del Conjunto Criollo. Todos ellos también fueron fuente de información para Vásquez.

Se presenta entonces un problema teórico y metodológico al proponerse el estudio musical de lo africano en el Perú en términos de encontrar "elementos puros", más aún si partimos del registro de música que se practica en la actualidad o desde los documentos escritos, auditivos o visuales del presente siglo o los escritos en siglos pasados; y no solamente por el tiempo transcurrido (5 siglos) en los cuales todo lenguaje musical va cambiando por las propias necesidades creativas y necesidades socioestéticas de sus cultores, sino porque desde el inicio del período colonial se da como característica cualitativa fundamental la disagregación y la ruptura sobre las cuales –sobre lo diverso y fragmentado– se irían gestando los códigos de un lenguaje musical distinto, que corresponde a una cultura de síntesis mestiza con características propias, con nueva personalidad en la que confluyen rasgos africanos, hispanos y su encuentro con lo indígena costeño y andino peruanos. (pp. 4–5)

Es de particular relevancia el énfasis que hace Chalena Vásquez (2015) por visibilizar la presencia de pueblos indígenas de la Costa peruana, basándose en los estudios históricos existentes.

Aunque existen pocos trabajos al respecto, es necesario considerar la relación entre negros e indios con un valor mayor que el que le hemos asignado hasta el momento. Debemos nombrar con especial interés los trabajos de historia que viene realizando la Dra. María Rostorowski, quien investiga sobre la relación de negros e indios en los primeros tiempos de la Colonia y que observa por ejemplo, cómo en la devoción del Señor de los Milagros, fiesta de gran participación popular limeña, se da un proceso de continuidad de religión nativa, desde las antiguas huacas como Pachacamac, pasando por el Cristo de Pachacamilla hasta el culto limeño actual que se realiza en octubre; son procesos de síntesis cultural que van más allá de la apariencia –de lo visible o audible– pues responderían a estructuras de pensamiento más complejas e internas que provenientes de tres vertientes que se encuentran sintetizándose en el Nuevo Mundo. [sic] (Rostorowski, 1992, citado por Vásquez, 2015, p. 37)

Es importante señalar también que el panteísmo indígena propio de una cultura religiosa ligada al trabajo agrario y a un sistema social de carácter eminentemente colectivo, tenía más empatía con una religión africana que con el monoteísmo español. (Vásquez, 2015, pp. 36–37)

4.2. Investigación antiracista

Costa: Presencia africana en la música y danza de la costa del Perú está organizado en dos partes: una primera, que traza una trayectoria histórica que define el contexto sociohistórico y económico en el que se sitúa el contenido de la segunda parte: un inventario de géneros musicales y coreográficos junto a instrumentos musicales. Una visión coreo–musicológica y organológica, que enfrenta frontalmente concepciones racistas y clasistas.

No es por el color de la piel que vamos a llegar a la comprensión de los elementos culturales negros, sino por la vía de la comparación de las estructuras artísticas y sus elementos, musicales y coreográficos, para el caso que nos ocupa.

Los negros en la actualidad cantan también formas musicales hispano-indígenas como el yaraví, como sucede en Morropón y en Zaña, lugares donde la población negra en la actualidad es mayoritaria.

De igual modo, los pobladores de la costa que racialmente no son negros los podemos encontrar bailando expresiones de gestación peruana que tienen ascendencia africana, especialmente de danzas de “cintureo”, como el Festejo o el Landó, o zapateando en la Danza de Negritos. (Vásquez, 1982, p. 81)

Una verdadera defensa de la identidad cultural, como de los derechos sociales e individuales a la cultura propia y su desarrollo, debe aclarar conceptos sobre raza, cultura y clases sociales en el Perú. Ya que antiguas formas de culturalismo, ocultan viejos prejuicios racistas.

Además, es necesario comprender los fenómenos siempre como procesos y observar cómo continúa el mestizaje y la síntesis sociocultural en fenómenos que van gestando identidades cada vez más grandes, menos localistas, y en los que se vislumbran expresiones de identidad nacional. (Vásquez, 2015, pp. 55-56)

4.3 Memoria rítmica

Chalena, además del inventario de géneros e instrumentos, realiza una caracterización musicológica de algunos elementos que permiten distinguir a las músicas y las danzas de la costa del Perú. Ella identifica la importancia de la rítmica. Sustenta su análisis con evidencia cultural y contrasta con otras investigaciones de la época, como el caso del análisis de Rolando Pérez (1987) acerca de la binarización de ritmos ternarios en América Latina. Un fenómeno socio-musical en el cual con la participación de afrodescendientes las músicas de otros orígenes se vuelven polirítmicas. Chalena presenta las siguientes características generales para la influencia africana en la costa del Perú:

1) Estructuras literarias y juego rítmico

Las canciones del repertorio afroperuano y/o costeño son elaboradas en español y se usan especialmente las estructuras literarias hispanas como la cuarteta octosílábica, la redondilla, la copla, la décima. Sin embargo, estas estructuras adquieren las peculiaridades del estilo criollo peruano cuando los cantantes y cultores en general recurren a argucias rítmicas, supresión de sílabas, aumento de “muletillas” (términos), poniendo especial interés en el juego rítmico-silábico, tanto así que suceden casos en que se olvida el contenido o no se entiende el sentido de los textos por poner el interés en dicho elemento estético. (Tompkins, 1981, citado por Vásquez, 2015, p. 47)

2) Importancia cualitativa de la rítmica

Una característica importante en la rítmica africana es lo que los musicólogos han llamado rítmica aditiva, en la que los distintos instrumentos de percusión superponen patrones rítmicos de distinta longitud y acentuación, resultando una interesante y complicada polirritmia entre los instrumentos de percusión.

Este tipo de rítmica tan compleja no se usa a nivel popular en el Perú (se encuentra en el trabajo experimental de algunos grupos profesionales) aunque sí es posible encontrar constantemente el juego entre compases de $3/4$ y $6/8$, (cosa que, por otro lado, también existe en la música ibérica), pero cabe señalar otras características en cuanto a la rítmica:

- a) El peso cualitativo que se le da a un patrón rítmico determinado implica que el género musical es distinguido por dicho patrón rítmico básico, quedando los demás elementos musicales –tales como instrumentación, uso melódico, armonía, etc.– como subalternos al ritmo; entonces, el elemento “ritmo” es suficiente para la clasificación musical y la distinción de género. (A diferencia de otros géneros musicales en el Perú –en la música quechua o andina– en los que el elemento rítmico es uno más en la identificación, dándosele mucha importancia a la melodía, a la instrumentación e inclusive a la función social que cumple; en la música andina un mismo patrón rítmico puede estar como base de géneros musicales o danzarios distintos; el ritmo es pues, un elemento subalterno a los otros).
- b) Efectos rítmicos, ejecutados en instrumentos melódicos, tal el caso del apagado-chasquido en la guitarra, o los efectos en notas agudas, cortantes/apagadas, con la intención de juego rítmico más que melódico. La búsqueda de estos efectos ha llevado a la elaboración de una técnica guitarrística *sui generis*, que identificamos como “guitarra criolla” en el Perú.
- c) Por otra parte, el musicólogo cubano Rolando Pérez sustentó la tesis de la binarización de la música africana en América Latina. Considerando esta tesis, podemos observar este tipo de cambio en varios casos del cancionero peruano, siendo el más notable el del vals criollo. Cuya procedencia europea y su marcado $\frac{3}{4}$, ha sido transformado en $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{4}$, es decir, ha sido binarizado a raíz –especialmente– de la inclusión del CAJÓN, instrumento nacido en el Perú, creado por la población negra, que reemplazó en buena medida a los tambores. Como uso de los instrumentos cotidianos en reemplazo de los instrumentos musicales.

Esta binarización en el vals se opera en las dos últimas décadas y podemos observar cómo, en primera instancia, se encontraban los patrones de ambos compases ($\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$) en el juego de los instrumentos de percusión, pero después de cierto tiempo la binarización entra al canto, y así antiguas canciones –y nuevas– cuya rítmica melódica correspondía a $\frac{3}{4}$, son cantadas en la actualidad con claras acentuaciones binarias, $\frac{2}{4}$. Se enfatiza este fenómeno en los cantantes negros como Arturo Zambo Cavero, Lucila Campos, Eva Ayllón y otros que aun sin ser negros, encuentran en este estilo un “sabor más criollo y jaranero”. (Vásquez, 2015, pp. 49–51)

4.4. Otros análisis melódicos y organológicos

Esta caracterización le permite a Chalena distinguir los aspectos polirítmicos de la música de la costa peruana y sienta las bases para los análisis que realizó acerca del valse criollo, como el caso de los estudios de obras de Felipe Pinglo (Vásquez, 1999) o de Manuel Acosta Ojeda (Vásquez, 2011) en donde reflexiona sobre el aspecto narrativo de la construcción melódica.

Desde la reflexión de la organología destaca las formas de resistencia cultural, en las cuales el sistema esclavista prohibió los membranófonos, fomentando, inesperadamente, el desarrollo de elementos de uso cotidiano como instrumentos musicales, de los cuales resultan los más difundidos el cajón, la quijada y la cajita. Producto de estas investigaciones, Chalena Vásquez afirmaba coloquialmente: “Podrán quitarnos los instrumentos, pero no la música”.

5. Encontrando (otro) Inka. *Las danzas de Paucartambo. El mito de Inkarri y Qollari en el Cusco. Danzas, contradanzas e ironías en la fiesta de la Virgen del Carmen. 1985–1992* (2013)

5.1. Las danzas: joyas de la cultura

Chalena, luego de investigar la costa peruana, asiste a un congreso de Comunidades Campesinas, Andinas y Amazónicas en el que conoce al paucartambino César Riveros Somocurcio, con quien se casaría y tendría dos hijos, mi persona y Carlos Ernesto “Qalín”. La autora nos contaba que, cuando decidió realizar las recopilaciones de las músicas de las comunidades campesinas del Cusco como parte del trabajo de la asociación de desarrollo agrario e investigación cultural Ayni –que emprendió con Riveros–, las personas informantes le decían que “en Paucartambo era más bonito”. La insistencia de las personas que entrevistaba la llevó a investigar la fiesta mestiza de mayor relevancia de la localidad de su familia política. El respaldo de Riveros Somocurcio permitió una privilegiada perspectiva para la investigación²² de las prácticas culturales en Paucartambo, territorio de alta importancia geopolítica al ser la entrada a la Amazonía y camino al Altiplano desde el Valle Sagrado de los Inkas.

Chalena nos contaba cómo se maravilló ante la polifonía coreo–musicológica–festiva que resultan ser las danzas realizadas en ofrenda a la Virgen del Carmen en Paucartambo. Un evento ritual que impacta los sentidos, narra mitos, leyendas y acontecimientos, reafirma relaciones sociales y se ofrece turísticamente. Si bien su perspectiva se situaba desde las herramientas metodológicas de la musicología –que a su vez se basa en la antropología–, esta experiencia le impulsó a extrapolar su pensamiento a todas las artes. Conversando con danzantes, antiguos danzantes, maestros, músicos, se grabó la música y transcribió; registró las coreografías y letras de todas las danzas, de lo que ella consideraba “varias joyas de la cultura de nuestro país desde el Cusco”. Esto abrió rutas de investigación que continúan hasta la actualidad.

Cuando tenía todas las partes de todas las danzas, vestuario, la letra, los significados y todas las mudanzas, sentía que estaba aún en la superficie. Que aún no había logrado encontrar razones históricas y mitológicas mucho más profundas. Sentía que las danzas venían de mucho tiempo atrás. (Vásquez, 2008, m2s39)

Chalena afirma que el investigar las danzas de Paucartambo le dio:

una visión integral referente tanto de la capacidad de organización, de los lenguajes dancísticos teatrales, además de los eminentemente musicales [sic]. Desde la musicología entender primero la música, pero en realidad para entender la música hay que entender la danza, para entender la danza hay que entender la agricultura, la ganadería, muchas más cosas porque todo está integrado, se expresan las artes de manera integral total. (Vásquez, 2014b, m11s31)

5.2. Taki: el Gran Teatro Andino

La lectura de los vocabularios de la lengua quechua (Aquino, 1560; Valera, 1586; González Holguín, 1608) de la lengua aymara (Bertonio, 1612) y de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (Guamán Poma de

22. Vásquez indica que “Podemos considerar la investigación realizada en tres etapas. La primera, entre 1981 y 1985 –cuando se tiene la primera versión del libro *Danzas de Paucartambo*–. La segunda etapa entre 1986 y 1987, cuando la autora asume varias funciones socioculturales dentro de la fiesta, como *carguyoq* en la danza *Sagra*. La tercera, de 1992, cuando la autora en equipo con videoastas realiza el video “Con su alma india, pero” (Vásquez, 2010a, p. 75).

Ayala, 1615), le lleva a identificar en especificidad el complejo sistema de prácticas culturales en torno a las danzas y la organización para la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, que de otra manera se habría caracterizado como un fenómeno “folklórico”, omitiendo su riqueza y complejidad. En consecuencia, con los principios metodológicos presentados previamente, identifica el término *Taki* y lo caracteriza como un “Gran Teatro Andino” (Vásquez, 2013, p. 49)²³ y comparte el hallazgo con agrupaciones de teatro, como Yuyachkani, y con estudiantes que luego formarían grupos de teatro como Angeldemonio. Este proceso fue determinante en la manera en que se peruanizó el teatro en el Perú.

En este caso, presentamos un fragmento de la última versión del contenido escrito por Chalena (Vásquez, 2013, p. 45):

Taki

En la época prehispánica, TAKI era el evento que reunía canto, música, danza y parlamentos con los que personajes enmascarados contaban, ya sea mitos sobre la creación del mundo o hechos históricos concretos y cercanos.

Taki era el gran teatro prehispánico en el que se integraban todas las artes.

En las culturas de tradición oral, que no centran su fuente de conocimiento en la escritura alfábética, las obras artísticas tienen importancia especial. Es a través de ellas que perdura la memoria colectiva y la interpretación de la historia. A través del arte se cohesionan grupos humanos, se forma y dirige la afectividad... se crean y desarrollan formas de pensar.

Centenares de danzas y canciones que continúan vigentes en el Perú actual, quizás tienen su fuente originaria en los “TAKI”.

Música, danzas, personajes, máscaras y vestuarios, cuentos fantásticos o sucesos reales, que transformados en la práctica artística y renovados por distintas circunstancias a través del tiempo, podemos apreciar hoy en cualquier lugar del país.

Vásquez brinda la siguiente caracterización de las danzas y sus características, mencionando los personajes que componen la organización estético-ritual de cada danza (Vásquez, 2013, pp. 34–37):

23. El fenómeno ha sido caracterizado como “artes performativas indígenas” por Beyersdorff (2016) como artes integrales multimediales (Riveros y Vásquez 2021; Riveros, 2025) forma expresiva multimodal quechua de contexto libre (Gonzales comunicación personal, 15 de julio, 2025).

Los conjuntos de danza

Qhapaq Qolla

Representa a los arrieros de llamas (y a las llamas) procedentes del Qollao, que en épocas anteriores llegaban hasta Paucartambo para realizar transacciones comerciales. Con canciones religiosas en quechua y otras procedencias del Carnaval. Su carácter es juguetón, bromista, "mal educado", a la vez que religioso.

Personajes

Un caporal. Jefe del conjunto. Una Imilla. Mujer del caporal. Dos Capitanes. Varias parejas de soldados. 2 ó 3 llameros. 2 ó 3 Uña Qollas (niños). **Conjunto musical:** acordeón, quena, violín, arpa, jazz band y voces masculinas.

Qhapaq Ch'uncho

Representa a los habitantes de la selva –chunchos– que llegaban a Paucartambo para ofrecer sus productos e intercambiarlos (especialmente con los Qollas). Su carácter es marcial, de soldados guerreros fuertes y erguidos, guardia de honor de la Virgen de Paucartambo.

Personajes

Un Rey. Caporal, Jefe del conjunto. Dos Capitanes. Un reicito Ch'uncho (niño). Varias parejas de soldados. 2 ó 3 Uña Qollas (niños). **Conjunto musical:** dos pitos, tambor y bombo.

Saqra

Diablo. Personifican a los demonios del infierno con máscaras muy elaboradas representando "animales terribles". En su coreografía tiene afinidades con Qoyacha porque también bailan cuadriga o contradanza española. Su carácter debe producir miedo, "temor de ser llevados a los infiernos".

Personajes

Un caporal, jefe del grupo. Dos capitanes. Varias parejas de soldados. Una Saqra mujer, llamada "China Saqra". **Conjunto musical:** acordeón, violín, quena, arpa y jazz band.

Contradanza

Danza proveniente de las cortes europeas, que guarda movimientos de la antigua cuadrilla española. Su carácter es de "caballeros galantes". Es considerado un "Baile de Salón".

Qoyacha

Única danza mixta. Su coreografía mantiene también movimientos de la contradanza española.

Auqachileno

Representan a los "enemigos chilenos" de la Guerra del Pacífico. Anteriormente era una danza de abigeos (ladrones de ganado) llamada "*Waka suwa tusuq*" o sea danza del ladrón de vacas.

Majeño

Representa a los arrieros que comercializaban licores. Se presentan como "borrachos" derrochadores.

Waka-Waka

Parodia de la corrida de toros. Con actores en "traje de luces".

Personajes

Un Machu o Caporal, jefe del grupo.
Dos capitanes.
Varias parejas de soldados.
Conjunto musical: acordeón, arpa, violín, quena, jazz band, güiro.

Personajes

Dos caporales: una mujer y un hombre.
Varias parejas de *Qoyachas*.
Número de participantes: 16.
Cada cuadrilla es de 4 parejas obligatoriamente.
Conjunto musical: acordeón, arpa, violín, quena, jazz band, güiro.

Personajes

Un caporal, jefe del conjunto.
Un doctor.
Una dama.
Dos capitanes.
Varias parejas de soldados.

Personajes

Un caporal, jefe del grupo.
Una dama majeña, esposa del anterior.
Dos capitanes.
Varias parejas de soldados
Conjunto musical: Banda de metales.

Personajes

Un toro, caporal, jefe del grupo.
Dos toreros.
Un puntillero.
Un laceador.
Dos banderilleros.
Una (o más) p'ashna o chola, dueña del toro (pueden ser varias).
Conjunto musical: Banda de metales.

Wayra

También llamada *Siqlla*, es la representación irónica de los "doctores", abogados y otras autoridades públicas.

Personajes

Un caporal.
Dos capitanes.
Varios doctorcitos.
Un alcalde indio (varayoc)
Un policía.
Conjunto musical: acordeón, violín, quena, arpa, jazz band, güiro.

Chuqchu

Representa a los palúdicos y otros "enfermos graves": cáncer, lepra, sida. Es una danza irónica.

Personajes

Un caporal (el *chuqchu* mayor).
Varios *chuqchus*
Enfermeras.
Número de participantes: completamente indefinido.
Conjunto musical: pito, quena, tambor y bombo.

K'achampa

Danza a la que se atribuye origen guerrero prehispánico. Reaparece en Paucartambo en 1985, después de varios años de ausencia.

Personajes

Un caporal.
Dos capitanes
Varios K'achampas.
Conjunto musical: Pito, tambor y bombo (band'guerra).

Maqtas

No conforman un conjunto de danza, pero son personajes muy importantes en cada una de ellas. Son bufones independientes, que pueden estar en una danza u otra. Pueden cantar, decir chistes, bailar y ridiculizar a los personajes de las propias danzas y la sociedad en general. Cumplen el rol de hacer espacio para que los bailarines bailen con comodidad, recogen prendas que se caen y las devuelven a sus dueños. Reciben y obedecen órdenes de los conjuntos de danza, como traer cerveza. Se relacionan con el público gastándole bromas constantes, hablando siempre en quechua.

Vásquez no detalla la caracterización de *Qhapaq Negro* en esta lista del manuscrito; sin embargo, desarrolla el tema de la presencia africana en las danzas andinas en otras publicaciones específicas (2010a):

Se supone que *Qhapaq Negro* "representa a esclavos negros de procedencia africana"; otras versiones surgen entre los propios bailarines, quienes dicen ser "esclavos de la Virgen". Más allá de este reciente significado, la danza *Qhapaq Negro* da testimonio de un hecho histórico –como suelen ser muchas danzas andinas– (el) cual es la existencia de afrodescendientes esclavos en la región del Cusco. En todo caso, la presencia de las danzas de negros y los elementos usados en su vestuario, en los textos y a veces en los propios movimientos corporales y coreográficos, en la cultura andina contemporánea constituye la forma de recordar el hecho histórico de la esclavitud de afrodescendientes. (p. 80)

5.3. Identificar estructuras en las danzas

Desde que el manuscrito ha circulado de diversas formas, se han creado o recreado danzas, bajo las mismas características generales distinguidas por Chalena.

Todas las danzas paucartambinas son danzas colectivas cuya estructura coreográfica necesita de preparación (ensayos) y acuerdos previos entre sus integrantes.

La mayoría de ellas son danzas de parejas interdependientes que se desplazan bajo las señas del Caporal.

La música exclusiva para cada danza –especialmente para el Pasacalle– hace que sea identificatoria de la misma. Es decir que con la música de una danza no se puede bailar otra.

La coreografía se estructura en mudanzas (tipo suite) o sucesión de piezas cortas que tienen música y movimientos determinados.

Todas las danzas representan personajes trabajados actoralmente con disfraz, máscara y vestuario, según los conceptos que los paucartambinos tienen sobre dichos personajes. Es decir que los personajes son "como los paucartambinos creen que son o que eran". Así, por ejemplo, se representan a Qollas del Altiplano, Majeños de Arequipa, Ch'unchos de la selva, etc., con ciertas características psicológicas y de conducta dentro de la danza y de la fiesta en general.

Aunque se reconocen algunas características fundamentales de los personajes (Qollas: jocosos, Ch'unchos: marciales). Estos no tienen una personalidad unívoca, ya que suelen condensar circunstancias sociales e históricas a través de los años, de tal manera que pueden presentarse personajes no solo ambiguos, sino polivalentes. Así el Qolla es jocoso, burlón y profundamente religioso –serio devoto–. (Vásquez, 2013, p. 38)

El análisis de Chalena que continuamos (Riveros y Vásquez, 2021) posibilita afirmar que la raíz cultural de los takis resulta ser una estructura sistémica que incorpora nuevos elementos estéticos, caracteriza personajes y contextos y narra hechos y acontecimientos, a modo de un medio de comunicación oral polisémico. Expresiones que continúan hasta la actualidad, momento en el cual existen más danzas que las del periodo histórico de trabajo de Chalena. Ella proponía, y nuestras pesquisas lo confirman, que las danzas de las fiestas patronales se reconstruyen sobre las estructuras culturales preexistentes de los takis.

5.4. La Guerrilla: ritualización mestiza de un mito Qero de fundación del Tawantinsuyo

Las danzas de Paucartambo. El mito de Inkari y Qollari en el Cusco. Danzas, contradanzas e ironías en la fiesta de la Virgen del Carmen. 1985–1992 es un trabajo de carácter etnográfico con detallado análisis coreo–musical, que ha ayudado a la continuidad de las danzas al ser referente para su práctica por parte de las nuevas generaciones de danzantes rituales. Sin embargo, su aporte trascendental está en ubicar la práctica ritual de un mito de fundación del Tawantinsuyo, en la escenificación que se difunde como el rapto de la Virgen.

El hallazgo histórico de Chalena en Paucartambo está en haber identificado la práctica escénica en un espacio público, por parte de la población mestiza paucartambina, de un mito de los Q'eros, población indígena local (Holzmann, 1986) caracterizada como los últimos descendientes

directos del ejército Inka, quienes viven en comunidades en las alturas de Paucartambo. Chalena correlaciona el mito con el rito e identifica en la Guerrilla la escenificación ritual de la batalla histórica entre militares amazónicos y comerciantes altiplánicos, ambos de riqueza y liderazgo político en sus territorios de origen. La imaginación y creación escénica para la ofrenda ritual del pueblo paucartambino ha ido construyendo las danzas *Qhapaq Chuncho* y *Qhapaq Qolla*, las cuales también participan de la peregrinación ante el Señor de Qoylluriti, realizando esta escenificación.

La Guerrilla es un espacio plurisemántico en el que los contenidos históricos, ideológicos, noticiosos, religiosos, filosóficos, militares, cívicos y festivos colisionan en una desbordante experiencia ritual en un espacio público. La Virgen, nuestra Mamacha Carmen, sale en su última procesión y las danzas se presentan alrededor de la plaza. Se efectúa una batalla entre las comparsas *Qhapaq Qolla* y *Qhapaq Chuncho*, en la que los *Qollas* vencidos son recogidos por los *Saqras* y llevados al infierno (el municipio) en el “nina carro”, un carroza cuyas llantas están prendidas en fuego. Este impresionante despliegue escénico finaliza cuando –luego de varios intentos– el Rey Chuncho “rapta”²⁴ a la Imilla, hija del Alcalde de los *Qollas*, quienes finalmente caen vencidos, apareciendo en el rito una correspondencia directa con lo que indica el mito Q’ero de la fundación del Tawantinsuyo, en el que Inkari, el civilizador del Antisuyo, rapta a la hija del rey del *Qollasuyo* (Vásquez, 2008, m506).

5.5. Continuar la investigación: las fiestas de la Colla y las danzas para la Iglesia

Chalena, en su última voluntad para mí, expresó la necesidad de ampliar el análisis de Guamán Poma de Ayala,²⁵ cuya lectura nos lleva a identificar el protagonismo de las mujeres a nivel de administración pública e incluso a una relectura de la historia, reconociendo que los Inkas gobernaban en pareja, algo coherente con la concepción dual de la pareja en las culturas andinas. Estéticamente, permitió identificar y desarrollar el concepto de *taki* tanto para el análisis²⁶ como para la creación–investigación.

Los relatos católicos de la fiesta favorecen la visión de que la Imilla representaría a la figura de la Virgen del Carmen y el enfrentamiento de poblaciones por la imagen. La lectura de Guamán Poma de Ayala (1615) indica que hubo un edicto en el cual se instauró que los hijos de principales (es decir, la élite local) debían bailar todas las danzas de indios, negros y españoles. Que así como se bailase antes, se bailara ahora para los nuevos dioses.²⁷ A su vez, Guamán Poma describe cómo la mujer gobernante inka, la Colla, era responsable de la organización de las festividades, las cuales, debemos recordarlo, en el contexto andino implican no solamente la dimensión lúdica “festiva”, sino un sistema de redistribución de recursos y renovación de lazos sociales, estando el calendario festivo intrínsecamente asociado a las actividades productivas de la comunidad (Vásquez y Vergara, 1990). Corresponde realizar a futuro la identificación del edicto específico,

24. La normalización de la violencia sexual es un alarmante y pendiente tema en torno al análisis y gestión de las prácticas en las fiestas patronales.

25. Y de evitar la patrimonialización en dónde solamente las expresiones que tendrían un trámite administrativo para generar el expediente que le permita ser reconocida

26. Lo cual es útil para evitar equívocos, como caracterizar a la población Chanca de Ayacucho con indumentaria *Qolla* del Altiplano o el uso irrestricto de *waqollos* –pasamontañas blancos, negros o de colores– sin conocer sus contextos o significados de origen.

27. An de dansar delante del sacerdote y delante de la Virgen María y de los santos en las fiestas y pasquas y fiestas de las iglesias, de otras fiestas que lo manda la santa madre iglesia romana de cada año. No lo haciendo, sean castigados. Pues que para las uacas ydolos, dioses falsos, demonios por mandado de los pontífices layacaonas, hicheseros, lo hicieron. Agora lo an de hacer para seruir al mismo criador, Dios verdadero y todo lo que manda la santa madre iglesia romana de nuestro muy santo padre papa. (Guamán Poma, 1615, p. 784)

pues su lectura evidenciaría cómo ante la llegada de la figura de la Madre de Cristo, se incorporaron las formas rituales de expresión que ya se conocían para la figura que se tenía como “madre”, la Colla, mujer gobernante (Riveros, 2023).

Podemos apreciar que identificar los takis en general y un mito fundacional del Tawantinsuyo basado en la demografía de la zona en particular, además del acucioso análisis etnográfico de las danzas y sus músicas; son aportes de la investigación de Chalena en vida. Sus últimas palabras nos dieron rutas para identificar póstumamente que los Inkas gobernaban en pareja, las formas en las que la Iglesia Católica asimiló a los takis como estructura creativa hasta la actualidad y cómo el Sistema de Fiestas del Perú sería una continuidad de las llamadas Fiestas del Inka (que organizaba la Colla).

5.6. Repercusiones

El libro *Las Danzas de Paucartambo. El mito de Inkarri y Qollari en el Cusco. Danzas, contradanzas e ironías en la fiesta de la Virgen del Carmen. 1985 – 1992* se mantiene inédito y cuenta con varias revisiones de la propia autora desde su manuscrito original. Este circuló en diversidad de espacios de investigación y práctica artística, por lo que aparece citado en los trabajos de Mendoza (2001) y Cánepe-Koch (1998). Una versión del prólogo se publicó en la revista *Cuadernos Arguedianos* (Vásquez, 2004), un resumen del capítulo dedicado a Qhapaq Qolla acompañó el disco oficial de la danza (2008), y un resumen del capítulo de Qhapaq Negro se publicó en la revista *Folklore y Sociedad* del Centro Universitario de Folklore de UNMSM (2010). Póstumamente, una versión de los principales elementos del libro se publicaron en el *Boletín Música de Casa de las Américas* (Riveros y Vásquez, 2021) y la continuación de la investigación fue presentada en el marco de la muestra dedicada a Guamán Poma en la Casa de la Literatura Peruana (Riveros, 2023).

6. ¿Y quién me va a creer que ando recopilando canciones en tiempos de guerra? ¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano (1988)

6.1. Musicología por la vida

“¿Se justifica investigar en tiempos de guerra?”, cuenta Chalena Vásquez (2014b, mosi) que se preguntaron en clase en el INIDEF. De un lado, hubo quienes le dijeron que no, que había que luchar, en un bando o en el otro, resistir o no ir. Su profesor Miguel Acosta Saignes recordó la dimensión social y humana que recogen las canciones como testimonios históricos con alta fidelidad emocional. Ella decidió hacerlo aceptando la invitación del Centro de Desarrollo Agropecuario (CEDAP) y experimentó, como testigo de primera mano, la crudeza del tiempo de violencia: vio las condiciones de desaparición inmediata de personas llegando del aeropuerto en Ayacucho y se sorprendió ante el hecho de que se seguirían celebrando carnavales. Le aclararon que no sería con poncho y máscara, pues debajo de los ponchos se podría esconder un arma.²⁸ Los trabajadores de la institución que encargó la investigación estaban amenazados por ambos lados: el ejército y Sendero Luminoso, quienes finalmente “hicieron bajar a los ingenieros de la camioneta y la dinamitaron, diciendo que era la presencia del capitalismo en el campo”.

28. El asesinato “preventivo” de personas dedicadas a la música por tener bultos de instrumentos debajo de la indumentaria se realizó con la presunción de que bajo el poncho se escondía un arma. Cuando a ella le cuentan acerca de los asesinatos de mandolinistas y charanguistas, Chalena compone el huayno “Cerquita del Corazón”, con el estilo de huayno aprendido durante estos procesos de investigación.

6.2. La estructura de la investigación

Vásquez Rodríguez, junto al antropólogo Abilio Vergara y sus estudiantes, realizó un trabajo de campo en 1987, año donde participaron alrededor de sesenta comparsas. Gracias al respaldo institucional del CEDAP, se logró publicar esta investigación que aporta con la integración de trabajos etnográficos y musicológicos, considerada a la fecha como uno de los más detallados al respecto por los mismos cultores.²⁹

La obra *¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano* se inicia presentando en la introducción la metodología de Vásquez propuesta en *Los procesos de producción artística* y agradeciendo, al inicio de la publicación, a las comparsas que participaron del carnaval de 1987 y a los entrevistados, afirmando que los conocimientos sistematizados emergen de la información recopilada gracias a estas personas.

El primer capítulo parte de las definiciones de José María Arguedas (1981) de un área cultural Wamanga–Wankawillka–Pokra–Chanka–Rukana, la influencia mestiza de Huancayo y la relación con la costa; atiende las relaciones históricas con los arrieros, las comunidades campesinas (que en la época poseían el 60% de tierras del departamento), los comerciantes y los procesos sociales contemporáneos que definen el contexto urbano en el que se realiza la investigación, para llegar a la situación actual. El segundo capítulo profundiza en el carnaval ayacuchano, realizando una caracterización organizativa, enfatizando la presencia rural en un fenómeno urbano y distingue el Puqllay, carnaval campesino, del carnaval en la ciudad de Ayacucho. El tercer capítulo versa sobre el corta árbol, yunza o cortamonte e integra las gráficas de parentesco y coreología para identificar las formas de organización en el espacio del ritual. El cuarto capítulo profundiza en las comparsas de carnavales, proponiéndolas como talleres de arte integrales, analizando sus liderazgos y el vestuario como factor de identidad. El capítulo cinco reflexiona acerca de las matrices culturales y la dinámica social, distinguiendo la tradición comunal y el rito urbano, la tradición en la ciudad de Huamanga, la penetración cultural de educación y medios de comunicación y, finalmente, los cambios y permanencias. El capítulo seis analiza la poesía quechua en las canciones, las problemáticas de su transcripción, traducción y análisis, para luego estudiar el contenido y clasificarlo por temáticas. En el capítulo siete profundiza en la música en el carnaval, distinguiendo su sistema musical, proponiendo notación musical para la tradición oral, analizando los tipos o modos del carnaval, la ley física de los armónicos que lleva a la tritonía y el análisis de las estructuras melódicas y poéticas, los períodos, frases, semifrases, motivos, variantes, caracterización y uso de pies rítmicos, instrumentación y modulación. Luego, en el capítulo ocho, se reflexiona en detalle sobre el teatro y la danza, las fuentes y técnicas de presentación, el uso del espacio y puesta en escena para, finalmente, en el capítulo nueve, presentar un cancionero a partir de las recopilaciones de 1987.

6.3. Nuestros carnavales

Vásquez parte de una caracterización del carnaval, pero antes que definirla ella misma, se aproxima desde la definición propuesta por Rodrigo Montoya:³⁰

Tiene dos contenidos: el primero, hispánico occidental clásico conocido, y el segundo, la fiesta andina que pasa por debajo del carnaval y que es, el caso ayacuchano y de mi pueblo (Puquio), la fiesta de

29. Llevando a pensar, incluso, que el lugar de nacimiento de Chalena Vásquez fuera Ayacucho en lugar de Sullana.

30. Vásquez realizó las transcripciones musicales del libro *La sangre de los cerros* de los hermanos Montoya (1987). Lamentablemente, no figura en los créditos con su nombre correcto.

agradecimiento por aparte de las autoridades, los Alcaldes–Varas, a la comunidad que los eligió. Extraña cultura esta, donde las autoridades que ocupan sus cargos en enero ofrecen en febrero una fiesta de gratitud a la comunidad, el Ayllu que los eligió.
(Vásquez y Vergara, 1988, p. 24)

Luego Chalena contrasta con las definiciones occidentales del carnaval y para ello realiza una relectura de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1987) de Bajtin, lo que le permite afirmar que:

El carnaval no es lo que se entiende en Occidente. Un breve momento de dar vuelta, para que se vea un caos y luego regresar a lo mismo. El carnaval en los Andes es la reafirmación de la vida, de los lenguajes musicales propios y de las relaciones sociales que se establecen y se afirman. Las relaciones sociales, los efectos de la fiesta, no terminan en la fiesta, no terminan en el carnaval. El carnaval es parte de un proceso cultural mayor y de un calendario mayor, articula trabajos, relaciones sociales, relaciones comunales, familiares, etc. Y que se articula a toda una vida socioeconómica, productiva, afectiva, ideológica, etc. No es un hecho aislado, aunque tenga esa energía tan sobresaliente sobre las fiestas de todo el año. Yo pienso que el carnaval es una de las fiestas más importantes del año por todo ese cúmulo de énfasis en las relaciones sociales y (que) se afirman los lenguajes artísticos, el quechua, las relaciones sociales, la manera de pensar y aspectos fundamentales de la propia cultura. Son la afirmación permanente del Derecho a la Cultura.

Otro aspecto que deseo comentar es la capacidad de autogestión popular en la vigencia y continuidad de un lenguaje artístico como es el carnaval. Sabemos bien cómo se organizan las yunzas o cortamontes, cómo se reúne la familia extensa y se reafirman los lazos familiares y amicales. Los lazos sociales se ven fortalecidos durante los carnavales. De allí que el Carnaval Ayacuchano se puede considerar una reafirmación de la propia cultura y no solamente la inversión del orden por unos días en los que aparece un circunstancial caos. (Vásquez, 2014e, m3s20)

Concordando con esos procesos, el encargado del archivo del Arzobispado de Ayacucho, Christian Silvera Curi (comunicación personal, 26 de junio, 2025), indica que es más apropiado el símil de "injerto" cultural que el de sincretismo, al ser una metáfora que hace referencia a la existencia de una raíz cultural preexistente.

6.4. Sistemas culturales quechua

Chalena basa su metodología de investigación en el reconocimiento de las características materiales, sociales e ideológicas del trabajo sobre materiales artísticos y el desarrollo de sistemas culturales (Vásquez y Vergara, 1988), lo cual explica en la introducción del libro.³¹ También propone entender las culturas desde las lógicas de sistemas culturales y lenguajes artísticos:

La cultura quechua tiene sistemas o lenguajes artísticos en música, danza, teatro, artes plásticas (vestuario, cerámica, tejidos), poesía, narración, con características propias, que debemos conocer a través de la sistematización científica.

³¹ *¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano* enfatiza una orientación pedagógica que permite, a quien lee, aprender conceptos musicales y musicológicos, gracias a una redacción que se percibe cercana al lector.

El mestizaje de la cultura quechua o su oralidad, no son impedimentos para mantener vigentes y en desarrollo sus propios códigos, técnicas, conceptos socioestéticos. Por ejemplo: escalas, ritmos, timbres, ornamentación, técnicas de la voz, técnicas instrumentales, formas musicales, etc., para el caso de la música; pasos, movimiento corporal, coreografía para el caso de la danza; disfraces, caracterización de personajes, técnicas de representación, uso del tiempo y del espacio para el caso del teatro, etc.

En las comparsas, todos los componentes desarrollan –creando, recreando, interpretando– una o varias áreas artísticas. Las mujeres cantan, bailan, componen canciones y tocan la tinya; los hombres tocan instrumentos (violín, quena, mandolina, guitarra, porro, esquila, tinya) y componen canciones. Los cuadros teatrales son mixtos. La especialización por sexos –mujeres cantantes, hombres ejecutan instrumentos– es una constante en la cultura andina, cuyas razones sociales aún falta estructurar.

La reproducción artística implica una metodología de enseñanza/aprendizaje, fundada en la práctica imitativa, en la profunda actitud de democracia, de crítica y de autocrítica ejercida constantemente aun en el silencio elocuente de la aceptación o la desaprobación. (Vásquez y Vergara, 1988, p. 11)

Vásquez distingue una estructura organizativa: director musical, capitán o capitanes, capitana o capitanas, instrumentistas hombres, cantantes–danzarinas mujeres y personajes de la coreografía, quienes, a su vez, producen un repertorio que se renueva y afirma la memoria.

6.5. Memoria y contemporaneidad

Esta experiencia de análisis de la evidencia en el campo le permite dilucidar acerca de la contemporaneidad de las tradiciones.

Existe una memoria cultural, un repertorio cultural compartido que se recuerda y que se recrea, pero que, sin embargo, cada año también se sabe renovar, pues se tienen que hacer nuevas canciones... Dentro de tradiciones orales, es posible hacer lenguajes sumamente complejos, musicales, artísticos en general, y no es necesaria la escritura alfábética, en partituras, etc., para llegar a elaborar el lenguaje. Existe el sistema, existe el lenguaje. Los lenguajes son sistemas de conocimiento de conocimiento de elaboración técnica, de los códigos, qué escalas, adornos, instrumentos entran o no entran para cada estilo, para cada forma. Todo ello es parte de la cultura de tradición oral. Esto es parte de los códigos socioculturales del carnaval. Las nuevas canciones van recogiendo las experiencias del tiempo que toca vivir; es una producción contemporánea. Es decir que el carnaval, siendo una tradición cultural andina que viene de tiempos atrás, posee un fuerte, significativo contenido contemporáneo. (Vásquez, 2014b, 12m45s)

Chalena incide en la expresión de Carlos Huamán, en reivindicar la contemporaneidad de la memoria desde sus formas expresivas: “Lo que se toca aquí y ahora, tiene vigencia aquí y ahora”(Vásquez, 2014b, m13s05).

Existe la obligación social de hacer canciones y composiciones nuevas; desarrollar estilos personales y colectivos, dentro de lenguajes establecidos: “Las pequeñas y sutiles diferencias se vuelven características de identidad de una forma o un estilo coreomusical”(Vásquez, 2014b, 11m16s). Chalena destaca que se preguntó junto a Turino sobre estas especificidades.

6.6. Contenidos y estéticas

El trabajo de campo para el análisis de estas prácticas artísticas acercó a Chalena a códigos estéticos y socioculturales que le resultaban nuevos y sorprendentes. Recordaba cotidianamente cómo, al asistir a un ensayo de comparsa de carnaval, se pidió corregir una interpretación: “Más tristito, debe salir más tristito” (Vásquez, 2014b, 9m16s), dijo el director y, al seguir la indicación, se tocó más rápido. La autora incide entonces en cómo se produce el complejo cultural local y que, por lo tanto, debe ser aproximado desde el idioma del territorio, pues los “lenguajes musicales tienen su determinante en el idioma quechua”³² (Vásquez, 2014d, mos01).

Vásquez (2014d) afirma, evocando al poeta Juan Gonzalo Rose, que la literatura (en este caso desde la oralidad) es “una relación plurisémántica entre quienes leen y quienes escriben” (m2s19) (quienes cantan y quienes escuchan). Durante la investigación de *¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano*, se identificaron dos tipos de contenido literario, luego de la recopilación y transcripción de ciento cincuenta canciones.

Los contenidos identificados fueron:

- La relación de amor, la relación de pareja, la relación de jóvenes que se enamoran e inician *servinacuy* en el carnaval.
- Las canciones de contenido sociopolítico, que expresan dolor y resultaron ser un cancionero de testimonio histórico. (Vásquez, 2014d, mos30)

Las letras recopiladas demostraban alto contenido político. “En medio de ese aparente jolgorio y en medio de esa efusividad, se está dando testimonio de profundos sentimientos, de críticas situaciones” (Vásquez, 2014e, m3s20). Abilio Vergara le dijo a Chalena que la selección de canciones fue ideologizada; sin embargo, Chalena, consecuente con la metodología científico social, realizó el análisis sobre la muestra total. Ello le llevó a las siguientes conclusiones, las cuales Vásquez presentó en una versión sintetizada para la conferencia acerca del carnaval ayacuchano en la Universidad San Cristóbal de Huamanga en el 2014.

Conclusiones a las que arribamos luego del análisis de las canciones de carnaval. Para tratar lo específicamente estructural de esa forma musical, debemos considerar una estructura musical/poética.

ESTRUCTURA MUSICAL/POÉTICA – pentatonía, acompañamiento –

1. En primer lugar, consideramos el trabajo con los materiales musicales, es decir, con la melodía, el ritmo, la armonía, las formas del acompañamiento, los instrumentos que participan y las voces.

Las melodías se elaboran dentro de una estructura de escala pentatónica, en la que cada nota guarda una función específica. Para empezar, desarrollar o concluir una melodía.

La melodía es estructuralmente pentatónica, no así el acompañamiento en las guitarras u otros instrumentos, que usan la escala heptatónica. Sin embargo, es la escala pentatónica quechua en modo mayor y menor la que cumple función determinante respecto de los instrumentos acompañantes.

32. Actualmente más del 55.7% de Ayacucho se autopercibe indígena.

Mejor dicho, la pentatonía manda, porque supedita a los otros elementos; sin embargo, se presenta una interesante relación entre melodía y formas armónicas del acompañamiento.

1. RÍTMICA MELÓDICA está intrínsecamente ligada a la sílaba, la palabra, el verso quechua; aun cuando se cante en castellano, los patrones rítmicos característicos de esta música provienen de su articulación con el quechua. Los pies rítmicos usados en el carnaval ayacuchano son cuatro.

2. TIMBRE–BALANCE INSTRUMENTAL

Otros elementos del producto musical, el balance instrumental y la velocidad, así como el timbre, cobran importancia en la medida (en) que distinguen un carnaval de otro, como se observa con el PUM PIN. (Vásquez, 2014a, pp. 5–6)

Uno de los principales hallazgos de *¡Chayraq!: Carnaval Ayacuchano* (1988) de Vásquez y Vergara es que se propone que estas manifestaciones mestizas en zonas urbanas, así sean interpretadas por hispano-hablantes, tienen una raíz finalmente quechua.

6.7. Continuidades

La obra continúa siendo difundida por parte de las mismas comparsas de carnaval en formato de fotocopia y, así como otras obras de Chalena, ha circulado entre investigadores. Se ha presentado una propuesta de reedición a la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

7. Historias de vida y memorias colectivas. *Ranulfo Fuentes. El Hombre* (1990)

7.1. El valor de la biografía

El segundo trabajo en colaboración con el antropólogo Abilio Vergara profundiza en el estudio de un caso paradigmático, a partir de una metodología que complementa historia de vida situada en un contexto histórico junto con la recopilación, transcripción y análisis poético musical de una selección de obras de Ranulfo Fuentes, autor de la canción “El hombre”. Además, las obras musicales están ilustradas con fotografías de cajas de San Marcos, conocidas como retablos, una de las principales disciplinas de las artes plásticas en Ayacucho.

Con un elogioso prólogo de Carlos Iván Degregori, que sitúa el trabajo como parte de la academia peruana surgida y fortalecida desde fuera de la capital, *Ranulfo, El hombre* (Vásquez y Vergara, 1990) está separado en cuatro secciones. La primera es una historia de vida, una biografía en la que se expone la trayectoria del compositor ayacuchano Ranulfo Fuentes. En ella se detalla Punqui, su localidad de crianza en una comunidad campesina “completa” entre sierra y amazonía, y el proceso de migración y transformación, repensando Lima en 1961 y en 1980. La experiencia de vida de Fuentes es presentada como ejemplo de un proceso que acontecía para la población peruana: la migración del campo a la ciudad.

El segundo capítulo destaca la relevancia del lenguaje en el análisis estético y reflexiona sobre las prácticas de composición bilingüe de canciones, la humanización del paisaje (aspecto integral en la filosofía andina), las percepciones del amor, la política, el trabajo y la solidaridad, la identidad regional y el aporte de lo nacional. Chalena sustenta que este repertorio lo desarrollaron personas quienes, manteniendo una posición crítica, no respaldaron el alzamiento en armas, pero tampoco la represión al terrorismo o la opresión sistémica.

En el tercer capítulo, Vásquez propone herramientas para el análisis formal del lenguaje

musical. Chalena define características del huayno ayacuchano, realiza una propuesta de cómo realizar las transcripciones para, a partir de ello, hacer análisis de la forma, la melodía, la ornamentación y la armonía, así como de la guitarra y el acompañamiento armónico.

Finalmente, el cuarto capítulo presenta canciones y poemas de Ranulfo Fuentes y brinda un apéndice sobre el trabajo de Edilberto Jiménez Quispe, retablista, quien potencia la narrativa del libro.

7.2. El análisis del huayno

Vásquez afronta la complejidad de la notación de música popular y propone una definición formal que permita caracterizar el estudio del huayno.

El huayno es la forma musical de mayor versatilidad en el fecundo calendario cultural andino. Con él se expresan las más diversas situaciones, con él se canta a todas las cosas y se sienten todo tipo de emociones... A diferencia de otras formas musicales que se usan con carácter de exclusividad en determinadas fiestas o eventos, el huayno está presente durante todo el año y en toda ocasión festiva o ceremonial.

Cada intérprete puede expresar un tema según su propia versión; los cantantes tienen en el mundo andino no solo la posibilidad, sino la obligación de hacer una versión personal que no esté copiando a otro, no obstante respetar el estilo regional. De allí que los adornos, la velocidad, la menor o mayor complejidad de la armonía acompañante, queden bajo la decisión de los intérpretes. Cada canción tiene muchas versiones según la “intención y la emoción del intérprete”; en algunas ocasiones se varía también el texto. Así, aun las canciones que tienen un compositor conocido, como es el caso del ayacuchano Ranulfo Fuentes, son asumidas como bienes colectivos. (Vásquez y Vergara, 1990, p. 115)

Chalena propone, respecto de esta investigación, que “los pasos seguidos para transcribir y analizar las canciones son los siguientes”:

- Sentir el pulso básico –no fijar “compás” al estilo occidental-. Sin embargo, en el huayno se emplean compases de 2/8 o de 1/4 para llegar a referir al pulso.
- Escribir las notas de la melodía con sus respectivos adornos.
- Precisar los acordes usados en la armonía.
- Precisar con metrónomo la velocidad.
- Comparar la música con la letra.
- Precisar la unidad verso/frase musical.
- Observar la unidad de las semifrases musicales y la construcción de los versos.
- Establecer, por comparación y por su propia repetición, los motivos musicales.
- Ver la escala usada en la melodía. Las notas principales y las secundarias –o de paso o adornos– comparar con armonía.
- Observar el ámbito usado o extensión de la canción. (Vásquez y Vergara, 1990, p. 118)

7.3. Ningún terrorismo

La canción “El hombre”, al igual que “Flor de retama”, huayno de Ricardo Dolorier, ha sido equívocamente asociada al terrorismo (Portocarrero, 2012), ignorando que el contexto que inspiró su creación fue el de la matanza en Huanta, en 1969, por el gobierno de las Fuerzas Armadas

a quienes se manifestaban en pro de la gratuitad de la enseñanza (CVR, 2003b.). En el análisis de Chalena Vásquez se articulan tanto la experiencia en el trabajo de campo con situaciones particulares, como jaranas durante los toques de queda, y donde, además del maestro Ranulfo Fuentes, tuvo cercanía con Carlos Falconí y otros destacados cultores y personajes.

La recopilación etnográfica de Vásquez y Vergara trasciende la utopía antropológica del “estar ahí” y llega a ser parte de la comunidad que se investiga. Es por ello que su propia experiencia subyace al análisis de contenidos de la obra de Ranulfo Fuentes y del carnaval ayacuchano, confirmando lo que luego sería la conclusión de la Comisión de la Verdad y Reconciliación: la población se vio en el fuego cruzado entre grupos armados que buscaban el poder y el Estado que enfrentó a la población alzada en armas.

“El hombre” no es una canción que evoque a Sendero Luminoso, aunque es importante conocer las formas de apropiación cultural³³ en ese periodo histórico. En un contexto en el que, literalmente, las calles tenían ríos rojos de sangre por los enfrentamientos y atentados en la pugna por el poder, Chalena analiza y afirma las expresiones de la vida humana.

Chalena me decía que “el Perú es un país de posguerra que no lo asume” y nos recordaba cómo el Estado empleó métodos de identificación que asumieron las prácticas artísticas andinas como sinónimo de terrorismo. Cuando se emite el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003a, 2003b), la estadística de que más de sesenta mil personas asesinadas o desaparecidas eran quechua-hablantes le permite afirmar categóricamente que ocurrió un etnocidio, un genocidio cultural.

7.4. Continuidades

Investigaciones actuales indican que Vásquez fue de las primeras en publicar en libros acerca de una Nueva Canción Ayacuchana (Tabra, 2024), dinámica planteada también por Carlos Falconí (2018). La reflexión sobre estos procesos históricos de producción cultural, resulta urgente y vigente, en tanto aún se asumen como elemento de identificación de supuestos terroristas los rasgos culturales indígenas andinos o vinculados con las culturas quechua-hablantes.

Mendivil (Comunicación personal, 22 de octubre, 2025) precisa que tanto “¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano!” como “Ranulfo, El Hombre” fueron relevantes para su propio trabajo (1990, 2004) junto al de Ritter (2002), Arce Sotelo (2006), Huamán (2015) y Tucker (2013).

8. Universos sonoros. Música, luz y sonido en José María Arguedas (2013)

8.1. Chalena y Arguedas, continuidades y paralelismos

La obra de José María Arguedas fue uno de los máximos referentes de Chalena Vásquez. Existen varios paralelismos³⁴ y continuidades³⁵ entre ambos autores. Es posible identificarlos dentro de la

33. Chalena me contó que las internas del Partido Comunista del Perú SL que participaban de los talleres de arte de Santa Mónica le cantaron canciones que atribuían a Abimael Guzmán, pero luego comprobó que eran de la autoría de Mariano Melgar. Un fascinante caso en el que las obras de arte añaden insumos para la caracterización mesiánica del liderazgo, con el que se caracterizó a la organización (Flores Galindo, 1994).

34. Y divergencias. Arguedas sí dictó cátedras y tuvo constantes invitaciones a publicar. Para el contexto universitario de Vásquez, el título de musicología emitido por el Conservatorio Nacional de Música (CNM) no fue considerado por la PUCP como título profesional homologable a una licenciatura. Dictró brevemente en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Sin embargo, Vásquez sí tuvo un impacto académico musicalógico que no identificamos en la obra antropológica de Arguedas, mas sí en la literaria.

35. “Cada árbol de mango no se anda fijando si el árbol del frente da un fruto más dulce o más salado” nos decía para evitar las comparaciones entre las personas. Empero, sí distinguía en que una obra contara con desarrollos más simples o complejos dentro de cada lenguaje estético.

intelectualidad de los migrantes del siglo XX. Ambos personajes se sitúan en un fenómeno en el cual personas que provienen de todas las provincias del Perú migran para desarrollar estudios en Lima e integran la academia, la gestión pública, los medios de comunicación, la educación, etc., en un proceso de afirmación cultural ante el centralismo que focaliza oportunidades laborales y profesionales en la capital.

Arguedas propone, en la esfera pública, el respeto a las manifestaciones caracterizadas como folklóricas y su estudio bajo la disciplina del Folklore; Vásquez propone trascender el vocablo, prefiriendo el uso del término "cultura". Ambos se establecen por su dedicado y fidedigno trabajo como voces de autoridad, consultadas por el entonces Instituto Nacional de Cultura y el Ministerio de Educación. En cuanto a sus expresiones estéticas se da una relación inversa. Vásquez es etnomusicóloga, cantante, músico y compositora profesional con afición por la literatura y la poesía; Arguedas es etnólogo y literato profesional con afición por la música. Ambos, autores y artistas, desarrollaron una activa gestión en la cual primó afirmar la dignidad de las poblaciones discriminadas por su origen cultural en el Perú y, en consecuencia, promovieron contenidos, investigaciones y exponentes artísticos en medios de comunicación y contextos académicos.

Ambos fueron autores e investigadores que emplearon su posición de prestigio y acceso a recursos para promover el trabajo de diversos cultores que consideraban de alta calidad, bajo la lógica de representación de las expresiones artísticas de las culturas del Perú. Así como Arguedas visibilizó a Jaime Guardia, Chalena produjo a Los Cholos, impulsó la grabación del disco "Criollo" de Adolfo Zelada y ambos tuvieron trabajos visibilizando la labor de Raúl García Zárate, Arguedas promoviendo sus grabaciones y Vásquez incentivando la realización de talleres de guitarra andina con García Zárate en el Conservatorio Nacional de Música, entre innumerables personajes anonimizados con el tiempo y los contextos, o con otros maestros de sólido desarrollo.

José María Arguedas y Chalena Vásquez fueron personajes que sostuvieron polémicas en la opinión pública y afrontaron situaciones más que incómodas en pos de la integridad profesional y por sostener la integración de elementos de la filosofía ecosistémica quechua en sus investigaciones. Finalmente, ambos, crecidos en contextos eminentemente agrarios, fueron conscientes tanto de su posición de privilegio como de las carencias de los contextos socioculturales en los que crecieron: pueblos de los Andes y caseríos de la costa, respectivamente.

8.2. Luz y sonido como energías de un universo sonoro.

Vásquez encuentra en Arguedas la posibilidad de desarrollar una musicología andina, en la cual los principios teóricos y prácticos se fundamenten en las experiencias y sistemas de las culturas locales. Por ello, propone la integración de los conceptos de *Yllu* (sonido) e *Illa* (luz), reconociendo a ambos como energías y nos propone pensar en una "nueva poética", en la realidad como un "universo sonoro".

Además de los artículos descriptivos e interpretativos de fiestas, danzas o música instrumental, Arguedas nos permite comprender la música andina a través de su obra literaria y nos conduce a observarla mucho más que como una partitura o una banda sonora de una película que transcurre en toda la narración.

Diríamos que la nueva poética trabajada por Arguedas contiene una matriz o elemento modular que es la música, o mejor dicho, un mundo sonoro, que en su plenitud abarca todo tiempo y todo espacio; no es de ninguna manera solo una "música de fondo".

Esta matriz es el sonido, *yllu*, que captamos con todo nuestro organismo y no solamente con nuestros oídos. Al sonido *yllu*, que es movimiento y que lo sentimos en todo nuestro ser psicofísico (físico-mental, material-espiritual) se une, en la obra de Arguedas, otro elemento medular: la luz *Illa* que nos permite ver el color.

En la poética de Arguedas encontramos, *yllu*, es decir sonido-movimiento e *Illa* que es luz-color, enlazando la narración de acontecimientos próximos, inmediatos, con el hecho universal de la existencia. Una de las claves se encuentra en la comprensión de los mensajes o significados que cada motivo sonoro adquiere en la narración.

Con la explicación del morfema *Yllu*, Arguedas nos explica cierto tipo de sonido, fundamental en el cosmos andino, fenómeno que es capaz de relacionar o hermanar seres diferentes, pero que tienen ese tipo de energía común. De igual manera para *Illa*, un tipo de luz, de claridad ambiental que produce sensaciones distintas en todo ser viviente. (Vásquez, 2013, pp. 299-300)

Resulta de particular interés cómo Vásquez identifica en la obra de Arguedas parte del giro aural de la musicología y nos induce a la concepción holística de las músicas y las artes.

Arguedas inicia para América Latina una nueva perspectiva en la musicología (o la etnomusicología), pues para comprender la cultura musical andina es imprescindible comprender el mundo sonoro significativo, que desborda el concepto de música al estilo occidental.

El mundo sonoro andino está formado por los múltiples e infinitos mensajes que a través del sonido/movimiento están emitiendo todos los seres que conviven en el universo: piedras, ríos, montañas, aire, astros, insectos, aves, humanos.

Es una nueva musicología, producto de una visión integral, holística, en movimiento permanente, que permite aproximarnos a las normas socioculturales de la estética andina en profunda significación. (Vásquez, 2013, p. 300)

Esto nos lleva a replantear nuestra percepción de la realidad, de las músicas y de sus funciones sociales y personales, así como del lugar de las prácticas musicales, sonoras y silenciosas en la experiencia humana.

Desde esta perspectiva, otra será la significación de la sonoridad lograda en los instrumentos musicales, la construcción de géneros musicales, el balance sonoro de los conjuntos instrumentales, la técnica de la voz, pero, por sobre todo, otra será la significación de la música en el sentir humano y en la construcción de la identidad propia, individual y colectiva, así como otro será el significado del silencio. (Vásquez, 2013, p. 301)

8.3. Experiencias cenestésicas significantes

Las funciones sociales de las músicas y los sonidos, y el impacto que causan en las personas, existen al margen de nuestra percepción de ello. La lógica de que la música sirve para meramente entretenér o para la belleza contemplativa, se desarma ante la realidad evidenciada por los análisis de Arguedas y Chalena. La música influye tanto en la emoción, como en los pensamientos y la conducta, en el cuerpo y la energía.

El poder de la música se encuentra, entonces, en la capacidad de afectar el alma humana, la capacidad de incidir en el pensar y en el sentir, que deviene en accionar de la persona que percibe dicha música.

Esta fuerza emotiva que es posible sentir con la música, se convierte en un elemento que dinamiza las narraciones de JMA, en lo profundo de las situaciones y los personajes. Es la energía que hace vibrar los cuerpos, transitando desde los profundos valles a las estrellas lejanas, desde la luminosidad vibrante del sol al corazón que palpitá transparente, es luz/sonido que sintetizan la energía vital, la vida misma y sus formas de ser. (Vásquez, 2013, p. 303)

Chalena destaca cómo Arguedas configura un universo que, en tanto la concepción de luz y sonido como energía, se constituye de experiencias cenestésicas y significantes.

Quizás el autor podía haber escrito el mismo episodio de otra manera, sin embargo, JMA, optó en su narrativa por integrar todos los motivos de luz, color y sonidos de la naturaleza, como mensajes significativos que inciden en el pensar, en el sentir y en la toma de decisiones humanas. (Vásquez, 2013, p. 305)

Vásquez encuentra en su lectura de Arguedas, desde la perspectiva de quien investiga culturas quechua hablantes, cómo quienes no "hacen música" se integran al hecho musical como receptores, aspecto fundamental del ciclo de producción, distribución y consumo. En ese proceso, valora la posición de las personas que aparentemente no importan o importan poco, e incluso analiza las interacciones de los otros seres y elementos naturales, desde su existir sonando.

Un párrafo especial, dedica José María Arguedas para describir cómo una persona que no baila, no canta, ni toca ningún instrumento – cosa que es rara en la cultura andina – comparte el hecho musical participando como receptor que guarda en su memoria cada nota, cada ritmo, cada verso o timbre instrumental, viviendo a plenitud el instante mágico que acompaña o transforme su ser íntimo.

Escuchar, mejor dicho, saber escuchar y no solamente oír, abarca un conocimiento mayor que la simple percepción sonora. El sonido que se oye es mensaje; no es un sonido que solamente causa placer o desagrado en el escucha, sino que se recibe como algo que transmiten los seres que lo emiten. (Vásquez, 2013, p. 309)

Chalena, en su lectura de Arguedas, nos propone una concepción de la realidad donde luz y sonido son expresión y fuente de información.

Arguedas sitúa al lector en un asunto central en la cultura andina, cual es el entender que todos los seres existentes en el universo se relacionan como sujetos, activos, donde el ser humano es uno más en este mundo natural y que a los otros seres, como criaturas del universo, se les conoce -Y se aprende de ellas- en tanto se les sabe escuchar, ver y sentir.

Los sonidos naturales de las aves, el viento, el rumor del río, así como el brillo u opacidad de los astros, las estrellas, el color de las hojas, de la madera, de la tierra, es fuente de información permanente sobre las necesidades de estos otros seres, de su funcionamiento, de su transcurrir vital; en este transcurrir se entiende lo natural y lo social–humano como partes inseparables del cosmos en funcionamiento. (Vásquez, 2013, pp. 309-310)

8.4. Pensamientos colectivos

Las reflexiones de Vásquez sobre Arguedas profundizan en cada una de sus obras literarias. El texto se encuentra inédito. Sin embargo, algunos adelantos de investigación fueron publicados por la Universidad de Lima y presentados en ponencias. La concepción de este “universo sonoro” está comenzando a ser trabajada por amistades y colegas de Vásquez, como Mendivil (2025) y Huamán (2015).

Continuaciones, ante que conclusiones

La obra de Chalena Vásquez Rodríguez es inasible y motivadora. Cuando volvemos a ella se encuentran nuevos elementos de interés y, según nuestras necesidades como investigadores o cultores, podremos acercarnos a sus diversos aportes. Esta selección de citas reseñando sus principales obras buscó enfatizar elementos que ella misma consideraba de utilidad y compartió. Sin embargo, existe mucho más por estudiar dentro de estas obras y aún más trabajos y procesos en los que participó: el estudio del códice de Baltazar Martínez Compañón y Bujanda, arzobispo de la Diócesis de Trujillo del Perú, de donde Chalena realizó el análisis de juegos, música y danza; la divulgación de las grabaciones de los cilindros de cera e instrumentos musicales recopilados por Brunning a los que Vásquez visita bajo la guía de Virginia Yep en el Museo Etnográfico de Berlín (Vásquez, 2003); la gestión del proyecto de arqueomusicología Waylla Kepa donde logró que la PUCP, el Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia y la ENSFJMA trabajaran conjuntamente cuando ella era directora de investigación (Manga y Vásquez, 2021; UNSFJMA, 2025); el trabajo de análisis organológico de las cuerdas latinoamericanas (Vásquez, 2008); el siku y los aerófonos altiplánicos (Manga y Vásquez, 2009); la investigación filológica de vocablos africanos de uso cotidiano en el Perú (Vásquez, 2007), en los que identifica el origen africano del vocablo “charango” como “batimiento rápido” o “escándalo” y “cumanana” que significa “diálogo entre aquellos que saben” (en idioma kikongo); el análisis de los rasgos de empatía entre el *blues rock* y el huayno en el caso de Uchpa (Vásquez, 2006); sus aportes de derechos culturales, interculturalidad e investigación en la educación (Caro, 2023); sus reflexiones sobre las décimas; sus composiciones y experimentaciones –que incluyen pistas de *rap* en base al son de los diablos, arreglos corales, suites para antaras Nazca–; los usos medicinales (y no musicales) del sonido; el respaldo a la elaboración de métodos de instrumentos peruanos; el impacto de su trabajo como asesora del Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú (IRTP); la realización del programa “Canto Libre como el canto del Chilalo”, en Radio Nacional; su fructífera producción audiovisual publicada en YouTube; su trabajo como directora en espectáculos integrales para los que desarrolló guiones y visuales en CEMDUC; otros estudios de caso como el de Los Anteq de los Chunchos de Lauricocha y la investigación de cantos de sanación en la comunidad Yanesha de Tsachopen; además, el definir rutas de investigación que resultan caminos por andar y que continuamos desde el Centro de Investigación de las Artes (CEDINA) “Chalena Vásquez Rodríguez”, como los takis en fuentes etnohistóricas, la presencia africana en las danzas de los Andes, los usos sociales del sonido y la realización de actividades en afirmación del derecho a la cultura propia y de las artes como trabajo.

La obra de Chalena se fundamenta en la musicología y se nutre de la economía y la etnohistoria. Ofrece información tan diversa como relevante, que resulta ser evidencia de la importancia de la investigación de nuestras artes para reinterpretar la historia, buscar entendernos y desarrollar un proyecto pluricultural de país.

Rol de autores CrediT

CCRV:	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

- Aquino, T. (1560). *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*. Francisco Fernández.
- Arce, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Fondo Editorial PUCP; Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Arguedas, J. M. (1964). ¿Qué es el folklore? *Cultura y Pueblo*, (1), 10–11.
- Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bertonio, L. (1612). *Vocabulario de la lengua aymara*. Casa de la Compañía de Jesús.
- Beyersdorff, M. (2016). Artes performativas indígenas. En J. Pillsbury (Ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530–1900: Vol. 1* (pp. 675–686). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bosch, R. (1972). *El trabajo material y el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Cánepa-Koch, G. (1998). *Máscara, transformación e identidad en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Caro Palomino, F. A. (2023). Contribución de Chalena Vásquez a la enseñanza de la historia de la música peruana para escolares. *Antec: Revista de Investigación Musical*, 7(1), 50–72.
<https://doi.org/10.62230/antec.v7i1.177>
- Chocano, R. (2012). *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Ministerio de Cultura del Perú.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003a). *Conclusiones generales del Informe Final*.
<https://www.cverdad.org.pe/ifinal/conclusiones.php>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003b). *Historias representativas de la violencia. La Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Informe final* (Tomo V, cap. 2, pp. 578–579).
- Coronado, L. (2025, 13 de agosto). *Sílbalo primero para que nunca lo olvides: aprendizaje del toque del violín en el Atajo de Negritos de El Carmen – Chincha* [Conferencial]. 2º Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología, Lima.
- Cuche, D. (1975). *Poder blanco y resistencia negra en el Perú: Un estudio de la condición social del negro en el Perú después de la abolición de la esclavitud*. Instituto Nacional de Cultura.
- Dorson, R.M. (1972). *Folklore and Folklife*. The University of Chicago Press.

- Estenssoro, J. (2003). *Del paganismo a la santidad*. Institut Français d'Études Andines; Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.4412>
- Falconí, C. (2018, 17 de agosto). Sobre el huayno ayacuchano. *La Mula*. <https://carlosfalconi.lamula.pe/2018/08/17/sobre-el-huayno-ayacuchano/carlosfalconi/>
- Feldman, C. (2005). The Black Pacific: Cuban and Brazilian echoes in the Afro Peruvian revival. *Ethnomusicology*, 49, 206–231.
- Feldman, C. (2006). *Black Rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Wesleyan University Press. <https://doi.org/10.1353/book.110773>
- Ferrier, C. (2020). ¿Música andina? ¿O músicas andinas? Un intento de dilucidación. *Folklore. Arte, cultura y sociedad*, 5, 63–80.
- Flores Galindo, A. (1994). *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*. Editorial Horizonte.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina: Teorías estéticas y ensayos de transformación*. Editorial Grijalbo.
- González Holguín, D. (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quechua o del Inca*.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1615). *El primer Nueva Crónica y buen gobierno*. [Manuscrito de la Real Biblioteca de Dinamarca].
- Guerra, D. (2019). Prólogo. En *Los procesos de producción artística*. Fondo Editorial Caja Sullana.
- Hayre, C. (1995). Influencias y asimilaciones en la música criolla. *Quehacer*, (97), 101–107.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition*. University of North Carolina Press.
- Holzmann, R. (1986). *Q'ero, pueblo y música*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Huamán, C. (2015). *Urpischallay: Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular en el wayno*. Altazor.
- Huizinga, J. (1984). *Homo ludens*. Alianza Editorial; Emecé Editores.
- Kapsoli, W. (1975). *Sublevaciones de esclavos en el Perú*. Universidad Ricardo Palma.
- Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía: Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- León, A. (1974). Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana y en Santiago. *Santiago de Cuba*, (pp. 49–77).

- León, J. (2006). Mass culture, commodification, and the consolidation of the Afroperuvian “festejo”. *Black Music Research Journal*, 26, 213–247.
- León, J. F. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 220–257). Instituto de Etnomusicología–PUCP.
- López, R. (2025, 14 de agosto). *Formación de las vocaciones en el contexto inter/transcultural del siglo XXI. Encuentros y desencuentros con las tradiciones académica y popular en la incursión a la musicología* [Conferencia]. 2º Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología, Lima.
- Lumbreras, L. (1974). *La arqueología como ciencia social*. Ediciones Histar.
- Mac Lean, R. (1948). *Negros en el Nuevo Mundo*. Colección Nuevo Mundo.
- Manga, C. y Vásquez, C. (2009). *Ch'amampi*. Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CEMDUC).
- Manga, C. y Vásquez, C. (2021). Arqueomusicología: El mundo del sonido en las antiguas culturas. *Boletín Música*, 56, 19–28.
- Mendívil, J. (2016). *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical Ediciones.
- Mendívil, J. (2021). Los modos de producción y la música: Una aproximación al aporte de Chalena Vásquez a un pensamiento musicológico marxista en América Latina. *Boletín de Música Casa de las Américas*, (56).
- Mendívil, J. y Romero, R. (2022). *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana: Introducción*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mendívil, J. (2025). *La biografía social de las músicas: La tradición vista por un etnomusicólogo aguafiestas*. Gourmet Musical Ediciones.
- Mendoza, Z. (2001). *Al son de la danza: Identidad y comparsas en el Cusco*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Millones, L. (1973). *Minorías étnicas en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Montoya, R. (1987). *La sangre de los cerros*. Azul Editores.

- Neira, E. (2025, 13 de agosto). *Con los toques del violín: Sobre autenticidad, inautenticidad y autenticidades* [Conferencia]. 2º Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología, Lima.
- Pérez, R. (1987). *La binarización de los ritmos ternarios en América Latina*. Casa de las Américas.
- Portocarrero, G. (2012). *Profetas del odio: Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ritter, J. (2002). *Cantos de sirena: Ritual y revolución en los Andes peruanos* [PDF]. Repositorio UNAM. <https://posgrado.unam.mx/musica/pdfLR/sesion6/RitterCantosSirena.pdf>
- Riveros, K. (2019). Introducción. En *Teoría del arte y economía de la cultura: los procesos de producción artística*. Caja Sullana; Proyecto Especial Bicentenario.
- Riveros, K. (2023, 17 de agosto). *Takis: Raíces ancestrales en la Fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo. La ruta de Guamán Poma de Ayala a través de Chalena Vásquez* [Conferencia]. Casa de la Literatura Peruana, Lima.
- Riveros, C. (2025, 4 de septiembre). *Takis: Artes integrales de origen prehispánico y continuidad poscolonial* [Conferencia]. XII Jornadas de Investigación en Artes, San Pedro.
- Riveros, C., & Vásquez, C. (2021). Los takis: Existencia sincrética del arte integral prehispánico en las danzas de las fiestas patronales del Perú. El caso de Paucartambo. *Boletín de Música Casa de las Américas*, (56), 29–49.
- Romero, R. (1994). Black music and identity in Peru: Reconstruction and revival of Afro-Peruvian musical traditions. En *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America* (pp. 307–330). North-South Centre Press at the University of Miami.
- Silva, L. (1970). *La plusvalía ideológica*. Monte Ávila Editores.
- Tabra Yahuana, C. (2024). *La Nueva Canción en el Perú: Análisis de las canciones “El hombre”, “Flor de retama” y “La rosa roja”* [Tesis de licenciatura, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas]. Repositorio CORE. <https://core.ac.uk/download/642634642.pdf>
- Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. CEMDUC–PUCP; CUF–UNMSM.
- Tucker, J. (2013). *Gentleman troubadours and Andean pop stars: Huayno music, media work, and ethnic imaginaries in urban Peru*. The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226923970.001.0001>
- Universidad Nacional de Folklore José María Arguedas. (2025). *Catálogo de antaras de cerámica del MNAHP: Proyecto Waylla Kepa. Registro audiovisual y catalogación de instrumentos musicales arqueológicos del MNAHP*.

- Valera, B. (1586). *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú llamada quichua y en la lengua española*. Antonio Ricardo.
- Vásquez, C. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú: La danza de los Negritos de El Carmen*. Casa de las Américas.
- Vásquez, C. (1985). *Las danzas de Paucartambo*. Manuscrito inédito.
- Vásquez, R. (1987). *El modo de producción artística* [Manuscrito de trabajo]. Taller de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vásquez, C. (1990a). *Importancia del folklore como factor de identidad y desarrollo cultural* [Conferencia]. Grupo Alturas. <https://grupo-alturas.com/musica/chalena-importancia-folklore>
- Vásquez, C. (1999b). *El plebeyo, vals de Felipe Pinglo: Aproximación analítica*. http://files.grupo-alturas.com/pdfs/ven_Chalena_Analisis_Plebeyo.pdf
- Vásquez, C. (2003). El registro musical de Brüning. *Arariwa. Vocero de la Dirección de Investigación de la ENSF José María Arguedas*, (2), 8–9.
- Vásquez, C. (2004). El mito de Inkarri y Qollari en Paucartambo. *Cuadernos Arguedianos*, (5), 43–52.
- Vásquez, C. (2006). *Rasgos de empatía* [Conferencia; manuscrito]. La Habana.
- Vásquez, C. (2007). *Cumanana – kumanana – Ku/man/an/a* [Conferencia]. UNMSM, Lima.
- Vásquez, C. (2008). *Presentación del disco Qhapaq Qolla Paqarinamanta Qochareqkuna* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Naww7qJ3QL4>
- Vásquez, C. (2010a). El Qhapaq Negro. *Folklore: Arte, Cultura y Sociedad*, (2), 71–105.
- Vásquez, C. (2010b). *Música y danza en la costa peruana: La voz de los sin voz*. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina.
- Vásquez, C. (2011). Desde el río: Análisis de un poema hecho canción. *Blog de Manuel Acosta Ojeda*. <https://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011/03/analisis-de-un-poema-hecho-cancion.html>
- Vásquez, C. (2013). La luz y el sonido en la obra de José María Arguedas: Una propuesta de musicología andina. En *Arguedas. La dinámica de los encuentros culturales* (Tomo II, pp. 299–314). Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9786124146329.049>
- Vásquez, C. (2014a). *Chayraq, carnaval ayacuchano* [Conferencia; manuscrito].
- Vásquez, C. (2014b, 21 de noviembre). *Chalena Vásquez. Chayraq, carnaval ayacuchano – Conferencia (1/4)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=B-eCTlLBVHA>

Vásquez, C. (2014c, 21 de noviembre). *Chalena Vásquez. Chayraq, carnaval ayacuchano – Conferencia (2/3)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=e-x9M9g6wOE>

Vásquez, C. (2014d, 21 de noviembre). *Chalena Vásquez. Chayraq, carnaval ayacuchano – Conferencia (3/4)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YunKbA57udo>

Vásquez, C. (2014e, 21 de noviembre). *Chalena Vásquez. Chayraq, carnaval ayacuchano – Conferencia (4/4)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8Q6vU2hNAD4>

Vásquez, C. (2015). *Costa: Presencia africana en la música y danza de la costa del Perú*.

Vásquez, C. (2016). *El folklore y la educación* [Video]. YouTube. XIV Curso Taller de Capacitación Docente en Folklore 2016 del CUF. <https://www.youtube.com/watch?v=bHO9-Onx7x4>

Vásquez, C. (2019). *Teoría del arte y economía de la cultura: Los procesos de producción artística*. Fondo Editorial Caja Sullana; Proyecto Especial Bicentenario.

Vásquez, C. y Vergara, A. (1988). *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano*. Centro de Desarrollo Agropecuario.

Vásquez, C., & Vergara, A. (1990). *Ranulfo, el hombre*. Centro de Desarrollo Agropecuario.



Artículos de fondo

→ Aldebarán Vásquez Grueso
(Santiago de Cali, 1986)



Licenciado en Historia (Universidad del Valle, Cali, Colombia), Magíster en Arqueología (El Colegio de Michoacán, A.C, La Piedad de Cabadas, México) y candidato a Doctor en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Valparaíso, Chile). Ha publicado en revistas como la *International Journal of South Archeology, Historical Archaeology & Anthropological Sciences, Historia para todos*, así como en *La Antorcha Magazine*.

Tres coleccionistas de música en la segunda mitad del siglo XX, Santiago de Cali, Colombia

Three music collectors in the second half of the 20th century, Santiago de Cali, Colombia

Aldebarán Vásquez Grueso

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Valparaíso, Valparaíso, Chile

aldevaz86@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1159-0865>

Resumen

Se examina el surgimiento de tres melómanos y coleccionistas de música en la ciudad de Santiago de Cali (Colombia) durante la segunda mitad del siglo XX. Se propone un análisis de este fenómeno desde la perspectiva de la historia transnacional y cultural, con la cual será posible reflexionar sobre las transformaciones del consumo musical y la relación entre la música grabada y la configuración de identidades culturales urbanas en un contexto latinoamericano. Bajo esta perspectiva, pensamos en el surgimiento de melómanos y coleccionistas como figuras representativas de la modernidad, producto directo de los procesos de reproducción técnica del arte musical.

Palabras clave

Consumo cultural; disco; industria discográfica; melómano; historia oral

Abstract

The emergence of three music lovers and collectors in the city of Santiago de Cali (Colombia) during the second half of the 20th century is examined. An analysis of this phenomenon is proposed from the perspective of transnational and cultural history, with which it will be possible to reflect on the transformations of musical consumption and the relationship between recorded music and the configuration of urban cultural identities in a Latin American context. From this perspective, we consider the emergence of music lovers and collectors as representative figures of modernity, a direct product of the processes of technical reproduction of musical art.

Keywords

Cultural Consumption; Record; Music Industry; Music Lover; Oral History



Recibido: 7 de julio / Revisado: 18 de agosto / Aceptado: 1 de septiembre

Introducción

Este artículo presenta los resultados de una investigación centrada en la figura del melómano y del coleccionista de música en Santiago de Cali, Colombia, durante la segunda mitad del siglo XX, a partir del estudio de tres historias de vida. Para ello se emplean como marcos de análisis la historia transnacional y la historia cultural, con el fin de comprender el surgimiento de estos sujetos en relación con procesos de circulación musical de alcance transnacional, vinculados tanto a la esfera comercial como a la producción cultural masiva. Dichos procesos, en contextos particulares, impactaron de manera significativa en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX.

Desde esta perspectiva historiográfica, el consumo musical en Cali puede entenderse como resultado de la globalización cultural en contextos urbanos. La hipótesis central del artículo plantea que dicho consumo, con sus ritmos, apropiaciones, tensiones y resistencias, configuró los imaginarios culturales de una ciudad caracterizada por su diversidad sonora.

El fenómeno tiene sus antecedentes en el siglo XIX, con los orígenes de la industria discográfica. Sin embargo, sólo a partir de las primeras décadas del siglo XX se consolidaron las redes comerciales que posibilitaron la llegada de la música grabada a distintos contextos latinoamericanos, entre ellos Cali. Esta circulación transformó el paisaje sonoro local al introducir una amplia gama de músicas, que fueron apropiadas por distintos sectores sociales y se convirtieron en nuevos referentes culturales. En este sentido, el estudio de Cali constituye un caso particular que permite ofrecer una radiografía de las tensiones urbanas en torno a la cultura musical contemporánea.

La ciudad refleja estas tensiones no sólo por la multiplicidad de referentes sonoros que la atraviesan, sino también por el peso del imaginario identitario construido alrededor de la salsa. Este discurso dominante ha tendido a invisibilizar otras expresiones musicales que forman parte del panorama cultural caleño. Analizar críticamente este proceso permite poner en evidencia voces y prácticas que suelen quedar fuera de la narrativa oficial de la ciudad, la cual se presenta como homogénea y cohesionada en torno a la salsa, sin dar cuenta de las disputas internas ni de las influencias transnacionales que la constituyen.

1. La perspectiva de la historia transnacional y la historia cultural, el fenómeno de la globalización musical

La historia transnacional, entendida como un enfoque que trasciende los marcos estrictamente nacionales para atender a circulaciones, transferencias y conexiones culturales, ofrece una perspectiva clave para analizar la música grabada en América Latina. Este marco permite comprender con mayor profundidad los procesos que hicieron posible la llegada de la música grabada a Cali durante la segunda mitad del siglo XX, en estrecha relación con las redes comerciales de la industria discográfica.

Según Werner y Zimmermann (2006), lo transnacional posibilita examinar los intercambios culturales más allá de las fronteras políticas y geográficas establecidas por el Estado nacional. De manera complementaria, Saunier (2013) resalta la importancia de rastrear los flujos y redes que articulan espacios diversos. Aplicado a la música, este enfoque permite reconocer cómo la industria discográfica, desde las primeras décadas del siglo XX, organizó circuitos de

distribución que conectan centros de producción con audiencias periféricas, generando nuevas formas de escucha y de consumo cultural.

La introducción de los primeros tocadiscos y discos supuso una transformación radical en las prácticas de escucha: desplazó progresivamente soportes como el cilindro musical y el fonógrafo de Edison, vigentes hasta la década de 1930, e inauguró la posibilidad novedosa de reproducir música en el ámbito doméstico. Este cambio convivió con formas anteriores de consumo basadas en la interpretación instrumental y en el mercado de partituras e instrumentos, fundamentales para la industria cultural desde finales del siglo XIX.

El estudio de la música grabada en Cali, entonces, permite situar la experiencia local dentro de dinámicas regionales y globales. La circulación transnacional de discos no solo alteró los paisajes sonoros urbanos, sino que también contribuyó a la configuración de identidades culturales en constante tensión y diálogo con referentes externos. Comprender este proceso implica reconocer la inserción de Cali en una esfera cultural más amplia, atravesada por la hegemonía discográfica estadounidense y por la expansión de redes de circulación sonora de escala transnacional.

En este punto, la historia cultural ofrece herramientas analíticas decisivas. Peter Burke (2004, 2006) plantea que esta disciplina ha pasado de un interés restringido en las élites y las “altas culturas” hacia una mirada más amplia, orientada a prácticas, representaciones y significados compartidos por distintos grupos sociales. Este giro permite atender fenómenos como la cultura popular, la circulación de bienes simbólicos y la construcción de imaginarios colectivos. Desde esta perspectiva, la globalización se concibe como un escenario de intensificación de negociaciones culturales, en el que las prácticas locales son influidas y resignificadas por elementos externos. En sintonía con ello, Burke (2000) enfatiza que la cultura nunca es estática, sino que se configura a través de procesos de apropiación, traducción y reinterpretación. Tal visión resulta especialmente pertinente para la globalización cultural contemporánea, caracterizada por la circulación de músicas, imágenes y estilos de vida que generan identidades híbridas y, en ocasiones, contradictorias.

La globalización, concebida como proceso cultural de alcance planetario, se articuló estrechamente con la expansión de mercados, orientados a maximizar ganancias y ampliar circuitos de distribución. En este marco, la cultura se transformó en un producto transferible a contextos distantes de su origen, lo que dio lugar a procesos de apropiación y resignificación diferenciados. La expansión de la industria discográfica latinoamericana a lo largo del siglo XX ejemplifica este fenómeno: más allá del comercio internacional de discos, lo fundamental fue la apropiación por parte de públicos locales, que significaron esas músicas en función de sus memorias y prácticas sociales. Así, la globalización cultural no puede entenderse como un proceso de homogeneización total, sino como un entramado de apropiaciones diversas que producen paisajes culturales complejos.

Burke propone, además, atender tanto a la “historia de las representaciones” como a la “historia de las prácticas”. Ambas dimensiones resultan especialmente útiles para analizar la globalización cultural. La primera permite indagar cómo se imaginan las identidades colectivas a partir de símbolos transnacionales —como la salsa en Cali, erigida en marca cultural vinculada a circuitos globales de circulación musical—. La segunda pone el acento en las experiencias cotidianas de consumo y uso de la música grabada, que no siempre se ajustan a las narrativas oficiales ni a las lógicas del mercado.

En suma, la historia cultural ofrece un marco idóneo para pensar la globalización en clave histórica. Al centrarse en significados, representaciones y prácticas, permite comprender cómo los procesos globales se insertan en contextos locales, generando tensiones, negociaciones y

transformaciones. Este cruce entre historia cultural e historia transnacional invita, en consecuencia, a abordar fenómenos como la música grabada no solo como mercancía en circulación, sino también como experiencia colectiva que moldea imaginarios sociales e identidades en un mundo interconectado.

2. Algunas definiciones conceptuales: disco, industria discográfica, consumo cultural, melómano

El disco, como soporte físico de la música grabada, posee una doble dimensión: material y simbólica. En su materialidad, puede definirse como un objeto circular prensado en plástico (generalmente vinilo), con surcos que registran vibraciones acústicas convertidas en sonido mediante un sistema de reproducción. Su aparición puede rastrearse históricamente hasta finales del siglo XIX, con la invención del fonógrafo por Thomas Edison en 1877. Como lo describe Mompín Poblet (1986):

Un disco es un plástico de compuestos de vinilo prensado y de forma circular que contiene una serie de surcos. El surco de un disco estereofónico es variable en profundidad y anchura de forma proporcional a las vibraciones acústicas producidas por la fuente sonora. (p. 9)

Este avance técnico abrió un nuevo horizonte en la relación entre las personas y la música, al posibilitar la reproducción mecánica y la portabilidad del sonido, aspectos antes impensables. Walter Benjamin (2008), pionero en el análisis de la relación entre el público y la música mecanizada, advierte que la reproducción técnica desgaja a la obra del ámbito de la tradición y multiplica su presencia mediante la circulación masiva, desplazando así la noción de originalidad “al permitir que la reproducción, en cualquier situación, se ofrezca al espectador o al auditor, [lo cual] actualiza lo reproducido” (p. 325).

La posibilidad de acceder a copias múltiples de una obra musical transformó profundamente la experiencia estética y social del arte. En ciudades como Cali, ubicada al suroccidente de Colombia, esto generó nuevos espacios de sociabilidad. Quienes poseían equipos de sonido (tocadiscos) y grabaciones recientes —generalmente en referencia a los LPs— se convertían en referentes sociales. Alejandro Ulloa (1986, citado por Lise Waxer, 2001) señala el valor simbólico de quienes traían música de Cuba, Nueva York o Puerto Rico a los barrios populares, entornos habitados mayoritariamente por población afrodescendiente, mestiza o campesina.

El surgimiento de la industria discográfica, principalmente en Estados Unidos a inicios del siglo XX, institucionalizó la música grabada como mercancía. Según Leonardo Acosta (1982), la comercialización sistemática de productos musicales se inicia en el primer cuarto del siglo XX, dando origen a un sistema de producción y distribución con lógicas propias del capitalismo cultural. Esta industria no sólo reproduce música, sino que también produce audiencias y modela gustos, influyendo directamente en los modos de escucha y en la construcción de identidades musicales.

Helena Simonett (2001) advierte que, desde finales del siglo XX, las multinacionales discográficas han incorporado músicas regionales a sus catálogos globales, transformándolas en bienes de consumo cultural internacional. En esta misma línea, Juan Vicente Melo (2004) sostiene que la música grabada —aunque históricamente concebida como bien cultural— se cosifica como mercancía en tanto satisface necesidades sociales, aunque no represente directamente una relación de producción social como sí lo harían bienes básicos como el pan o la ropa.

Néstor García Canclini (1999) complementa esta visión al indicar que los bienes culturales poseen valores de uso y de cambio, aunque en ellos predominan los valores simbólicos sobre los

utilitarios o mercantiles. Desde esta perspectiva, el consumo cultural, entendido como práctica social, excede lo material: implica ritualidad, afectividad y pertenencia, factores centrales en la conformación del sujeto melómano. Estos procesos no se limitan a cubrir necesidades básicas, sino que forman parte constitutiva de la vida humana.

El melómano es, en esencia, un producto de la modernidad y de la reproducción técnica del arte. Por ello, hemos abordado previamente la discusión en torno a Benjamin, el consumo cultural y su relación con procesos sociales como los acaecidos en Cali. Su emergencia como figura social se encuentra íntimamente ligada al desarrollo de la industria cultural masiva. Theodor Adorno (2009) caracteriza al melómano como un oyente compulsivo que colecciona música y la valora como un bien cultural, al afirmar: “escucha mucho, en ocasiones de manera insaciable, y colecciona discos. Respeta la música como un bien cultural, como algo que debe conocerse por su propio valor social” (p. 134).

En este marco, resulta relevante considerar la escucha acusmática, entendida como una experiencia auditiva en la que el oyente percibe sonidos sin conocer su origen físico. Desde 2013, esta noción ha sido objeto de estudio en diversas disciplinas. Federico Schumacher Ratti y Fuentes Bravo (2017) proponen una metodología de análisis que integra aspectos perceptuales y cognitivos, considerando la espacialidad y la trayectoria de los sonidos como elementos clave en la construcción de la experiencia acusmática.

Por su parte, Luca Spiteri Monsieur y Costantino Oliva (2019) exploran cómo los videojuegos digitales generan situaciones acusmáticas mediante técnicas de mezcla espacializada, permitiendo al jugador experimentar sonidos provenientes de direcciones no visibles, lo que enriquece la inmersión y la interacción con el entorno virtual. Además, Suk-Jun Kim *et al.* (2013) identifican tres tipos de relación con el lugar a través de la escucha acusmática y la composición, destacando cómo la tecnología posibilita una comprensión más profunda de nuestra conexión con el espacio. Estos enfoques contemporáneos amplían la comprensión del fenómeno, subrayando su relevancia en contextos tecnológicos y su capacidad para revelar dimensiones emocionales y espaciales del sonido.

Este perfil, tanto sociológico como histórico, revela una actitud particular frente a la música grabada: no se trata simplemente de un consumidor, sino de alguien que construye identidad y conocimiento a través del acto de escuchar y coleccionar. El melómano configura una subjetividad en torno al objeto musical, seleccionando, clasificando y valorando aquello que escucha en función de criterios propios que, sin embargo, están profundamente atravesados por el mercado, la tecnología y la tradición cultural. Por ello, su figura se encuentra estrechamente vinculada con la industria cultural masiva y con los fenómenos de la globalización contemporánea.

3. La historia oral: fuente y metodología

La historia oral constituye una de las herramientas metodológicas centrales de esta investigación. Entendida como el uso sistemático de fuentes orales —particularmente entrevistas a personas cuyas experiencias resultan relevantes para el objeto de estudio—, esta técnica permite acceder a memorias personales que enriquecen la comprensión histórica. Walter Benjamin (1991), en “El narrador”, subraya que el relato oral implica una dimensión vivencial: “la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (p. 7).

Este enfoque exige contextualizar al entrevistado, reconstruir su experiencia y evaluar la validez documental de su testimonio; consideraciones que resultan esenciales dentro de lo que la historiografía denomina cruce de fuentes, es decir, la contrastación de evidencias diversas sobre

un mismo hecho social. Pese a su enorme potencial, la historia oral ha sido tradicionalmente marginada en el campo historiográfico, en gran parte por prejuicios epistemológicos que privilegian la primacía de la palabra escrita.

Gwyn Prins (1999) advierte que muchos historiadores, formados en sociedades alfabetizadas, tienden a menospreciar de manera inconsciente la palabra hablada, desconociendo su valor como fuente legítima y crítica. Este trabajo, en consecuencia, reivindica la oralidad como un recurso fundamental para aproximarse a las memorias sociales en contextos urbanos como el de Cali.

4. Contexto sociohistórico de Cali en la segunda mitad del siglo XX, un rastreo historiográfico sobre los melómanos

Ubicada en el suroccidente colombiano, Santiago de Cali —capital del departamento del Valle del Cauca desde 1910— se ha consolidado como una de las principales ciudades del país. Su cercanía al puerto de Buenaventura, sobre el océano Pacífico, ha sido determinante en su desarrollo económico y cultural, convirtiéndola en un nodo estratégico de intercambio comercial y circulación de bienes, incluidas mercancías culturales como la música grabada. Precisamente, desde los años veinte, la proximidad geográfica con el puerto facilitó el ingreso de estos sonidos a la ciudad.

Durante la segunda mitad del siglo XX, Cali experimentó un crecimiento urbanístico acelerado, vinculado con procesos de industrialización, migración interna y consolidación de una sociedad de masas. Según César Arturo Castillo (1994), los cambios ocurridos entre las décadas de 1950 y 1960 permitieron configurar un nuevo tipo de sociedad urbana caracterizada por el acceso creciente a bienes culturales, el consumo mediático y la formación de públicos diferenciados. Estos fenómenos, de alcance masivo, fueron resultado directo de la globalización musical. En este contexto moderno, urbano y mediático emergió la figura del melómano: un sujeto cultural cuya existencia está ligada a la disponibilidad y circulación de música grabada.

La historiografía sobre Cali ha abordado de manera marginal el fenómeno de los melómanos. Sin embargo, algunos autores han aportado elementos significativos para delinear un primer bosquejo historiográfico. Édgar Vásquez (2001), por ejemplo, señala que ya en las décadas de 1940 y 1950 existía en la ciudad una creciente demanda de tocadiscos y discos, especialmente de géneros como el bolero y la música caribeña, lo que permite inferir la existencia de públicos consumidores de música grabada. Aunque no siempre se autodenominaban melómanos, estos públicos participaban activamente en prácticas de escucha, adquisición e intercambio musical.

Las prácticas de escucha se desarrollaban principalmente en espacios domésticos, donde los bailes reunían a vecinos y conocidos. A ello se sumaba la emergencia de lugares privados de audición —bares, grilles y discotecas— situados en la zona industrial del norte de la ciudad, especialmente en el eje de la calle Octava, frecuentados en su mayoría por hombres. En cuanto a la adquisición, hasta poco antes de la década de 1960, Cali mantuvo una estrecha relación con espacios vinculados al circuito comercial de Buenaventura (como La Pilota, zona de tolerancia), con Dagua —conectada por vía férrea a la ciudad— y con los bares de la zona industrial, que se constituyeron en epicentros de circulación musical.

Vásquez identifica, además, algunos espacios clave para la socialización musical durante la primera mitad del siglo XX. Sitios como la taberna El Avispero en el barrio Obrero, el bar Serapio en San Nicolás o El Trópico en San Cayetano, todos en el centro de la ciudad, funcionaban como verdaderas “escuelas de audición” para los amantes de la música caribeña. Aunque modestos en infraestructura, estos lugares contaban con nutridas colecciones de discos y se convirtieron en puntos de encuentro para públicos exigentes, marcando así los primeros trazos de una cultura

melómana local. Allí era común el uso de tocadiscos y discos de 33 y 45 rpm.

Otros géneros, como el rock y el jazz, se localizaron en zonas del centro-sur de la ciudad y en el norte, particularmente en áreas cercanas al río Cali, pero no en la zona industrial. Estos espacios convocaban a estudiantes y sectores de clase media y alta, lo que permite delinear los públicos vinculados a estos consumos. La música se escuchaba principalmente en formato LP de 33 rpm, soportado en tocadiscos, hasta la llegada del CD en la década de 1990. Posteriormente, con la expansión del MP3 hacia 2002, se consolidó la transición hacia la reproducción digital.

Estos entornos configuran una cartografía musical urbana heterogénea, que revela la pluralidad de gustos, circuitos y formas de apropiación de la música grabada en Cali. Asimismo, permiten comprender cómo ciertos géneros importados a través del comercio internacional se integraron en el tejido cultural de la ciudad, generando nuevas formas de identificación social. Este proceso estuvo acompañado por transformaciones estéticas: desde las modas ligadas a la colonia latina de Nueva York para la música afrolatina, hasta los estereotipos difundidos por el cine estadounidense —como *Rebelde sin causa* (1955), protagonizada por James Dean— para quienes se identificaban con el rock.

Este contexto sociohistórico resulta clave para comprender el surgimiento del melómano como figura cultural. No se trata de un oyente pasivo, sino de un sujeto activo en la recepción, selección y valoración de la música. La figura del coleccionista, del audiófilo riguroso que asiste a bares especializados o realiza intercambios con otros aficionados, se inscribe en un proceso más amplio de modernización cultural y expansión de la industria discográfica, donde la música grabada se convierte en un bien de circulación cotidiana y, al mismo tiempo, en un marcador de capital simbólico.

El análisis de fuentes primarias, como la prensa local, permiten apreciar el impacto de la globalización de prácticas y representaciones culturales vinculadas con músicas foráneas hacia finales del siglo XX. En la columna Punto Aparte publicada en *El País* (1993, pp. 6–7) bajo el título “Los parches de Cali”, se describe un cambio de paradigma que se distancia del imaginario de ciudad exclusivamente “rumbera”. El texto identifica cuatro colectivos sonoros centrales en ese momento: metaleros, seguidores de la música *house*, *punks* y salseros.

Sobre los metaleros, la nota destaca su afición por una música fuerte, con letras oscuras y apocalípticas, su cabello largo y el uso de camisas oscuras con logos de bandas. Este colectivo se reunía en lugares como Pance, en la zona rural de la ciudad. Los seguidores del *house* eran presentados como amantes del baile y cercanos al merengue y la salsa, en contraste con la imagen decadente atribuida a *punks* y metaleros. Su estética juvenil se vinculaba a las universidades privadas locales (ICESI, Javeriana, Autónoma, San Buenaventura), lo que sugiere un perfil socioeconómico específico.

Los *punks*, por su parte, eran retratados como inconformes, un movimiento en auge, cercano al *metal* tanto en ideología como en actitud. Su vestimenta incluía botas, ropa rota, cadenas y peinados en cresta. En cuanto a los salseros, el artículo señala la centralidad del baile y la escucha en formato LP, distinguiendo entre quienes preferían la salsa romántica y quienes se inclinaban por la salsa dura, frecuente en salsotecas de la calle Quinta. En este caso, la estética juvenil reflejaba la influencia del *hip hop*, con tenis, pantalones caídos y camisetas anchas.

Estos análisis periodísticos ofrecen una ventana para comprender las tensiones culturales entre representaciones y prácticas de los colectivos juveniles en Cali durante los años noventa. Sin embargo, la nota de prensa omite un aspecto central: la necesidad de una mirada transnacional que permita contextualizar con mayor profundidad el origen de estas músicas. Salvo el caso del

punk, cuya raíz inglesa (1972) se menciona, no se problematizan las trayectorias internacionales que conectaban a Cali con géneros como la música electrónica (Alemania), la salsa (Estados Unidos y el Caribe) o el *metal* (Reino Unido).

Lo relevante es que, hacia 1993, un diario local dedicara un artículo a estas expresiones, evidencia del impacto histórico de los consumos, prácticas y representaciones de músicas extranjeras en la ciudad. Algo había ocurrido en Cali durante la segunda mitad del siglo XX para que surgieran colectivos juveniles asociados a géneros ajenos al país y, en gran medida, a América Latina (con la excepción parcial de la salsa, cuya raíz es caribeña aunque su desarrollo fue principalmente estadounidense).

Este panorama refleja un contexto cambiante de consumos culturales, transformados por el mercado y por los circuitos globales del capitalismo que facilitaban la circulación de productos culturales. En este sentido, Cali se integró a un sistema de relaciones transnacionales, como lo evidencia la llegada del merengue a sus espectáculos locales. Así lo muestra la columna 4.40 vs Albita Rodríguez, publicada en *El País* por Lucero de Bueno (1990, p. B1), donde se resalta la expectativa por el concierto de Juan Luis Guerra y su grupo 4.40.

La década de 1990 marcó, entonces, el ingreso definitivo del merengue a la ciudad, en coincidencia con la apertura económica y las nuevas redes comerciales impulsadas por el gobierno de César Gaviria (1990–1994). En suma, el surgimiento del melómano en Cali no puede entenderse al margen de las transformaciones sociales, tecnológicas y culturales que atravesaron la ciudad desde la segunda mitad del siglo XX. Su historia está ligada a las dinámicas del consumo cultural, a los flujos transnacionales de música, a las lógicas de mercado y a los espacios urbanos donde se configuró la experiencia musical colectiva. Reconstruir esta historia implica no sólo mapear objetos y lugares, sino también rescatar voces, memorias y sensibilidades que han sido tradicionalmente invisibilizadas por la narrativa historiográfica dominante.

5. Consumo cultural, discos y ofertas del mercado musical en Cali

Durante la segunda mitad del siglo XX, Cali fue testigo de un consumo musical diverso, favorecido por los flujos de circulación internacional que desde temprano caracterizaron a la industria discográfica. La ciudad se consolidó como un punto de recepción de músicas extranjeras —principalmente del Caribe, Estados Unidos, Europa y América del Sur— que, al reproducirse en formato fonográfico, se incorporaron a la vida cultural cotidiana de sus habitantes.

En este marco se evidencian dos vinculaciones relativamente estables entre música y sectores sociales durante las décadas de 1950 a 1980. Por un lado, la salsa y las músicas afrolatinas fueron acogidas principalmente por sectores obreros, en gran medida afrodescendientes, que trabajaban como empleados industriales o independientes. Esta apropiación dio continuidad a prácticas culturales presentes desde la primera mitad del siglo XX, y convirtió al bolero, el mambo y el chachachá en géneros masivos. Por otro lado, géneros como el rock (en sus vertientes de *metal*, *ska*, *reggae* o *punk*), la música clásica, el jazz (presente desde los años veinte), el merengue (en la década de 1990) y la música electrónica (con fuerza desde los ochenta) se asociaron con públicos de mayores ingresos económicos, vinculados a la academia y a estilos de vida con mayores comodidades materiales.

A estas corrientes se sumaron expresiones regionales y nacionales, como el vallenato —originario de la costa norte colombiana y con raíz afrocaribeña— y la música del Pacífico, con profundas huellas afrocolombianas. Ambos géneros circularon en Cali desde la década de 1960 y consolidaron movimientos sociales en torno a sus consumos, escuchas y conciertos. Así, hacia

los años 2000 podían distinguirse en la ciudad dos grandes constelaciones sonoras: por un lado, la afro, integrada por la salsa, el vallenato y la música del Pacífico; por otro, un componente mestizo, con públicos de orígenes sociales diversos y gustos musicales igualmente heterogéneos.

Este panorama puede leerse a la luz del concepto de cosmopolitismo musical propuesto por Lise Waxer (2001), entendido como el proceso por el cual prácticas musicales externas son apropiadas localmente, diluyendo sus orígenes y adquiriendo nuevos significados. De esta forma, géneros como la salsa, el *boogaloo*, el son cubano, el tango, el jazz, el rock, el *fox*, el *ska*, la música clásica o el metal configuraron una escena plural que desbordaba la narrativa hegémónica que reduce la identidad musical de Cali exclusivamente a la salsa.

Si bien la salsa ha tenido un papel central en la construcción simbólica de la ciudad, no puede asumirse como única ni totalizadora. Como señala Umberto Valverde, “nada proyecta más a la ciudad ante el mundo que la salsa, porque alrededor de ella hay un enorme conjunto de saberes y una cultura popular que nos da un sello propio, una identidad” (Valverde, 2006, citado por Villada y Libreros, 2012, p. 12). Aunque válida para la comunidad de melómanos y coleccionistas salseros, esta afirmación resulta limitada si se ignora la diversidad de consumos culturales y la multiplicidad de públicos caleños desde la década de 1950, como muestran los testimonios recopilados en esta investigación.

Por ejemplo, Don Ricardo Zúñiga, nacido en 1934 en Miranda (Cauca) y de ascendencia afrocolombiana, llegó a Cali en 1968. Pensionado de una multinacional, recuerda con entusiasmo las posibilidades que la ciudad le ofrecía para adquirir música: “ya al llegar a Cali, yo trabajaba, entonces podía comprar más música... boleros, música tropical, grupos venezolanos que interpretaban porros... Yo era hincha de Billo’s y Los Melódicos, esas orquestas me impactaron” (R. Zúñiga comunicación personal, 16 de marzo, 2011). Su testimonio ilustra cómo las preferencias musicales no solo condicionan las prácticas de consumo, sino que también configuran experiencias identitarias y afectivas. En su caso, la música afrolatina estaba asociada tanto a la compra de discos como a los bailaderos del norte de la ciudad, que formaban parte de una red de distribución musical con origen en Estados Unidos, paso por Buenaventura y tránsito por Dagua, hasta llegar a Cali.

Otros relatos amplían el espectro de géneros. Henry Zuluaga (1954–2017), filósofo de la Universidad del Valle, fue uno de los melómanos más relevantes del jazz en la ciudad. Desde adolescente adquirió LPs en el mercado de segunda mano de la Calle 15, donde circulaban salsa, música cubana, tangos, baladas y rock: “yo compraba LPs de segunda en la Calle 15, entre carreras Octava y Décima... allí conseguía Jimi Hendrix, Led Zeppelin...” (Zuluaga comunicación personal, 12 de marzo, 2011). Con el tiempo conformó una colección de más de 5.000 LPs, 500 CDs y 100 cassetes, con especial énfasis en jazz estadounidense.

El testimonio de Germán Andrés Castrillón, historiador y coleccionista de rock y *metal*, revela otro circuito: los mercados informales sustentados en redes personales. Según recuerda: “muchos ‘manes’ del norte viajaban a Estados Unidos y traían música. A veces decían: ‘Mira Michi, te lo vendo’. No había sitios específicos para el rock, por eso acudíamos a redes personales” (Castrillón comunicación personal, 30 de marzo, 2011). Estas prácticas de circulación alternativa evidencian cómo el acceso musical estaba mediado por capital social, viajes y contactos, antes de la globalización digital.

Desde una perspectiva historiográfica, Villada y Libreros (2012) destacan que entre las décadas de 1950 y 1970 la música grabada seguía un circuito comercial claro: ingresaba por Buenaventura, atravesaba el ferrocarril del Pacífico y llegaba a las tiendas especializadas del centro de Cali. Este comercio formal convivía con mercados informales de segunda mano y con

intermediarios que operaban mediante contactos internacionales, diversificando las formas de acceso a la música.

Frente a esta realidad, la crítica de Adorno (2000) sobre la estandarización de la música bajo la lógica de mercado resulta útil, pero insuficiente. Si bien advierte sobre los riesgos de la homogeneización cultural, es necesario reconocer la agencia de los públicos caleños, que seleccionaban, reinterpretaban y dotaban de sentido sus consumos musicales. No se consumía todo: los colectivos locales tejieron afinidades, resistencias y vínculos comunitarios en torno a géneros específicos, resignificando las ofertas de la industria global.

Desde esta perspectiva, el melómano aparece como una figura cultural moderna, resultado de la interacción entre tecnologías de reproducción, mercados globales y experiencias locales de escucha. Su emergencia refleja tanto los procesos transnacionales que configuraron la industria musical como las prácticas urbanas de recepción, apropiación y circulación que marcaron la vida cultural caleña en la segunda mitad del siglo XX.

6. Sitios del ritual musical: entre músicas y escuchas

La diversidad sonora de Cali durante la segunda mitad del siglo XX no sólo se manifestó en la variedad de géneros que circularon por la ciudad —cuyos contextos de ingreso ya han sido examinados—, sino también en los espacios donde se ritualizó su escucha. Dicho ritual se sustentaba en dispositivos como tocadiscos, equipos de sonido y soportes materiales —principalmente LPs, casetes y, en menor medida, CDs—, un aspecto crucial para comprender los escenarios de interacción cultural mediados por la música grabada. Estos lugares no eran simples espacios urbanos de consumo: se transforman en territorios simbólicos donde se configuraban identidades, se tejían relaciones sociales y se reafirmaban pertenencias culturales, lo que contribuía a establecer diferencias sociales claras.

El melómano, entendido como un sujeto moderno moldeado por la reproducción mecánica del arte, encontraba en estos espacios los contextos necesarios para dar sentido a su práctica y, al mismo tiempo, exponer su pertenencia a un colectivo mediado por el gusto musical compartido. Desde una perspectiva teórica, resulta pertinente tener en cuenta lo señalado por Juan Vicente Melo (2004) acerca del papel de los públicos en la configuración de los lugares de escucha, posible gracias a la mediación tecnológica de la reproducción sonora, lo que nos remite a una modernidad definida por la técnica:

El público se ve 'obligado' a buscar y asistir a aquellos espacios que respondan a sus aspiraciones y necesidades estéticas. No obstante, en la mayoría de los casos, el artista no está presente, aunque su obra sí lo esté. La experiencia musical, entonces, ocurre en ausencia del autor y en presencia de un público mediado por los dispositivos técnicos de reproducción. (p. 237)

En este sentido, el ritual musical no dependía necesariamente de la ejecución en vivo, sino de la interacción entre sujetos, tecnologías (discos, tocadiscos, parlantes) y espacio urbano. Los testimonios recogidos en esta investigación dan cuenta de una amplia gama de lugares de escucha que marcaron la vida urbana caleña, una vida que no se definía únicamente por un género musical. El recorrido permite, justamente, problematizar la diversidad sonora y, con ello, los referentes culturales.

Don Ricardo, por ejemplo, recuerda con nostalgia el ambiente festivo de "El Aguacate", un famoso salón de baile ubicado en el barrio Meléndez, al sur de la ciudad:

Ponían la Sonora Matancera, Matamoros, bugaloo, pachanga, Eddie Palmieri, Richie Ray... No, eso era genial. Un lunes de Aguacate era increíble. Cali escasamente llegaba hasta la 15. Para ir al Aguacate había que coger un Transyumbo y tal vez un Alameda. Estos eran cañales y ganadería, quedaba el Ingenio Meléndez, había muchos grillés, pero El Aguacate marcó una época. (R. Zúñiga comunicación personal, 16 de marzo, 2011)

Esta descripción muestra cómo los lugares de escucha podían estar ubicados en zonas periféricas o en transformación (en los años setenta Cali apenas se expandía hacia el sur), lo que permitía ampliar el mapa cultural de la ciudad mediante la incorporación de sectores que luego serían urbanizados. El desplazamiento hacia estos espacios, a menudo distantes del centro, formaba parte del ritual mismo. Además, el carácter colectivo y festivo de la escucha en lugares como “El Aguacate” o “El Séptimo Cielo” reforzaba los lazos de pertenencia comunitaria en torno a la música afrolatina caribeña.

Las fuentes documentales complementan estos relatos. Vásquez (2001) ubica varios de estos lugares en la zona industrial de la carrera 8^a, al sur de la línea férrea:

En esa área se encontraban sitios de baile y bailaderos como el Club Bavaria, Costeñita, El Séptimo Cielo, Aretama, La Flauta, El Infierno y el Cabaret Monteblanco. También cafés como el Rayo X, Café Puracé, Mickey Mouse y El Motorista. (p. 256)

Estos espacios no eran solo escenarios de esparcimiento, sino verdaderas “escuelas de audición”, como los mismos melómanos las describen. “El Séptimo Cielo” tuvo un período inicial de 37 años (1950–1987) y fue reabierto en 2022 por empresarios locales. Allí se practicaba una escucha activa, con valoración crítica del repertorio y socialización del conocimiento discográfico. De este modo, el lugar físico se transformaba en un aula informal donde circulaban saberes especializados sobre música caribeña, jazz, bolero o salsa, géneros comúnmente excluidos del canon académico por considerarse expresiones populares ajenas a la alta cultura.

La elección de un sitio específico para escuchar música tampoco era neutra. Estaba mediada por factores como la edad, la clase social, el género musical preferido y el momento histórico. Mientras algunos lugares eran frecuentados por adultos mayores aficionados al bolero o la música tradicional cubana, otros congregaban a jóvenes interesados en el rock, el jazz o el ska. Esta segmentación contribuía a configurar microterritorios culturales dentro de la ciudad, espacios urbanos que servían de referentes para quienes se inclinaban por estas expresiones artísticas.

Conviene subrayar que estos espacios funcionaban como puntos de encuentro en los que la música grabada adquiría un carácter ritual. Escuchar no era simplemente oír: era un acto cargado de significados, una práctica que implicaba selección, disposición corporal, diálogo y emoción. Se trazaba así una frontera simbólica entre “nosotros”, quienes compartían un mismo gusto, y “los otros”, con preferencias distintas. En este marco, el melómano no era un consumidor pasivo, sino un actor cultural activo que reconstruía sentidos a partir de los sonidos y de los espacios en los que estos eran compartidos.

Si don Ricardo evoca sus vivencias en “El Aguacate” y en “El Séptimo Cielo” —lugares frecuentados sobre todo por obreros, situados en el sur y norte de la ciudad, respectivamente—, Henry ofrece un relato sobre sus épocas de rumba universitaria en un contexto distinto. Refiere, por ejemplo, a Tintindeo, un espacio que, aunque aún existe cerca del centro de Cali, ha cambiado respecto del que él conoció:

Fue bonito con el Fercho, pero bueno..., digamos que llegué hasta ahí, por Carlos Holguín (...) Esos personajes luego montaron —y eso me parece muy importante mencionarlo en la historia de la ciudad— una taberna que se llamó Tintindeo. El primer Tintindeo era una taberna donde se escuchaba música del mundo: jazz, rock y música contemporánea (...) El público era, en primer lugar, los dueños, y en segundo lugar un grupo de amigos de los dueños. No era algo masivo, sino un grupo reducido y muy definido; estaban algunos compañeros de la universidad, profesores universitarios, gente vinculada al mundo de las artes. (H. Zuluaga comunicación personal, 12 de marzo, 2011)

Hablar de Tintindeo es referirse a un espacio icónico de Cali, ubicado en el eje de la calle 5^a, cerca del sur de la ciudad, en una zona de conexión con el norte. Hasta los años noventa fue uno de los pocos lugares donde se podía escuchar jazz. Su nombre alude a una composición de 1948 de Dizzy Gillespie, Gill Fuller y Chano Pozo.

Estos relatos evidencian la diversidad de lugares para escuchar música, diversidad coherente con la variedad de públicos y géneros presentes en la ciudad, fruto de la industria transnacional del disco. El testimonio de Germán Castrillón ofrece otra perspectiva sobre los espacios vinculados al público rockero en los años setenta y comienzos de los ochenta:

Sí, esos lugares desaparecieron, sin embargo todavía estaba Martins, aunque cambió de ubicación. Todo esto fue en los 70. Lógico que hubo bares que cerraron, no volví a ver algunos de la Sexta, y el lugar de la música de Woodstock tampoco lo vi más. (G. Castrillón comunicación personal, 30 de marzo, 2011)

Parte de estos cambios estuvo relacionada con la nueva configuración urbana de Cali. En 1971, la ciudad fue sede de los Juegos Panamericanos, lo cual generó transformaciones destinadas a modernizarla, descentralizarla y articular sus pocas vías con nuevas avenidas. Esto proyectó el crecimiento hacia el eje norte y debilitó la conexión con sectores como el oriente, reconfigurando el espacio y las relaciones sociales en él.

Dicho cambio urbanístico permite comprender cómo algunos sitios se trasladaron dentro de la ciudad y cómo surgieron nuevos sectores que hasta entonces habían sido invisibles en los procesos sociales, pero que comenzaron a reclamar un lugar en la vida cultural. César Arturo Castillo (1994) interpreta este fenómeno como parte de una dinámica de tensiones urbanas:

Las transformaciones de la ciudad han traído como consecuencia el surgimiento de nuevos e importantes sectores sociales que pugnan por una mayor participación en el terreno de lo que es o debería ser la cultura. (p. 58)

No debe olvidarse que el arte, categoría a la que pertenece la música grabada, forma parte de las manifestaciones propias de toda sociedad. Su análisis es histórico porque refleja los conflictos e imaginarios de cada época. En el caso de Cali, el estudio de la música grabada muestra cómo la ciudad se transformó musicalmente desde una época en que carecía de un repertorio considerado “propio”, como lo señalan Ossiel Villada y Lucy Trejos (2012) y, en parte, Waxer (2001) con su concepto de “lengua franca”.

Esto requiere, sin embargo, un matiz: la ciudad aún enfrenta una desconexión cultural entre lo propio y lo ajeno. Una parte importante de la población desconoce, por ejemplo, al bambuco y su importancia como música tradicional heredera del mestizaje colonial del valle del

río Cauca, donde confluyeron influencias españolas, indígenas y afrodescendientes. Aunque el bambuco constituye una herencia directa de la región, hoy suele asociarse al folclore y tiene escasa presencia en los discursos sobre identidad local. Su vigencia se preserva más bien en festivales como el Mono Núñez, celebrado en Ginebra (Valle del Cauca), dedicado a la música andina colombiana.

Tras la llegada de la música grabada a la ciudad en los años treinta, se desplegó una gran variedad de formas de escucha, discos e imaginarios, producto innegable de la materialidad del soporte y de la influencia de la industria cultural. Ello permite analizar las relaciones entre el espacio sonoro caleño, los melómanos y coleccionistas locales y la esfera internacional de la música grabada, de la cual forman parte.

7. La industria transnacional de la música y las variadas caras de Euterpe en Cali cosmopolita

Euterpe, musa de la música en la tradición griega, reaparece en este análisis cada vez que suena una canción, ya sea mediante la interpretación en vivo o la reproducción mecánica —aspecto central en nuestro objeto de estudio—. Las múltiples facetas de la musa se reflejan en la diversidad sonora de un espacio urbano configurado a partir de mundos sonoros distintos, imaginarios heterogéneos y prácticas culturales múltiples que constituyen la pluralidad cultural de la ciudad a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Por eso resulta problemático sostener sin matices que “Cali es la capital mundial de la salsa”, si se considera el origen transnacional de buena parte de esa música (Nueva York y el Caribe) y la complejidad de los procesos locales que la hicieron propia. No obstante, no puede negarse que la música caribeña —antecedente de lo que en los años sesenta se denominó salsa— encontró en Cali una acogida masiva desde inicios del siglo XX. Como apunta Vásquez (2001):

En los años cuarenta y cincuenta, durante el acelerado auge industrial (...) la inmigración intensa profundizó la hibridación cultural y consolidó un nuevo ‘sensorio’ que, como caldo de cultivo, permitió la ávida recepción de la música antillana y la rítmica caribeña en Cali. (p. 251)

En la misma línea, Ulloa (1992, citado por Waxer, 2001) observa que, pese a la heterogeneidad de la ciudad, la salsa y la música antillana se adoptaron como símbolos de la “nueva vida urbana” (p. 103). Estas apreciaciones permiten delinear un panorama en el que la música caribeña fue apropiada localmente por determinados grupos sociales durante gran parte del siglo XX.

Si en las décadas de 1940 y 1950 se configuró un paisaje sonoro diverso, en los años sesenta esa diversidad se amplió con la llegada simultánea de la salsa y del rock —corrientes originadas en contextos distintos— y con asentamientos sociales diferenciados. Vásquez (2001) lo sintetiza así:

Al comenzar los años sesenta, nos llegan desde Estados Unidos dos corrientes de influencia musical con orígenes distintos: la pachanga, antecedente de la salsa, y el rock. Cada una tuvo asentamientos distintos en Cali, porque mientras la cultura del ‘rock business’ de posguerra penetraba en los barrios altos, la música del barrio latino de Nueva York y el folclore puertorriqueño se anclaban en los sectores populares, ligados a la tradición musical cubana. (p. 258)

Conviene matizar que la diferencia de asentamientos sociales no implica que un género sea intrínsecamente menos o más “comercial”: más bien, dichas percepciones son el resultado de construcciones sociales y de procesos históricos locales. Como recuerda León (2004), el consumo convierte a la música en materia tangible del mundo social: es mediante su apropiación, acumulación

y uso que la música adquiere materialidad y valor social. Valor que también nos revela tensiones sociales, giros a las narrativas totalizantes.

Una lectura menos reduccionista —que no reduzca la identidad caleña a un solo imaginario salsero— debe privilegiar el análisis del consumo cultural como espacio de sentidos, tensiones y apropiaciones discursivas. Jesús Martín-Barbero (1999) contribuye a esta perspectiva al afirmar que el consumo no es mera reproducción de fuerzas, sino un sitio de producción de sentido en el que el uso socializa y resignifica los productos culturales.

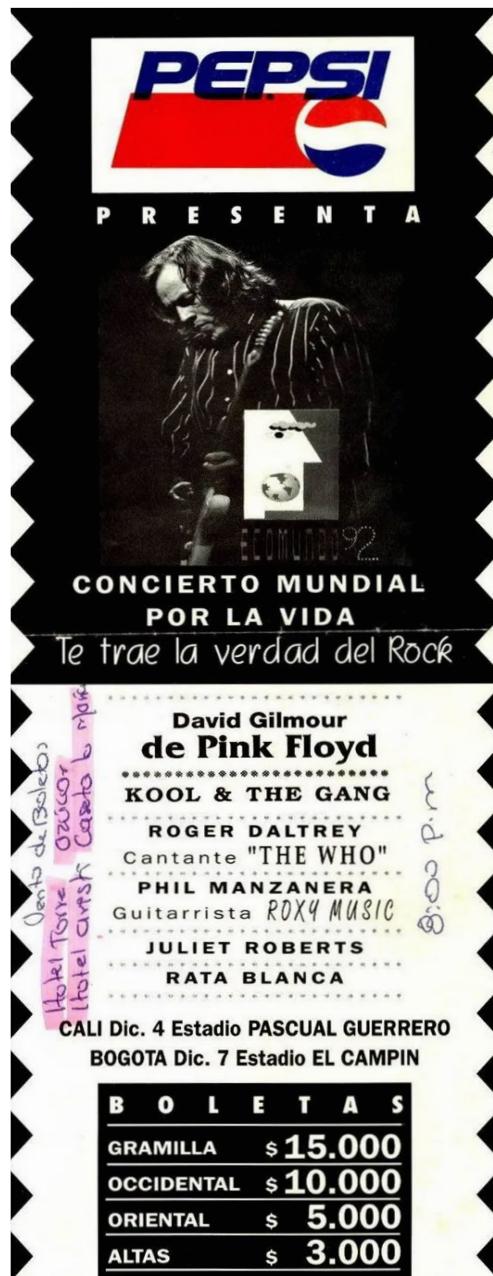
Cali presenta varios hitos musicales que ayudan a comprender su historia reciente: la presentación de Richie Ray & Bobby Cruz en la Casetta Panamericana durante la Feria de Cali (1968); la realización de los Juegos Panamericanos (1971), acontecimiento que impulsó transformaciones urbanas y la proyección de la ciudad como escenario de grandes eventos; y los procesos culturales de la década de 1990.

Los años noventa confluyeron con dos vectores relevantes: por un lado, la consolidación del rock en español (vinculado a fenómenos regionales como la Guerra de las Malvinas y a la emergencia de un mercado hispanoparlante del rock); por otro, la realización de conciertos de gran escala con cartel internacional. Un ejemplo paradigmático es el festival EcoMundo (1992), Figura 1, evento de altas expectativas que terminó siendo evaluado críticamente por su organización y resultados, pese a contar con nombres de renombre internacional (Ej. David Gilmour —Pink Floyd—, Kool & The Gang, Roger Daltrey —The Who—, Phil Manzanera —Roxy Music—, Juliet Roberts y Rata Blanca).

En *La salsa en tiempos de nieve*, Ulloa (2017) muestra además cómo la circulación de la salsa en ciudades como Nueva York, Miami y Cali formó parte de redes transnacionales en las que actores informales —incluidos vínculos con el narcotráfico en ciertos períodos y contextos— influyeron en la producción y la circulación musical. En Cali, esos flujos de capital y poder contribuyeron a financiar conciertos, espacios y producciones discográficas, lo que evidencia la necesidad de incorporar los efectos de los circuitos ilegales y legales en el análisis de la cultura popular bajo la globalización.

Por todo lo anterior, se requiere un análisis historiográfico más riguroso y desprovisto de pasiones partidarias. Solo a través de una investigación que priorice las evidencias y que sitúe los gustos personales en su contexto sociohistórico será posible integrar otras músicas y prácticas sonoras en la narrativa de una ciudad plural. Así, la historia musical de Cali puede pensarse —y escribirse— como el resultado de la interacción entre industrias transnacionales, procesos locales de apropiación, transformaciones urbanas y las diversas “Euterpes” que habitan y hacen vibrar la ciudad.

Figura 1
Ecofracaso



Nota. Fuente: Riomalo, S. (2017, 24 de mayo). Ecofracaso: La triste noche en la que Gilmour y Daltrey se presentaron en Cali. Vice. <https://www.vice.com/es/article/ecofracaso-la-triste-noche-en-la-que-gilmour-y-daltrey-se-presentaron-en-cali/>

Conclusión

El análisis de los melómanos y coleccionistas de Santiago de Cali evidencia que su práctica musical no constituye un fenómeno aislado, sino una manifestación de la modernidad tecnológica y de la expansión de la industria discográfica. El disco, como objeto material y símbolo cultural, operó simultáneamente como vehículo de circulación de repertorios internacionales y como herramienta de diferenciación y construcción de pertenencia social.

La industria musical y su proyección hacia músicas regionales generaron mercados locales que fomentaron la emergencia de gustos plurales y cosmopolitas, donde las apropiaciones culturales, las tensiones y los desplazamientos de sentido fueron constitutivos de la experiencia musical urbana. Estos procesos, replicables en otros contextos latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX, muestran cómo la globalización de la música se incorpora en los consumos locales, mediando relaciones sociales, identidades y prácticas culturales.

Asimismo, el consumo musical en Cali no se restringió a la hegemonía de la salsa, sino que incluyó múltiples repertorios, canales de distribución y formatos, evidenciando la complejidad de los públicos urbanos. Los espacios de escucha —bares, salones, cafés y discotecas— funcionaron como territorios de socialización y aulas informales, articulando tecnología, música y cuerpo en rituales colectivos que reflejan la dimensión social, cultural y simbólica de la música grabada en la ciudad. En síntesis, la historia musical de Cali demuestra que la apropiación de repertorios transnacionales es un proceso activo y mediado por contextos locales, en el que la música cumple simultáneamente funciones de disfrute, educación, distinción social y construcción identitaria.

Rol de autores CrediT

AVG:	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

- Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*. Editorial Arte y Literatura.
- Adorno, T. W. (2000). *Sobre la música* (M. Tafalla, Trad.). Paidós Ibérica.
- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias / Introducción a la sociología de la música* (Obra completa, vol. 14, pp. 1–446). Ediciones AKAL.
- Martín-Barbero, J. (1999). Recepción de medios y consumo cultural: travesías. En G. Sunkel (Coord.), *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación* (pp. 2–25). Convenio Andrés Bello.
- Benjamin, W. (1991). *El narrador* (R. Blatt, Trad.). Taurus.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (A. Brotons Muñoz, Trad.). En *Obras* (Libro I / Vol. 2, pp. 1–368). Abada Editores.
- Bueno, L. de (Coord.). (1990). 4.40 vs Albita Rodríguez. *El País*, p. B1.
- Burke, P. (2000). *Formas de hacer historia* (J. L. Gil Aristu & F. Martín Arribas, Trads.). Alianza Editorial.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* (P. Hermida Lazcano, Trad.). Paidós.
- Burke, P. (2014). *La cultura popular en la Europa moderna* (A. Feros & S. Chaparro, Trads.). Alianza Editorial.
- Castillo, C. A. (1994). *El arte y la sociedad, en la historia de Cali* (153 pp.). Universidad del Valle, Facultad de Humanidades.
- El País. (1993, [1 de marzo] 30 de febrero). Los “parches” de Cali. *El País*, pp. 6–7.
- García Canclini, N. (1999). El consumo cultural: una propuesta teórica. En G. Sunkel (Coord.), *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación* (pp. 72–95). Convenio Andrés Bello.
- Kim, S.-J., Stollery, P., y Whyte, R. (2013). *Three Cities* [composición sonora]. University of Aberdeen, Sound Emporium Research Group. <https://www.petestollery.com/threecities>
- Melo, J. V. (2004). La música como fachada cultural. En I. Aretz (Relatoría), *América Latina en su música* (9.ª ed., pp. 220–237). UNESCO; Siglo XXI.
- Mompín Poblet, J. (1986). *Alta fidelidad: giradiscos y cápsulas* (2.ª ed., Vol. 2, Biblioteca Nuevas Tecnologías: Electrónica / Informática, 62 pp.). Orbis; Marcombo.

- León, A. (2004). La música como mercancía. En I. Aretz (Relatoría), *América Latina en su música* (9.^a ed., pp. 238–254). UNESCO; Siglo XXI.
- Prins, G. (1999). Historia oral. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 144–176). Alianza Universidad.
- Saunier, P.-Y. (2013). *Transnational History* (ix + 193 pp.). Palgrave Macmillan.
<https://doi.org/10.1007/978-1-137-35175-3>
- Schumacher Ratti, F., & Fuentes Bravo, C. (2017). La experiencia de escucha acusmática: una propuesta de análisis integrado. *Revista Musical Chilena*, 71(227), 108–121.
<https://doi.org/10.4067/S0716-27902017000100108>
- Simonett, H. (2001). Desde Sinaloa para el mundo: transnacionalización y reespecialización de una música regional. En A. M. Ochoa Gautier & A. Cragnolini (Coords.), *Músicas en transición* (Cuadernos de Nación, pp. 109–118). Ministerio de Cultura, Colombia.
- Spiteri Monsieur, L., & Oliva, C. (2019, marzo). *The acousmatic situation in digital games. Mapping Spaces, Sounding Places: Geographies of Sound in Audiovisual Media*, 1–3. University of Malta.
<https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/60605>
- Ulloa Sanmiguel, A. (2017). *La salsa en tiempos de “nieve”: la conexión latina Cali–Nueva York (1975–2000)*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Vásquez Benítez, E. (2001). *Historia de Cali en el siglo XX: sociedad, economía, cultura y espacio* (318 pp.). Artes Gráficas del Valle. ISBN 958-33-2904-5.
- Villada, O., & Libreros, L. (2012, 6 de mayo). Salsa, somos salseros. *Revista Dominical Gaceta*, pp. 10–13.
- Waxer, L. (2001). Hay una discusión en el barrio: el fenómeno de las viejotecas en Cali. En A. M. Ochoa Gautier y A. Cragnolini (Coords.), *Músicas en transición* (Cuadernos de Nación, pp. 101–108). Ministerio de Cultura, Colombia.
- Werner, M., & Zimmermann, B. (2006). Beyond comparison: Histoire croisée and the challenge of reflexivity. *History and Theory*, 45(1), 30–50. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2006.00347.x>



Omar Gerardo Carrasco Llanos
(Arequipa, 1980)



Profesor de educación musical por el Conservatorio Regional “Luis Duncker Lavalle”, (piano), y miembro de la Asociación Peruana de Musicología (ASPEMUS). Educador de la Asociación Suzuki del Perú. Alumno del Programa de Liderazgo Enseña Perú – Teach for all. Miembro del colectivo OPUS XXI y Asociación cultural Hijos de Arequipa. Autor de *Tambo: música arequipeña para pequeños y jóvenes pianistas, vol. 1* (2012) y *vol.2* (2021). Editor, con Manuel Cruz Luque, de las publicaciones *Aurelio Díaz Espinoza: Legado Musical* (2019) y *Manuel Lorenzo Aguirre: Legado Musical* (2023). Trabaja en el Colegio de Alto Rendimiento de Arequipa MINEDU. Es investigador y divulgador de la música en Arequipa de los siglos XIX y XX. Licenciado en Administración de Empresas por la Universidad Nacional de San Agustín.



Luis Fernando Ruiz-Pacheco
(Puerto Maldonado, 1992)



Bachiller en composición en el Conservatorio de Música de Puerto Rico y magíster en composición en la Universidad Estatal de Texas. En el Instituto Peabody de la Universidad Johns Hopkins cursa el doctorado en composición y la maestría en pedagogía de la teoría musical. Es autor de obras sinfónicas, sinfónico-corales, piezas vocales, música para solistas y música de cámara. Sus composiciones han sido estrenadas por diversas orquestas: Filarmónica de Sofía (Bulgaria), Young Artist Concert Orchestra (Puerto Rico), la Filarmónica de la Universidad Católica San Pablo (Arequipa–Perú), la Sinfónica de Arequipa (Arequipa–Perú) y el Coro Nacional de Niños del Perú. Fue profesor de violín y viola en el programa social “Música 100x35 El Sistema–Puerto Rico”. Pertenece al círculo de compositores Opus XXI–Arequipa. Es abogado por la Universidad Católica San Pablo.

Entre el olvido y la revelación: Manuel M. Tirado Zegarra (1868–1955), estilo y lenguaje armónico en *"Arequipa, canción idílica"*

Between Oblivion and Revelation: Manuel M. Tirado Zegarra (1868–1955), Style and Harmonic Language in *"Arequipa, Idyllic Song"*

Omar Gerardo Carrazco Llanos

Ministerio de Educación

Lima, Lima, Perú

omarcarrazco@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-5113-8595>



Luis Fernando Ruiz-Pacheco

Peabody Institute of the Johns Hopkins University

Baltimore, Atlántico Medio, Estados Unidos

lruizp@jhu.edu

 <https://orcid.org/0009-0002-5694-2921>



Resumen

El objetivo de este trabajo es mostrar a la comunidad académica el hallazgo de obras musicales compuestas por Manuel M. Tirado, un músico arequipeño de fines del siglo XIX, mediante la revisión de fuentes bibliográficas y nuevos aportes encontrados en el archivo familiar Lazo. Asimismo, a través del análisis armónico, buscamos acercarnos al estilo de una de sus obras. De esta manera, se propone que la puesta en valor de su producción musical enriquezca el debate sobre el panorama musical peruano de fines del siglo XIX, además de plantear la relevancia interpretativa de la obra *Arequipa canción idílica* a través del análisis formal.

Palabras claves

Música peruana siglo XIX; yaraví; análisis musical; Manuel M. Tirado Zegarra; Arequipa

Abstract

The objective of this study is to present to the academic community the discovery of musical works composed by Manuel M. Tirado, a prominent figure from Arequipa in the late 19th century. This is accomplished through bibliographic compilation and new findings from the Lazo family archive. Additionally, through harmonic analysis, we aim to examine the stylistic features of one of his

Como citar: Carrazco, O. y Ruiz-Pacheco, L. (2025). Entre el olvido y la revelación: Manuel M. Tirado Zegarra (1868-1955), estilo y lenguaje armónico en *Arequipa canción idílica*. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(2), 95–115.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i2.287>

compositions. In this way, we seek to contribute to the musical recovery of his work and enrich the discussion on the Peruvian musical landscape of the late 19th century. Furthermore, we highlight the interpretative significance of *Arequipa, Idyllic Song* through formal analysis.

Keywords

Peruvian Music 19th Century; Yaraví; Musical Analysis; Manuel M. Tirado Zegarra; Arequipa

Recibido: 3 de abril / Revisado: 20 de agosto / Aceptado: 1 de septiembre

Introducción

YouTube es una plataforma digital que ofrece una vasta variedad de contenido y permite explorar información de acuerdo con nuestros intereses. A través de ella logramos difundir desde el 2012 contenido sobre la música académica en Arequipa. Esta visibilidad en la plataforma audiovisual condujo a que, en 2017, el Sr. José Alonso Núñez Gambarini se pusiera en contacto con nosotros, toda vez que él posee un valioso archivo documental sobre el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, activo en Arequipa entre 1901 y 1975, el cual contiene partituras y libros. Una primera revisión de los documentos reveló un apartado musical en el que se repetía constantemente el nombre de un personaje en las carátulas de partituras, libros, firmas y recortes: Manuel M. Tirado. Así, su figura y su producción comenzaron a dejar de ser meras menciones aisladas en las crónicas musicales del sur peruano. Considerando lo señalado por Ellie M. Hisama (2000) acerca de la necesidad de mirar más allá del canon, no se trata de dejar de profundizar en los compositores canónicos ni en las figuras peruanas más reconocidas, sino que los investigadores apostemos por la diversidad y la riqueza musical de personalidades aún desconocidas. A fin de mostrar algunos avances sobre la figura y obra de Manuel M. Tirado, Carrazco (2004) ha vislumbrado algunas de sus actividades musicales y propuso un primer listado de sus obras.

Con el fin de valorar la producción musical de un compositor olvidado, nos planteamos el objetivo de presentar a la comunidad académica la figura de Manuel M. Tirado a través de las referencias biográficas y acercarnos al estilo y lenguaje armónico mediante el análisis formal de una de sus obras inéditas, con el fin de proponer interpretaciones basadas en la sintaxis de la música tonal, las cuales podrían aplicarse también a otras piezas peruanas de estilo similar.

¿Quién fue Manuel M. Tirado Zegarra?

Un obituario publicado en el diario *El Deber* (1955, 17 de noviembre), informa que Manuel M. Tirado nació en 1868 y falleció el 15 de noviembre de 1955 a la edad de 87 años. Dicho obituario no brinda más información sobre el entorno familiar o niñez del compositor y solo menciona que estuvo relacionado con conocidas familias arequipeñas, lo que lleva a emparentarlo con la familia Tirado, a la cual perteneció Pedro Ximénez Abril Tirado.

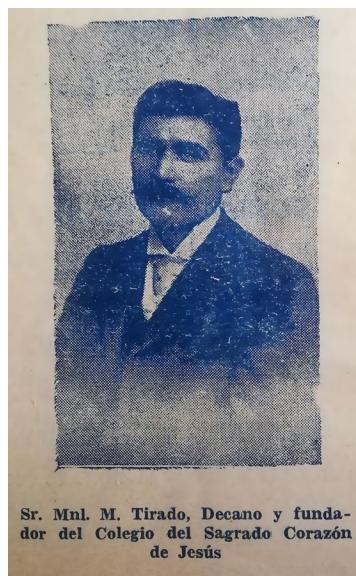
Se afilió a la Orden de la Merced en la cual completó su formación religiosa y se ordenó sacerdote (Vega, 2006). Diversos autores (Raygada, 1936; Carrazco y Luque, 2023) coinciden en que durante este período incursionó en la composición de música sacra, y en Zoila Vega (2006) menciona que Tirado manejaba el lenguaje orquestal. Su prestigio y dominio musical le valieron el reconocimiento suficiente para ser invitado por el cabildo catedralicio arequipeño para la restauración de la música de la ceremonia religiosa denominada La Reseña citada por Vega (2006); además de ser

tomado en cuenta como jurado en el año de 1901 para un concurso por fiestas patrias organizado por la Filarmónica Arequipa según una publicación en el diario *La Bolsa* citada por Ríos (2016). Asimismo, según un artículo del diario *El Correo* (Salas, 1969, 15 de agosto) citado por Carrazco y Luque (2019), Tirado fue miembro del jurado calificador de la música del *Himno al Cuatricentenario de Arequipa*, y junto a él fueron dictaminadores el compositor Manuel Aguirre de la Fuente y Armando Maristany, director de orquesta.

Gerard Béhague y Thomas Turino (2001) sostienen que, hacia finales del siglo XIX, los compositores peruanos, tras haber alcanzado un dominio sólido de las destrezas técnicas de la composición, buscaron inspiración en el material vernáculo. En esta línea, Carlos Raygada (1936) señala que Tirado incursionó en la composición secular, manifestando un carácter localista a través del popular yaraví. Sin embargo, la única evidencia concreta de ello era la obra para piano *Arequipa*, recopilada por Daniel Alomía Robles y difundida posteriormente por su hijo Armando Robles Godoy (1990).

Figura 1

Manuel M. Tirado. Fuente: Folleto Homenaje al colegio del Sagrado Corazón de Jesús al cumplir 50 años de fundación 1901-1951



Sr. Mnl. M. Tirado, Decano y fundador del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús

Nota. Fuente Archivo Lazo

También desarrolló una labor educativa como profesor y llegó a ser decano y fundador del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, institución donde fue especialmente acogido y estuvo encargado de dirigir las agrupaciones estudiantiles. Según un anuncio publicado en el diario *El Deber* (1902, 30 de octubre) daba clases particulares de piano, canto, bandurria, mandolina, guitarra, violín y viola, lo que coincide con el contexto educativo musical arequipeño de inicios del siglo XX descrito por Vega (2006).

Como fuente primaria, es fundamental considerar la descripción realizada por el compositor Felipe Urquieta (1917), quien fue alumno de Tirado. Urquieta señala que Tirado tenía una sólida formación como director de orquesta, además de haber sido docente en al menos seis colegios y profesor particular de música, sin descuidar sus conocimientos en instrumentación, armonía y contrapunto. Asimismo, Urquieta afirma que, entre todos los músicos arequipeños de la época, Tirado poseía las destrezas más avanzadas en solfeo y era un compositor respetado, aunque su escritura se tratara de pequeñas melodías que seguían formas consideradas anticuadas y subraya que fue un músico formado por las tradiciones musicales del siglo XIX. Y como refiere Enrique Pinilla sobre la formación de compositores peruanos, hasta el siglo XX todos adquirían técnicas comunes al mundo occidental sin poder distanciarse de la influencia europea (Pinilla, 2007).

Las referencias anteriores perfilan la figura de un personaje cuyos conocimientos le permitieron abordar el lenguaje orquestal en la música sacra, componer obras seculares basadas en géneros populares como el yaraví, ejercer como maestro de capilla y como profesor de varias instituciones educativas, y finalmente ser reconocido como una personalidad importante por sus pares y autoridades locales.

Figura 2

Ampliación fotográfica de Manuel M. Tirado con el subtítulo de “Decano y fundador”, la imagen se ubica como figura central en el cuadro conmemorativo por el aniversario de las Bodas de Oro del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús en junio 1951



Nota. Fuente Archivo Lazo

Figura 3

Fotografía de la estudiantina del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, c.1920



Nota. Fuente Archivo Lazo

El archivo familiar Lazo y las obras ubicadas de Manuel M. Tirado

Según Carrazco (2018), el descubrimiento de las obras de Tirado se remonta al año 2017, cuando entre las posesiones de la Sra. Alina Lazo de Chávez (1889–1954) –educadora y artista apreciada en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús–, se encontró una colección de libros y partituras que incluían música impresa para piano, violín, guitarra y mandolina, así como los manuscritos de Tirado, lo que llevó a que, en un primer momento, se pensara que dichas composiciones eran de autoría de Lazo.

Considerando que Manuel M. Tirado fue decano, fundador y profesor predilecto del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús desde 1900, encargado de las presentaciones musicales del centro educativo (especialmente en las fechas conmemorativas) y que gozaba de especial cercanía con las rectoras del colegio, resulta lógico que las fundadoras conservaran en su acervo la música que el maestro compuso y entregó al plantel, tal como lo refieren sus descendientes. En varios de los manuscritos se observan las iniciales o la firma del maestro, lo que evidencia la autoría de Tirado.

De la revisión de las composiciones halladas, se advierte una diversidad de estilos que involucran en especial al yaraví, lo que vislumbra la predilección del compositor por incluir material local, más aún si se toman en cuenta las notas de Vega Salvatierra sobre la práctica de recopilar yaravíes entre los músicos académicos (Vega, 2025).

A continuación, presentamos la relación de obras halladas en el archivo Lazo, todas ellas en manuscritos.

Tabla 1

Relación de obras compuestas por Manuel M. Tirado Zegarra

MTor.

“Llanto del corazón” (yaraví arequipeño), 46 cc., *mi* menor

Introducción – Tema A– Tema B

Observaciones: s/f. Guitarra. Manuscrito a tinta negra en dos hojas pautadas. “En las referencias conocidas hasta la fecha sobre canciones (letras y grabaciones de yaravíes, tristes y/o canciones) con el mismo nombre, no se ha encontrado similitud” (Carrazco, 2018) alguna. El título “Llanto del corazón” y el subtítulo yaraví arequipeño sugieren que probablemente se trate de una canción popular transcrita y estilizada para guitarra. La obra está fechada el 20 de octubre de 1914. Firmada por Alina Irene

MT02.

“Tristes horas”, 35cc., *la* menor

Introducción – Tema A– Tema B

Observaciones: s/f. Guitarra. Manuscrito a tinta negra en hoja pautada. “En las referencias conocidas hasta la fecha sobre canciones (letras y grabaciones de yaravíes, tristes y/o canciones) con el mismo nombre, no se ha encontrado similitud” (Carrazco, 2018) alguna. El título “Tristes horas” sugiere que probablemente se trate de una canción popular transcrita y estilizada para guitarra.

MT03.

“Desengaño” (yaraví), 42cc., *la* menor

Introducción – Tema A– Tema B

Observaciones: s/f. Guitarra. Manuscrito a tinta negra en hoja pautada. “En las referencias conocidas hasta la fecha sobre canciones (letras y grabaciones de yaravíes, tristes y/o canciones) con el mismo nombre, no se ha encontrado similitud” (Carrazco, 2018) alguna. El título “Desengaño” y el subtítulo yaraví sugieren que probablemente se trate de una canción popular transcrita y estilizada para guitarra.

MTo4.

“Arequipa, canción idílica”, 61 cc., *mi* menor

Introducción, Tema A

Observaciones: s/f. Guitarra. “De las obras halladas, muestra una composición original con mayor concepción musical en estructura, originalidad y uso de recursos armónicos” (Carrazco, 2018).

MTo5.

“Arequipa, canción idílica”, 76 cc., *la* menor

Introducción – Tema A – Tema B (Trío)

Observaciones: s/f. Guitarra. A diferencia de la obra homónima antes mencionada (MTo4), se aprecia un contenido melódico distinto y una mayor complejidad armónica por la cantidad de modulaciones, por lo que se trata de una segunda versión.

MTo6.

“Soledad” (triste arequipeño), 50 cc., *la* menor

Introducción –Tema A– Tema B

Observaciones: s/f. Guitarra. Arreglo para guitarra “de un yaraví popular arequipeño, con formato académico. Existe similitud melódica con la grabación Soledad P-89 de Montes y Manrique, 1911. Existe similitud melódica con la grabación *Soledad* L319 del dúo Velarde Medina, 1913” (Carrazco, 2018). Existe similitud melódica con la grabación *Soledad Victor*-73984, por la Orquesta Internacional, en 1923.

MTo7.

“Y yo también” (vals), 84 cc., *mi* bemol mayor

Introducción –Tema A– Tema B – Tema C – Coda

Observaciones: s/f. Piano. Lleva las iniciales M. M. T. Z. (Manuel M. Tirado Zegarra) en la parte superior derecha, junto al título.

MTo8.

“Arequipa”, 48 cc., *mi menor*

Introducción –Tema A– Tema B

Observaciones: s/f. Piano. Se tienen dos evidencias de la autoría de Manuel M. Tirado. La primera es referida por Daniel Alomía Robles, quien en sus viajes por Arequipa recopiló y copió la obra del maestro. La segunda evidencia es una copia manuscrita exactamente igual a la mostrada por Alomía Robles, que se encuentra en el Archivo Lazo.

MTo9.

Himno del Sagrado Corazón de Jesús. Partitura extraviada. Se tienen referencias de grabaciones cantadas por las exalumnas pertenecientes al Colegio del Sagrado Corazón de Jesús.

Una primera apreciación de las pocas obras halladas, nos acerca al compositor con el género popular del yaraví local, dejando aún diversas interrogantes cómo por ejemplo ¿Concibió el maestro una colección de yaravíes para guitarra? ¿Forman estas piezas parte de una recopilación de yaravíes de la época? ¿Tuvo acercamiento a otros géneros musicales?

Análisis tonal y propuestas interpretativas de “Arequipa canción idílica” para guitarra en la menor, compuesta por Manuel M. Tirado

Entre las obras mencionadas, destaca “Arequipa, canción idílica” por su extensión, su estructura coherente y sus tratamientos armónicos, características que nos acercan al estilo compositivo de Manuel M. Tirado. Esta obra se diferencia de otras de su pequeño catálogo, compuesto en su mayoría por trabajos menores basados en recopilaciones y arreglos de temas locales. Partiendo de la premisa de que, como mencionó Felipe Urquiza, las obras de Tirado evidencian un profundo dominio de la armonía, el contrapunto, la técnica instrumental y la sintaxis musical, el análisis de “Arequipa, canción idílica” para guitarra, según los principios del análisis tonal, permitirá confirmar si Tirado poseía un amplio conocimiento de estos aspectos. Además, nos proporcionará una visión detallada de la estructura armónica y funcional subyacente, la cual debe reflejarse en la interpretación musical. Este análisis pretende servir como base para futuros estudios y propuestas interpretativas sobre la música peruana.

Antes de desarrollar el análisis armónico y su relevancia en la interpretación musical, en pro de la honestidad intelectual y de la apertura hacia la discusión académica, es necesario realizar unos descargos. Como bien afirma David Lewin (1969), mientras que la teoría musical se orienta a describir y sistematizar las prácticas compositivas, el análisis, por su parte, se orienta a explicar las piezas musicales y para ello ha de servirse de la teoría. En esa línea, Ruiz-Pacheco (2023), a partir de las ideas de Lewin, considera que el análisis involucra tomar decisiones buenas o suficientemente buenas que llevan a conclusiones coincidentes o contrarias. *Ergo*, partiendo de las ideas esbozadas por John Rink (1995), sobre los análisis que informan las interpretaciones (quien de hecho aboga por las interpretaciones históricamente informadas en vez de las simples “interpretaciones históricas”, considerando para ello otros elementos distintos a la partitura

como el contexto del compositor, la sintaxis armónica, el carácter de la pieza, las grabaciones, posibilidades instrumentales, entre otros), determinar la interpretación de esta pieza dependerá de las decisiones analíticas que se tomen con respecto a su carácter tonal. Por esa razón, luego de describir los rasgos generales (tonalidad, cantidad de frases y número de compases), discutiremos las distintas posibilidades armónicas y sus consecuencias interpretativas.

Entre sus rasgos generales, la obra tiene una extensión de 76 compases, se divide en dos secciones (una sección principal y una de trío), y está en las tonalidades de *la* menor y *fa* mayor. En cuanto a la forma musical, es de tipo ternaria parcial (ABA), toda vez que la sección A, en la tonalidad de *la* menor, concluye con una cadencia auténtica en la tonalidad principal, y la sección B, que se inicia en la tonalidad de *fa* mayor.

De acuerdo con el contenido melódico de cada frase, la distribución es la siguiente:

Tabla 2
Estructura de la obra “Arequipa canción idílica” para guitarra en ‘la menor’

Sección	Frase	Tonalidad	Compases	Cadencia
Introducción	A	<i>la</i> menor	1-6	CD
Sección A	“a”	<i>la</i> menor	7-14	CAP
	b1	<i>la</i> menor/ <i>do</i> mayor	15-18	CAI
	b2	<i>la</i> menor/ <i>do</i> mayor	19-22	CAI
	c1	<i>la</i> menor/ <i>sol</i> mayor	23-26	CAI
	“a”	<i>la</i> menor	26-30	CD
	“a”	<i>la</i> menor	31-37	CAP
	b3	<i>la</i> menor/ <i>do</i> mayor	38-41	CAI
	b4	<i>la</i> menor/ <i>do</i> mayor	42-45	CAI
	c2	<i>la</i> menor/ <i>sol</i> mayor	46-49	CAI
	c3	<i>la</i> menor/ <i>sol</i> mayor	50-53	CAI
Sección B (Trío)	D	<i>fa</i> mayor	56-63	CAI
	E	<i>fa</i> mayor/ <i>sol</i> menor, <i>la</i> menor	64-76	CD

Desde una perspectiva formal, la considerable extensión de la pieza y la distribución temática de la misma mediante frases simétricas articuladas entre sí por cadencias auténticas imperfectas y la presencia de dos cadencias a la dominante en puntos estructurales nos permiten establecer que, efectivamente, Manuel M. Tirado se encontraba bastante familiarizado con las formas musicales tradicionales, toda vez que la estructura de “Arequipa, canción idílica” para guitarra es similar a la estructura de los minuetos del clasicismo.

A manera de aclaración sobre la forma ternaria parcial, se precisa lo siguiente. Dado que la sección de inicio (A) concluye con una cadencia auténtica (aunque sea imperfecta), ésta goza de estabilidad armónica, por lo que la función formal es cerrada, lo que significa que la interpretación de este pasaje deberá incluir un pequeño *rallentando* al final de la sección. Por el contrario, si concluyera con una cadencia a la dominante o en una cadencia auténtica a otra

tonalidad, la función formal sería abierta por involucrar una mayor inestabilidad armónica, y a nivel de interpretación no debieran incluirse el mismo *rallentando* o enfatizar la frase conclusiva. Respecto de la sección B, al iniciarse en la tonalidad de *fa* mayor, modular a *la* menor y concluir con una cadencia a la dominante, la inestabilidad tonal es mayor, por lo que la función formal es abierta. Si la sección B concluyera con una cadencia auténtica que confirmara la tonalidad secundaria, entonces se trataría de una función formal cerrada. Bajo las explicaciones anteriores: 1) si la sección A tuviera una función formal abierta, la sección B una función cerrada, y la repetición reajustada de A una función cerrada, se trataría de una forma binaria circular o cíclica (ABA); 2) si todas las secciones tuvieran una función formal cerrada, entonces se trataría de una forma completamente ternaria (ABA). Por estas razones, la obra presenta una forma ternaria parcial, porque las funciones formales son abierta-cerrada-abierta. El conocimiento de la estructura formal tiene relevancia en la interpretación porque determina el énfasis que ha de ponerse en los acordes finales de cada sección.

La pieza se inicia con una introducción de seis compases, cuya frase tiene dos funciones: establecer el patrón rítmico característico que se repetirá constantemente —con algunas variantes— hasta el final y cimentar la tonalidad de *la menor* mediante prolongaciones de los acordes del I, IV y V grados. Asimismo, el acorde de séptima de dominante del compás 6 requiere un mayor énfasis interpretativo que el del compás 3 por tratarse de una cadencia a la dominante (CD) ubicada en el tiempo fuerte del compás, mientras que el acorde del tercer compás se encuentra en la subdivisión débil y, más que marcar una estructura, sirve para articular las semifrases 3+3. El establecimiento del patrón rítmico antes mencionado revela el cuidado técnico-compositivo de Tirado respecto de la coherencia temática de la pieza. Asimismo, la presencia de un acorde de sexta aumentada italiana en el compás 5 cuya función estructural es subdominante revela que, efectivamente, el compositor era consciente de las funciones tonales básicas de tónica, subdominante y dominante.

Figura 4
Análisis de la sección introductoria cc. 1-6

Los compases 7-14 presentan un material cuyos motivos derivan de la frase A (por ello el entrecomillado en la partitura como “a”) y que funciona como transición hacia el tema principal. Desde una perspectiva armónica, la frase oscila mayormente entre los acordes del I y III grado antes de concluir con el V grado. Mientras que el acorde del III grado responde a una prolongación de la tónica, el acorde del V confirma la tonalidad principal. Desde el punto de vista interpretativo,

la dominante del compás 10 es parte de una cadencia auténtica imperfecta (CAI) y demanda un mayor énfasis, mientras que la dominante del compás 12 sirve como conclusión de la frase mediante una cadencia auténtica perfecta (CAP).

Figura 5
Análisis de la sección A, cc. 7–14

El tema principal aparece en el compás 15 y está compuesto por cuatro frases que, en conjunto, conforman un periodo doble contrastante. Exhibe un material melódico que se asemeja a los yaravíes arequipeños. Considerando que la armonización de melodías pentatónicas dentro de un contexto tonal requiere especial atención –ya que es necesario acentuar constantemente el acorde de dominante para preservar el carácter tonal/funcional y evitar su debilitamiento al derivar en una transición hacia el contexto modal o, lo que es lo mismo, descuidar la armonía funcional–, y que el tema principal se encuentra armonizado con acordes de dominante o séptima de dominante, se concluye que Tirado poseía conocimientos avanzados sobre armonía tonal. En lo que respecta a la interpretación, caben dos posibilidades: 1) Considerar que, como se desprende de los números romanos de la parte superior, toda la sección está principalmente en *la* menor, por lo que todos los acordes cromáticos deben interpretarse como colores armónicos que ofrece el modo menor sin que alguno de ellos requiera un énfasis especial; 2) considerar que existen modulaciones a tonalidades secundarias o acentuaciones de ciertos acordes (números romanos en la parte inferior), y que por ende, las frases requieren un énfasis interpretativo.

Decantarse por la primera opción significa que en las frases b1 y b2, el acorde de *re* mayor de los compases 17 y 21 se considere como un intercambio modal o uno que deriva de la escala menor melódica, a la par de tomar la progresión de dichos compases como acordes que son posibles dentro de la escala menor sin que por ello tengan una implicación modulatoria o tonal. Por el contrario, la segunda opción involucra considerar que el acorde de *re* mayor es parte de una dominante secundaria de *sol* mayor y que la progresión armónica tiene por punto de llegada la tonalidad o el acorde de *do* mayor, ya que ésta encierra una cadencia auténtica imperfecta por involucrar una progresión tonal V/V–V9–I (desde la perspectiva de *do* mayor). En consecuencia, la segunda opción significa considerar que en la frase b1 existe una modulación desde *la* menor a *do* mayor en los compases 15–18 (o una acentuación de la relativa mayor), y que la frase b2 definitivamente está en la nueva tonalidad debido a la repetición de la misma progresión armónica que confirma *do* mayor.

Figura 6
Análisis de la sección A, cc. 14–22

Respecto de la frase *c1*, la primera opción involucra retomar la misma idea sobre el acorde de *re* mayor, aplicable también al acorde de *si* menor, y considerar el acorde de *la* mayor como un intercambio modal. Por otro lado, la segunda opción significa considerar que entre los compases 22 y 25 existe una modulación a *sol* mayor mediante el acorde de *do* mayor, pues el *fa*# no se limita a ser una bordadura, sino que se repite dos veces en el compás 23 antes de la cadencia auténtica en el compás 24, donde la progresión de acordes I–V/V–I6–IV–V implica una resolución a *sol* mayor. No obstante, dicha modulación es pasajera debido a que, en lugar de resolver efectivamente en *sol* mayor, resuelve en un acorde de *mi* mayor que permite retomar la tonalidad de *la* menor mediante una cadencia auténtica imperfecta, que a su vez articula la frase final “a” de los compases 26–30 mediante una elisión (dicha frase está basada en los motivos rítmico–melódicos de la introducción), y cuyo objetivo es confirmar la tonalidad principal.

Sin embargo, llama la atención la presencia de quintas paralelas en el compás 23, y la repetición de este pasaje en los compases 46 y 50 descarta la posibilidad de que se trate de un error de escritura. Entre las posibles justificaciones a este paralelismo deliberado está la búsqueda de un color sonoro o textura en bloque sin que ello debilite el carácter tonal de la pieza, aunque se aleje de la ortodoxia en la independencia de voces, sin dejar de lado las posibilidades técnicas en la guitarra. Este tipo de prácticas armónicas también se han observado en obras de Debussy o Ravel, pero no quiere decir que Tirado haya imitado conscientemente a estos compositores, sino que puede haberse basado en razones similares.

Figura 7
Análisis de la sección A, cc. 23–30

23 **cl** 24 25 26

III [G]:IV VII V/V I⁶ III IV V⁷ I

27 28 29 30

i⁷ iv V⁷/V V⁴ V

CAI "a" CD

En suma, si se considera que todo el tema principal está en *la* menor, la consecuencia será que la interpretación de los distintos acordes cromáticos no ha de revestir un énfasis especial por tratarse de colores armónicos que derivan de intercambios modales. Por otro lado, considerar que dentro del tema principal hay modulaciones que pasan por *do* mayor y *sol* mayor obliga a aceptar que existe una mayor inestabilidad o tensión armónica, por lo que la interpretación ha de enfatizar las cadencias auténticas que se presentan al final de cada frase.

Finalmente, la frase de los compases 31–37 funge como frase de transición antes de repetir el tema principal en el compás 38 (también conformado por las frases b₃, b₄, c₂, c₃). La función armónica de esta frase es confirmar la tonalidad principal mediante una prolongación de la tónica y una progresión que se reduce a i – \flat II6–V–i.

Figura 8
Analisis de la sección A, cc. 31-37

Como se mencionó con anterioridad, el tema principal se repite, pero con una ligera variación. Mientras que la primera vez el conjunto de frases fue $b_1-b_2-c_1$ —“a”, la segunda vez es $b_3-b_4-c_2-c_3$. La consecuencia interpretativa es que c_2 y c_3 están unidas por una cadencia auténtica imperfecta que permite prolongar y confirmar el retorno a la tonalidad de la menor antes de pasar a la sección B.

Figura 9
Análisis de la sección A, cc. 45-54

Considerando la presencia de acordes cromáticos que desempeñan una función de subdominante y la articulación de cadencias y modulaciones pasajeras en las distintas frases de la pieza, es posible concluir que Tirado era consciente de la dirección temática y tonal como elemento técnico en la composición. Sin perjuicio de lo establecido de que la forma de toda la pieza es ternaria parcial, en lo que se refiere a la primera sección, es posible organizar las frases de una manera interpretativa distinta. En la primera posibilidad, la organización de frases era:

Tabla 3

Sección	Parte	Frase	Tonalidad	Compases	Cadencia
Introducción		a	la menor	1-6	CD
Sección A	Primera	“a”	la menor	7-14	CAP
		b1	la menor/do mayor	15-18	CAI
		b2	la menor/do mayor	19-22	CAI
		c1	la menor/sol mayor	23-26	CAI
		“a”	la menor	26-30	CD
		“a”	la menor	31-37	CAP
	Segunda	b3	la menor/do mayor	38-41	CAI
		b4	la menor/do mayor	42-45	CAI
		c2	la menor/sol mayor	46-49	CAI
		c3	la menor/sol mayor	50-53	CAI

Bajo el anterior esquema, la frase “a” de los compases 26–30 es parte del periodo doble contrastante y tiene por función confirmar la tonalidad principal, por lo que la cadencia a la dominante no requiere ser enfatizada, sino, por el contrario, la frase en consecuencia; la frase “a” de los compases 31–37 es una frase de cierre y la cadencia auténtica perfecta del compás 37 requiere más énfasis que la cadencia a la dominante del compás 30.

La segunda posibilidad, por otro lado, se destaca por la simetría y el paralelismo en cuanto a grupos de frases y cadencias. Bajo esta propuesta, ambas partes constan de cinco frases (o un periodo doble contrastante precedido de una frase introductoria), y la diferencia con respecto a la frase “a” de los compases 31–37 es que esta no tendría un carácter de frase de transición a la repetición, sino de preparación y restablecimiento de la tonalidad principal, de manera similar a la frase “a” de los compases 7–14, argumento que adquiere mayor fuerza si se toma en cuenta que ambas concluyen con una cadencia auténtica perfecta. En ese sentido, la segunda parte es una repetición reajustada de la primera, toda vez que la primera concluyó con una cadencia a la dominante en el compás 30 (función abierta), y la segunda con una cadencia auténtica imperfecta (función cerrada), lo que daría una distribución A–A’ (no confundir con la letra “A” con la que se indica la primera sección de la pieza). La consecuencia interpretativa es que las mencionadas cadencias requieren un énfasis especial, porque delimitan el final de cada parte.

Tabla 4

Sección	Parte	Frase	Tonalidad	Compases	Cadencia
Introducción		a	<i>la menor</i>	1-6	CD
Sección A	Primera	“a”	<i>la menor</i>	7-14	CAP
		b1	<i>la menor/do mayor</i>	15-18	CAI
		b2	<i>la menor/do mayor</i>	19-22	CAI
		c1	<i>la menor/sol mayor</i>	23-26	CAI
		“a”	<i>la menor</i>	26-30	CD
	Segunda	“a”	<i>la menor</i>	31-37	CAP
		b3	<i>la menor/do mayor</i>	38-41	CAI
		b4	<i>la menor/do mayor</i>	42-45	CAI
		c2	<i>la menor/sol mayor</i>	46-49	CAI
		c3	<i>la menor/sol mayor</i>	50-53	CAI

Respecto de la sección B (o Trío), el tema secundario está en *fa* mayor, el material melódico no es marcadamente modal como en la sección A, y consta de tres frases (d, e, f). La frase d (55–63) es simétrica, pero encierra dos posibilidades de interpretación. La primera es considerar que d es una unidad completa, toda vez que los compases 57–61 son una prolongación de la dominante. La segunda posibilidad es aceptar que en el compás 58 existe una pequeña cadencia a la dominante, por lo que la frase d estaría conformada por dos semifrases, por lo que cabe enfatizar el acorde V43 del compás 58. En cualquiera de los casos, la resolución esperada en el compás 62 se ve socavada por la aparición de un acorde vi6 que a su vez prolonga el acorde de tónica, porque mientras el bajo cumple con resolver al primer grado de la escala, la voz superior no resuelve de manera similar, sino al sexto grado para, finalmente, resolver al quinto grado, derivando en una cadencia auténtica imperfecta.

Figura 10

Análisis de la sección B (TRIO), cc. 55–63

Asimismo, en cuanto a las frases d y e, es posible tomar las siguientes decisiones: 1) Considerar que d concluye en el acorde de *fa* mayor del tercer tiempo del compás 62 y que la frase e se inicia en el compás 63 con el acorde de *fa* mayor en primera inversión; 2) Considerar que entre ambas frases hay una elisión, por lo que el acorde de *fa* mayor en primera inversión es común a ambas frases; 3) Considerar que la frase d concluye en el primer tiempo del compás 63 y que la frase e comienza en el segundo tiempo del mismo compás. Sin perjuicio de que la frase presente la mayor cantidad de cromatismos, decantarse por la primera o segunda decisión permite sostener que esta se encuentra construida sobre un círculo de cuartas (*la, re, sol, do, fa*). En esa línea, los cromatismos pueden tomarse como acentuaciones de grados de la escala en mérito a las dominantes secundarias (en ese caso, dominantes secundarias de la supertónica y la mediante) o involucrar una breve modulación a *sol* mayor para retornar nuevamente a *fa* mayor dada la presencia de acordes de primer grado en segunda inversión seguidos por un acorde de dominante (compases 65 y 69). En el primer caso, no se requiere enfatizar el círculo de quintas. En el segundo caso, sí se requiere enfatizar las cadencias de los compases 65 y 69.

Figura 11

Análisis de la sección B (TRIO), cc. 63–70

Finalmente, la frase f del compás 71 encierra una modulación a 'la menor', en cuyo caso, luego de confirmar por última vez la tonalidad de *fa* mayor en el compás 74, a su vez sirve como acorde común del VI grado para preparar la cadencia a la dominante mediante la progresión i64 (o cad64) – V, y retornar a la sección A.

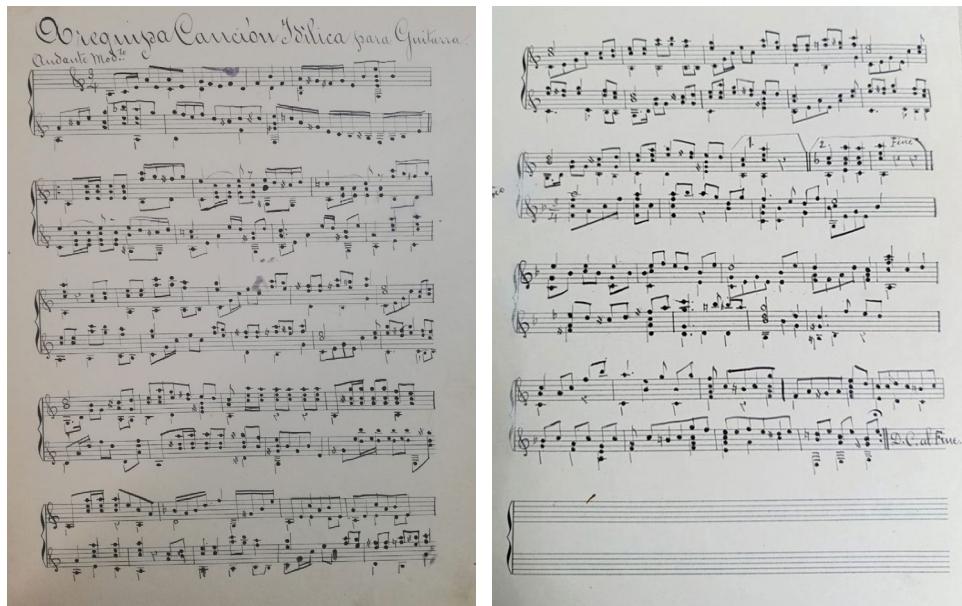
Figura 12

Ánalisis de la sección B (TRIO), cc. 70–76

70 CAP I
71 I
72 V⁶
73 CAP V
74 [F]II [a]VI → cad⁶
75 [a]VI
76 (a)⁶ cad⁶
D.C. una vez y Fine
CD

Como se mencionó al inicio de esta sección, la teoría musical no es un fin en sí mismo, y los análisis son intentos de explicar la esencia o discurso de una pieza. En el presente apartado, hemos verificado que Manuel M. Tirado sí contaba con conocimientos avanzados de teoría musical, los cuales se ven reflejados en su obra mediante la armonización cuidadosa del material modal conforme a las funciones tonales de tónica, subdominante y dominante. Por otro lado, más que mostrar una verdad absoluta sobre la estructura de la obra, nuestro objetivo fue ofrecer un abanico de explicaciones posibles y la trascendencia interpretativa de cada una conforme a los principios del análisis tonal, por lo que queda al criterio del lector determinar si las razones expuestas son buenas o suficientemente buenas como para decantarse por una determinada manera de interpretación.

Figura 13

Manuscrito de la obra *Arequipa, canción idílica para guitarra en la menor*, p. 1 y 2

A manera de conclusión

A través del presente y por medio de las referencias bibliográficas recientemente enriquecidas por el Archivo Lazo, hemos podido acercarnos a un compositor que muestra el panorama musical peruano del siglo XIX, evidenciando las relaciones de las instancias religiosas y seculares. Es importante resaltar el hallazgo de nueve obras inéditas del compositor Manuel M. Tirado cuyos manuscritos se encuentran en el Archivo Lazo, que son parte de nuestro legado cultural y en la medida que se estudien y difundan, pasará a integrar el repertorio musical peruano e incentivarán a otros investigadores a indagar sobre aquellos compositores que se encuentran fuera del canon.

Por otro lado, a través del análisis de una de sus obras, además de aproximarnos al pensamiento del compositor, hemos comprobado que el maestro estaba familiarizado con las formas musicales tradicionales y que, a diferencia de los compositores aficionados, poseía un vasto conocimiento de las funciones tonales básicas, las cuales se hicieron evidentes en el tratamiento temático y armónico que da al material modal que se asemeja al de los yaravíes. Finalmente, hemos desarrollado propuestas interpretativas que, conforme a los principios del análisis tonal y al discurso armónico de Tirado, resultan coherentes con la sintaxis musical. Por esa razón es que esperamos que la exposición de Manuel M. Tirado traiga nuevos debates y postulados sobre su pensamiento musical.

Rol de autores CrediT

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

- Béhague, G., y Turino, T. (2001). *Peru, Republic of*. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40092>
- Carrazco Llanos, O. G. (2018, 24 de enero). La obra de Manuel M. Tirado Zegarra. *Un lugar bajo el sol*. <https://unlugarbajoelsol.blogspot.com/2018/01/la-obra-de-manuel-m-tirado.html>
- Carrazco, O. (2024). Homenaje a tres compositores arequipeños: Manuel Tirado Zegarra (1868–1955), Manuel Moscoso Vargas (1889–1976) y Guillermo Moscoso-Vargas Torres (1921–2001). *Cuadernos de Música Peruana*, (21), 40–78.
- Carrazco, O., y Luque, M. (2019). Documentos y artículos periodísticos. En O. Carrazco y M. Luque (Eds.), *Aurelio Díaz Espinoza: Legado musical* (pp. 91–115). Universidad Católica San Pablo.
- Carrazco, O., y Luque, M. (2023). Artículos periodísticos sobre la vida y obra de Manuel Aguirre. En O. Carrazco y M. Luque (Eds.), *Manuel L. Aguirre de la Fuente: Legado musical* (pp. 95–122). Universidad Católica San Pablo.
- El Deber. (1902, 30 de octubre). Manuel M. Tirado. *El Deber*.
- El Deber. (1955, 15 de noviembre). Fallecimiento. *El Deber*.
- Hisama, E. M. (2000). Life outside the canon? A walk on the wild side. *Music Theory Online*, 6(3). <https://doi.org/10.30535/mto.6.3.2>
- Lewin, D. (1969). Behind the beyond: A response to Edward T. Cone. *Perspectives of New Music*, 7(2), 59–69. <https://doi.org/10.2307/832293>
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En C. Bolaños, J. Estenssoro, E. Iturriaga, J. Quezada y R. Romero, *La música en el Perú* (pp. 125–214). Fondo Editorial Filarmonía.
- Raygada, C. (1936). Panorama musical del Perú. En F. C. Lange (Ed.), *Boletín latino-americano de música: t. 2* (pp. 169–214). Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores.
- Rink, J. (2024). *Music in profile: Twelve performance studies*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197565391.001.0001>
- Ríos, N. (2016). *Los Duncker: Vida y obra*. Universidad Católica San Pablo.
- Robles Godoy, A. (Ed.). (1990). *Himno al sol: La obra folclórica y musical de Daniel Alomía Robles* (t. 3). Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Ruiz-Pacheco, L. F. (2023). Análisis schenkeriano del Vals Exótico de Manuel Aguirre. En O. Carrazco y M. Luque (Eds.), *Manuel L. Aguirre de la Fuente: Legado musical* (pp. 45–54). Universidad Católica San Pablo.

Salas, G. (1986, 15 de agosto). Desde hace casi 30 años, Arequipa viene cantando: ¡Entonemos, entonemos! *El Correo*.

Urquieta, F. (1917). *La música en América*. Ediciones Urquieta.

Vega Salvatierra, Z. (2006). *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el oncenio de Leguía* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de San Agustín].

Vega Salvatierra, Z. (2025). *De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX*. Universidad Nacional de San Agustín.



Marco Sadiel Cuentas Peralta
(Lima, 1973)



Es bachiller en Composición por la Universidad Nacional de Música del Perú y magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Piura. Sustentó su tesis *La formación de públicos y las orquestas sinfónicas nacionales en el Gran Teatro Nacional del Perú* (2022). Ha publicado artículos académicos sobre Alejandro Núñez Allauca, tendencias estilísticas de la Generación 2000 en el Perú, y conexiones entre la música de Enrique Iturriaga y José Ignacio López Ramírez Gastón. Sus obras han sido estrenadas por la Orquesta Sinfónica Nacional y las orquestas de Arequipa y del Cusco. Su ópera *Tajuno y la Luna* se estrenó en Cuenca, Ecuador (2024). El Ministerio de Cultura y la Universidad Nacional de Música le han comisionado obras de cámara y orquestales. Es creador y director del festival *Musicantes*, dedicado desde 2023 a la promoción de compositores peruanos.

“Avenida Larco”: narrativa épica, adolescencia y modernidad en el rock progresivo peruano

“Avenida Larco”: Epic Narrative, Adolescence, and Modernity in Peruvian Progressive Rock

Marco Sadiel Cuentas Peralta

Ministerio de Educación

Lima, Lima, Perú

sadielcuentas@yahoo.com

 <https://orcid.org/0009-0007-6855-3620>



Resumen

La canción “Avenida Larco” del grupo Frágil es una pieza central del rock progresivo peruano, que refleja dinámicas culturales del Perú de los años ochenta a través del uso eficiente de diversos recursos musicales con fines comunicativos. Este análisis se enfoca en cómo la armonía, la rítmica relacionada con la fanfarria de cacería, y la influencia de la música militar refuerzan y amplifican los contenidos ideológicos presentes en la letra. A través de la combinación de estos elementos musicales, “Avenida Larco” transforma una narrativa de cortejo juvenil en una epopeya contemporánea que refleja tensiones propias de la modernidad peruana, mientras aborda aspectos de la cultura juvenil de la época, incluyendo actitudes hacia los roles de género.

Palabras clave

Avenida Larco; rock progresivo peruano; semántica musical; roles de género; narrativa épica

Abstract

The song “Avenida Larco” by the band Frágil is a cornerstone of Peruvian progressive rock, reflecting the cultural dynamics of 1980s Peru through the effective use of diverse musical resources for communicative purposes. This analysis focuses on how harmony, hunt–fanfare–inspired rhythmic figures, and the influence of military music reinforce and amplify the ideological content of the lyrics. By combining these musical elements, “Avenida Larco” transforms a youthful courting narrative into a contemporary epic that embodies the tensions of Peruvian modernity, while also addressing aspects of the youth culture of the era, including attitudes toward gender roles.

Keywords

Avenida Larco; Peruvian Progressive Rock; Musical Semantics; Gender Roles; Epic Narrative

Como citar: Cuentas, S. M. (2025). “Avenida Larco”: narrativa épica, adolescencia y modernidad en el rock progresivo peruano. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical*, 9(2), 117–138.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i2.288>

Recibido: 11 de julio / Revisado: 20 de agosto / Aceptado: 1 de septiembre

1. Introducción

“Avenida Larco” es una canción emblemática del grupo de rock peruano Frágil, compuesta en 1979 por el bajista César Bustamante y el vocalista Andrés Dulude, e incluida en su primer álbum de 1981 *Avenida Larco*. La canción está inspirada en la vida nocturna en la avenida José Larco de Miraflores, y recrea la efervescencia social y la vida nocturna limeña de los años ochenta. Aunque fue subestimada inicialmente por sus propios creadores, la canción ganó protagonismo gracias al impulso de los hermanos Parker, promotores del disco y de la banda (Del Águila, 2021), y, eventualmente, se convirtió en un himno del rock peruano. En 1981 se rodó su videoclip, el primero hecho en el Perú, consolidando su legado cultural y su continua presencia en la memoria colectiva peruana. ¿Existen características musicales específicas de esta canción, acompañadas por circunstancias sociales, que puedan ayudar a comprender su éxito? El presente texto propone una interpretación del contenido textual y musical que devela conexiones profundas de la canción con la cultura local y global de su tiempo, y que pueden ayudar a responder esta pregunta inicial.

2. Definiciones

Antes de hacer un análisis detallado de la canción, es conveniente hacer algunas precisiones sobre su contexto cultural y las herramientas analíticas de las que se hará uso.

2.1. El rock progresivo

El rock progresivo es un subgénero del rock que surgió a finales de la década de 1960 en el Reino Unido y alcanzó su mayor popularidad en los años sesenta. Se caracteriza por la incorporación de estructuras musicales complejas, cambios de *tempo* y compases inusuales, así como por el uso de elementos provenientes de la música clásica europea, el jazz y el folk. A diferencia de las canciones de rock convencionales, que suelen seguir una estructura de verso y coro, las composiciones de rock progresivo a menudo presentan estructuras más extensas y elaboradas.

Este subgénero se distingue por su énfasis en el virtuosismo instrumental y la experimentación sonora y por la utilización de instrumentos como sintetizadores y mellotrones para crear paisajes sonoros innovadores. Las letras suelen abordar temas poéticos, filosóficos o de ciencia ficción. Los álbumes conceptuales, es decir, los discos donde una temática es explorada a lo largo de varias canciones, son comunes.

Bandas emblemáticas del rock progresivo incluyen a Genesis, Yes, King Crimson, Pink Floyd y Emerson, Lake & Palmer, entre otras. En Latinoamérica resaltan bandas como Som Imaginario, Invisible y Serú Girán. Aunque la popularidad del rock progresivo disminuyó con la llegada del *punk* rock a finales de los años sesenta, este subgénero ha mantenido una base de seguidores leales y ha influido a numerosos artistas y géneros posteriores.

El rock progresivo es un movimiento musical que se desarrolló en un contexto histórico concreto; aunque géneros posteriores —como por ejemplo el rock alternativo— comparten rasgos armónicos y estructurales con él, no siguen la misma evolución ni responden a las mismas condiciones sociales, por lo cual es necesario verlos como hechos históricos diferentes.

Sobre el rock progresivo, Eric Hung ha dicho que:

Progressive rock is a loose label for music that combines some of the basic ingredients of early rock 'n' roll and elements of genres that are generally considered more prestigious, such as Western art music, jazz, and Indian classical music. (Hung, 2005, p. 245)

Hung identifica dos tendencias entre los críticos musicales ante el rock progresivo: una desfavorable y otra favorable. La tendencia desfavorable se basa principalmente en un concepto de “autenticidad musical”, desde el cual se juzga como auténtico en la música rock aquello que contiene, entre otros factores, elementos que comunican rebeldía y una cercanía con las raíces afro norteamericanas a través de recursos propios del blues:

Over the past quarter century, there have been two common stances on progressive rock. One builds upon rock critics' longstanding and overwhelmingly negative view of the genre. For most critics, such as Dave Marsh and Lester Bangs, the most important element of rock is the rather ambiguous concept of "authenticity." Theoretically, "authenticity" is connected with genuineness. A song is "authentic" when it is written (or at least arranged) by the performing musicians, and is about their lives and emotions. Although songwriting credits are easily conveyed, this notion of authenticity is not particularly useful in criticism. After all, how would a critic know whether or not the feelings expressed in a song are genuine? In practice, many critics track authenticity with more obvious qualities: a sense of rebelliousness, the inclusion of blues elements such as blues progressions and extended vocal melismas, and subtle inflections of the beat. Given these criteria, the negative critical reception of progressive rock (...) is hardly surprising. After all, progressive rock musicians diluted the influence of blues in rock music by incorporating elements of many other genres. They also took away the sexuality and rebelliousness often heard in rock's hard-driving beat, replacing it with complex meters that are not suited to dancing. (Hung, 2005, p. 245)

Sobre la tendencia favorable, Hung señala que se basa en la noción de que la música progresiva logra una combinación de elementos de la *alta cultura* y la *baja cultura*:

Over the past decade, a number of popular music scholars, such as Edward Macan (1997) and Kevin Holm-Hudson (2002b), have begun to attack this critical dismissal of progressive rock (...). Although these scholars have widely divergent views about the genre, most of them share the following contention: namely, that progressive rock is most successful when elements of "high culture" and "low culture" are carefully balanced and held in tension with each other. (Hung, 2005, p. 246)

Las nociones de *alta cultura* y *baja cultura* corresponden a una visión elitista de la cultura, donde existen manifestaciones culturales propias de los elementos “encumbrados” de la sociedad, y otras propias de sectores populares. Esta perspectiva ha sido superada en las ciencias sociales y resulta contraria a las definiciones más difundidas de lo que es la cultura, como por ejemplo la de la UNESCO (1982). En lo que respecta a este artículo, se mencionan estos términos únicamente para situar ideológicamente lo expuesto por Hung.

En el terreno de la armonía, el rock progresivo ha sido un espacio de experimentación y de ampliación del vocabulario armónico convencional en la música rock. Elena Savitskaya propone en su artículo *Specifics of mode and harmony approach in progressive rock* que el uso de armonía modal es una consecuencia del interés de los músicos de rock progresivo por innovar el vocabulario musical del rock y expandir sus límites. Savitskaya también propone que esto es

consecuencia de la apertura a influencias fuera del rock tradicional, como pueden ser la música clásica europea, la música folklórica y el jazz. Savitskaya afirma también lo siguiente:

Mode/harmony approach in progressive rock becomes highly evolved and intense, and that has turned into a definitive feature of the style. Of course, different bands have very individual penmanship, from natural scales and medieval modality (Gentle Giant), to key/harmony relations, closer to art music (Yes), evolved tonal system of late Romanticism (Procol Harum, Genesis) and, in most avant-garde cases, even atonality (Can, Faust, Art Zoyd); from pure triads (which often represents the quintessence of Baroque and Classicism music language) to sophisticated altered chords, polytonal combinations and clusters (King Crimson, Van Der Graaf Generator). Mode and harmony development of compositions are being associated with active modulation processes, sequences, shifting to faraway keys, colourful chord juxtapositions. To reveal the main principles of mode/harmony approach in progressive rock, it is necessary to make an overview of how it has developed in rock music in general. (Savitskaya, 2017, p. 23)

El trabajo de Frágil, y particularmente la canción “Avenida Larco”, corresponde con los rasgos generales descritos por Hung como característicos del rock progresivo, especialmente en lo que respecta a la estructura y la armonía. El trabajo armónico en “Avenida Larco” guarda también relación con lo propuesto por Savitskaya sobre la armonía en el rock progresivo, como se verá posteriormente.

2.2. La semántica musical

La semántica musical es el estudio del significado en la música, enfocándose en cómo las estructuras sonoras transmiten conceptos, emociones y significados específicos. Esta disciplina analiza las relaciones entre los elementos musicales como la melodía, la armonía, el ritmo y el timbre (entre otros) y las interpretaciones que los oyentes hacen de sus combinaciones. La semántica musical es un campo en desarrollo dentro de la musicología desde hace décadas. Phillip Tagg critica en este campo la fijación con la partitura escrita como único medio de transmisión de contenidos musicales:

Allowing for certain notable exceptions (mentioned later), traditional music analysis (*Werkanalyse*) seems to show either scanty interest and/or little skill in relating musical structures consistently to the remainder of human existence and activity, the discussion of any possible levels of “meaning” in the music either taking the form of sporadically intuitive conjecture or being passed by altogether. Other symptoms of this congeneric formalism are: (1) the apotheosis of “autonomous” instrumental music; (2) a widespread guild mentality among musicians, exhibiting the inability or lack of will to associate music explicitly with any other form of experience; and (3) a time-honoured adherence to notation as the most acceptable form of musical storage.

The latter has sometimes resulted in an almost ethnocentric fixation on “notatable” parameters of musical expression. Standard European notation was developed for music in which (1) pitches are fixable as one of twelve points inside any mean or equally tempered octave and (2) rhythm is based on downbeat accents in monorhythmic symmetric metre. This means that analysis of music using our notation system as its starting point will focus on characteristics containable within that system and on their extension into longer, graphically presentable processes (e.g. harmonic progression, sonata form). Such parameters may be particularly important in the understanding of the European art

music tradition, whose notation was presumably developed to record its own idiosyncrasies rather than those of, say, Maori or African-American musics; but such traditionally notatable parameters are not necessarily of prime interest in the analysis of many types of popular music whose “immediate” or “present-time” aspects of musical expression (timbre, electromusical treatment, ornamentation, etc.) make for intensional rather than extensional complexity (Chester, 1970a, b). (Tagg, 1987, p. 2)

Philip Tagg también ha criticado la falta de interés de la musicología tradicional por el estudio de la música popular:

Vast amounts of time and money are spent on and with music in advanced industrialised society. \$70 per year per capita and three-and-a-half hours a day are average figures, not peaks (Chapple and Garofalo, 1977; Fonogrammen i kulturpolitiken, 1979; Blaukopf, 1982; Fabbri et al., 1986). Almost all this music is technically mediated via loudspeakers and headphones connected to radios, TV sets, cassette recorders, car stereos, record players, videos, etc. Music has become more or less ubiquitous. It can be heard at home, at work, in restaurants, cars, buses, lifts, aeroplanes, airports, stations, shops, even in public toilets. Explaining the nature, qualities and uses of this omnipresent music is an interdisciplinary task, involving everything from business studies to theology, from electronics and acoustics to semiotics and linguistics, not to mention sociology, anthropology, psychology and musicology.

It is with musicology that our problems start. The vast majority of music in our society falls under neither of the headings “art” or “folk”—the traditionally legitimate areas of serious music studies—, the only current terms available for denoting the music most used by most people being mesomusica or popular music. There is no room here to explain why, at least until quite recently, musicology has managed to ignore most of the music produced and used in the post-Edison era (see Tagg 1987), but it does seem that this discipline has had considerable difficulty in expanding its range of methodological tools (chiefly developed as a conceptual system for demonstrating the aesthetic superiority and mythologically supra-social, “eternal” or “absolute” quality of Central European art music styles) to deal with other music. (Tagg, 1987, p. 1)

La semántica musical puede abarcar como campo de estudio tanto el significado intrínseco de la combinación de elementos musicales —cómo los elementos musicales por sí mismos, sin referencia a factores externos, generan significado— como su significado extrínseco —cómo la música adquiere significado a través de asociaciones culturales, contextuales o personales—. En este artículo se parte de la postura de que los significados musicales son construidos culturalmente a través de las prácticas musicales y del proceso de asimilación cultural por el que pasan los individuos dentro de una sociedad —en el caso de esta canción, dentro de la sociedad occidental—. De esta manera, determinados ritmos, instrumentos o acordes, que suelen usarse dentro de la cultura en determinados contextos, pueden adquirir un significado musical que trasciende su uso original. Esta postura se sustenta, por ejemplo, en la literatura académica sobre los procesos de enculturación musical, como son descritos en este pasaje de Erin Hannon y Laurel Trainor:

Enculturation to rhythm and meter begins during infancy; North American infants respond equally to disruptions of Western and Balkan rhythms at 6 months but fail only in the Balkan context by 12 months, a developmental pattern that is consistent with enculturation processes in other domains, such as musical scale, speech and face perception. Like enculturation to tonal structures, culture-

specific metrical knowledge might continue to develop throughout childhood. For example, studies of synchronized and spontaneous rhythmic tapping suggest that this ability improves and expands to slower tempos from toddlerhood through adulthood. These changes might reflect increased culture-specific knowledge of deeper hierarchical metrical levels (and thus longer time spans). (Hannon y Trainor, 2007, p. 468)

El pasaje describe el proceso mediante el cual los niños van adquiriendo habilidades rítmicas que son específicas a la cultura en la cual se desarrollan. Si bien las habilidades descritas en el pasaje están restringidas al terreno del ritmo, es lógico asumir que el proceso de enculturación por el que pasan todos los individuos de una sociedad incluye también habilidades melódicas, armónicas (en cuanto a la comprensión aural de la armonía) etc., así como convenciones sobre el uso de determinados géneros musicales en situaciones específicas, particularmente cuando dichos usos son parte de rituales sociales ampliamente difundidos. Sobre el uso ritual de la marcha militar como género y los significados que puede generar, Per Brandt y Roberto Do Carmo dicen lo siguiente:

The distinctive situational meaning of music, that is, of each performance within a distinct and recognized genre, for example a march tune played during a military march or a parade, is due to its global symbolic function as a ritual. All such ritual symbolic functions are as deontic as traffic signs: "You must/can/cannot do X here and now!" Art music therefore has had to try to escape from the social genres of music, which has led to the modern explosion of novel and complex forms in concert music (...). (Brandt y Carmo, 2015)

El pasaje citado es particularmente interesante porque también incluye una referencia al uso artístico que se hace de los significados rituales de los géneros musicales en la composición. Sin embargo, es importante destacar que, aunque el pasaje se refiere específicamente a la llamada "música de arte", no toma en cuenta que el uso de elementos de géneros musicales asociados a determinados significados también ocurre en la música popular, como se demuestra en el presente artículo. En el caso concreto de la canción estudiada en este texto, se propone que determinadas características de géneros musicales como la marcha militar o la fanfarria son utilizadas en la canción "Avenida Larco" para otorgar un carácter épico al ritual de cortejo descrito en su letra.

3. El contexto cultural en el Perú de Avenida Larco

La canción "Avenida Larco" fue escrita a fines de 1980 por César Bustamante y Andrés Dulude. Según relato de Bustamante:

Este tema lo hicimos Andrés y yo. Nació de una idea de contar una vivencia muy común en ese momento: los viernes la gente que salía del trabajo o de la universidad llegaba buscando diversión a Diagonal y Shell, zonas aledañas a la avenida Larco. El plan era comprarse un aperitivo en Gato Pardo, luego dar una vuelta, conocer una chica, ir a una discoteca o bajar a la playa a bailar. (...) Ese día (...) regresaba a mi casa de madrugada cuando me encontré con Andrés [Dulude], que circunstancialmente estaba viviendo en un estudio de grabación que quedaba entre las calles Manco Cápac y once de Larco. En ese instante nos sentamos a dar rienda suelta a nuestras ideas. Él sacó un papel y un lapicero y comenzó a escribir lo que le narraba que ocurría y, en ese momento, Andrés hizo la letra a la música que yo tenía. (Del Águila, 2021)

La década de los años ochenta fue especialmente dura para la juventud peruana. La crisis social y económica ofrecía pocas esperanzas para el futuro de los jóvenes peruanos:

El gobierno belaundista implicó continuos desaciertos en la administración de los fondos públicos, así como escándalos de corrupción que se elevaron a través de comisiones de investigación y demostración mediática fuera de toda moral pública. Esta precisión sobre la nueva ética de gobierno poseía una trama de pugnas políticas entre dos bandos marcados que determinaron el curso de la historia de la economía política desde antes de Belaúnde hasta Alan García: Acción Popular como remilgos del partido civilista y el APRA desde las canteras sindicales del norte. De hecho, ambas facciones de la política estuvieron en constante disputa por el poder colocándose entre ellos, para variar en el tablero del congreso, las primeras trabas para ejecutar políticas sociales apropiadas para el desarrollo social sin antes pensar en hacer coaliciones que, a la larga, igualmente, no funcionaron. (Díaz Aparicio, 2023, p. 79)

Las condiciones sociales de la época propiciaron tanto el desarrollo del rock en el país como el surgimiento de movimientos musicales alternativos al *mainstream*, entre ellos el *punk* y el *metal*, como vehículos de evasión o rebeldía antes las condiciones materiales del país:

Los orígenes e inicial desarrollo de esta cultura urbana transcurren a lo largo de la década de 1980, un período nefasto para el Perú, donde se vivía un contexto de caos a nivel político, social, económico. Lo dicho generaba terror, sufrimiento y sobre todo incertidumbre acerca del futuro. Entre las bombas, muerte y destrucción, hechos generados por movimientos armados, la cultura del *Metal* en Lima comenzó a gestarse, teniendo como protagonistas a este grupo de adolescentes; en gran parte a manera de rebeldía y rechazo acerca de lo que les tocaba vivir. Se trataba de una sociedad en la que ellos no querían estar, por lo que comenzaron la construcción de su propio mundo e identidad. (Alarcón Ruiz, 2019, p. 1)

Sobre los orígenes del Punk en la Lima de los ochenta, Shane Greene comenta:

The naming of Lima's punk-inspired music as “underground rock” was largely the result of a 1984 flyer announcing a show called “Rock Subterráneo Ataca Lima” (Underground Rock Attacks Lima) in which several early punk bands played (Leusemia, Narcosis, Autopsia, Zuela Cerrada). This movement from “underground,” an English term with connotations of subversive intent since at least the era of the Underground Railroad, to subterráneo, a Spanish term most often used literally rather than with the political or cultural connotations of terms like subversivo or clandestino, is more than simply direct translation. Notably, it gave rise to a particular identity in Lima known as the *subte* (“under”), a subcultural moniker that is still used and debated by Peruvian punks 30 years later and unique unlike the more direct applications of the term “punk” one finds in other global contexts. Some of the particularities of punk's musical underproduction in Lima may be generalizable to large portions of the so-called global South. But they also stand in contrast to the industrialized North where rock's musical industry is also heavily concentrated. Punk arrived in Peru in the late'70s, a result less of record imports (which were limited) than of those Peruvians with access to foreign markets via trips abroad or foreign friends living in Lima and studying at elite schools. Punk records thus first circulated among Lima's educated upper class, also because these listeners constituted the few in Peruvian society with access to the musical technology required for the vinyl format. Yet

punk's diffusion in Peru, along with the possibility of its local production, was soon influenced by the broader global trend of Cassette Culture that Manuel describes. The early '80s was precisely that historical period defined by the global spread of inexpensive audiocassette technology across the so-called Third World. Widespread circulation of cassettes became an essential means for a global de-monopolization of the music industry since the format was imminently more affordable than the standard vinyl of the time. This proved crucial for poorer countries where vinyl was difficult to access even for the middle class (in contrast to its prevalence and affordability in the North) and where domestic vinyl production was a minor, and typically elite, cultural activity. In fact, it was precisely the audiocassette that set the historical precedent for musical "piracy" debates that now revolve around dominant digital formats like the MP3 (Sterne). (Greene, 2016, p. 287)

El contexto político también tuvo una influencia sobre una cultura popular que no necesariamente tenía rasgos contestatarios. Sobre el rock peruano en el *mainstream*, Lorena Zavala y Carmen Álvarez comentan:

Al comenzar la década de los 80 se ingresó a un momento importante de la historia reciente del Perú: transición a la democracia, reorganización política y social para después experimentar una de las hiperinflaciones económicas más severas del mundo moderno durante 1988–1990. Durante estos años el papel desempeñado por las radios locales fue fundamental, con *discjockeys* presentándonos su visión de una movida musical rockera difundiendo los discos, promoviendo concursos, conciertos, "radiotones", acercando al artista a su público, concretándose el eslogan: "la radio está más cerca de la gente".

Mientras en otras partes del mundo ya había bandas que producían videos para sus canciones, aquí recién se pudo hacer cuando regresó la democracia. Los productores del primer videoclip que se realizó en el país, fueron los hijos de los dueños de Pantel (Panamericana Televisión). Fue con el grupo Frágil, conocido en el ambiente rockero como seguidores del rock progresivo y por sus *covers* de grupos como Yes, Led Zeppelin, Rolling Stones. La canción elegida fue "La dolce vita" o "Viernes sangriento", pero los productores del disco, los mismos Delgado Parker, dijeron no, que se llame "Avenida Larco", "Ellos son los visionarios comercialmente" apunta Tavo Castillo. La música la hizo César Bustamante, la letra es de Andrés Dulude, y los arreglos lo hicieron como banda. (Zavala y Álvarez, 2015, p. 303)

César Bustamante y Gustavo Castillo confirman los detalles comerciales del lanzamiento de la canción:

"Avenida Larco" no siempre fue considerado el tema principal del primer álbum de Frágil. Al principio fue el 'Patito feo' de esta producción. Quienes le dieron protagonismo y relevancia fueron los promotores del disco: los Delgado, empresarios de TV.

Fue la última canción de ese lote, no era de nuestro agrado porque teníamos canciones súper arregladas y esa era liviana, nos parecía muy ligera; pero terminó convirtiéndose en sinónimo de la banda, describe Bustamante.

'Los Delgado, quienes se encargaron de producir el disco y el videoclip de 'Avenida Larco', veían la parte económica, y esa canción les pareció la más comercial, la que iba a enganchar con la gente. Por eso la eligieron. Y el videoclip de esta canción fue el primer video musical de rock en castellano hecho en el Perú y hasta creo de Latinoamérica. Se grabó de madrugada en la avenida Larco. Funcionó muy

bien, al público le encantó’, indica Octavio Castillo.

El emblemático tema de Frágil fue presentado por primera vez al público, en 1981, en una pista de patinaje en Miraflores. La segunda vez que sonó ante un gran número de concurrentes fue en el Coliseo Amauta, en el Cercado de Lima, con arreglos y una orquesta conformada por 38 músicos sinfónicos. Más de 10 mil personas presenciaron aquel histórico hecho pese a que en aquel entonces el Perú vivía convulsionado por la escalada de atentados terroristas. (Del Águila, 2021)

Durante la década de los ochenta también estaba presente en la sociedad peruana una dosis apreciable de machismo e inclusive miseria, que se manifestaba en los medios impresos como describe Cáceres:

En la década de los ochenta se produce el surgimiento de varios diarios que empiezan a reflejar intereses económicos, políticos y sociales, que no encajan en los diarios tradicionales como *El Comercio*, *La Prensa*, *Expreso*, etc. Entre los nuevos periódicos están *El Observador* (noviembre de 1981), *El diario de Marka*, de orientación izquierdista (mayo de 1980); luego *La República* (noviembre de 1981) y otros surgen en coyunturas electorales como *Página Libre*. Sin embargo, también nacen diarios como *El Popular* que, continuando la línea tradicional desarrollada por *Última Hora* y *Ojo*, se diferencia de ellos poniendo un peso especial en las notas rojas y amarillas, dejando de lado el seguimiento de la agenda nacional. Además, a inicios de los ochenta aparecen en las carátulas fotos de mujeres desnudas. En un principio se trataba de fotos extraídas de revistas del tipo *Playboy* o *Penthouse*, pero progresivamente fueron incluyendo a vedettes y artistas de la farándula criolla en poses y vestidos sugerentes. Esta práctica se difundió en casi todos los medios de ese corte. (Cáceres, 2018, p. 234)

Y también se detalla que:

Para los tabloides y los programas de chismes, las vedettes usualmente son sospechosas de ser prostitutas, y las fotografías las presentan como chicas seductoras; leyendo los testimonios propios de las vedettes, usualmente ellas se presentan como sacrificadas madres (la virginidad está fuera de discusión) que no necesitan la presencia de los varones para sacar adelante a sus familias. También podemos ver cómo, en general, la imagen de la vedette construida para los medios de comunicación puede referir a una chica inocente (muchas veces se busca enfatizar la imagen de persona que no piensa para promover solo la imagen corporal) que contrasta con su pose sensual y que es fácil de dominar y constituir como un trofeo. (Cáceres, 2018, p. 236)

El contexto social descrito ayuda a comprender el significado que una canción como “Avenida Larco” tuvo para la cultura peruana; la canción es útil para expresar las ansiedades de los jóvenes peruanos de los años ochenta, vinculadas probablemente en alguna medida a las preocupaciones de la población por los desafíos políticos y económicos que enfrentaba la nación. Como producto cultural, la canción registra y transmite también una visión sobre los roles de género que eran prevalentes en la época.

4. El contenido lírico en “Avenida Larco”

Abordar el contenido textual de una canción implica abandonar la pretensión de total imparcialidad; un autor, como persona, carga con toda la subjetividad que implica la experiencia de vivir en una sociedad y un momento de la historia. Los objetos culturales, además, suelen ser polisémicos, es decir, son susceptibles a más de una interpretación válida. En consecuencia, lo que se propone en adelante es una interpretación, si bien anclada en el sustento técnico, entre diversas lecturas posibles.

La Av. Larco es una calle ubicada en el distrito de Miraflores, en la ciudad de Lima. A fines de la década de los años sesenta y principios de los ochenta, esta avenida era un lugar de encuentro para jóvenes de clase media durante los fines de semana. El análisis de la letra de esta canción revela este aspecto y, además, ilumina la percepción de los autores sobre los ritos de cortejo en Lima de fines del siglo XX.

Una luz reflejada
 La modelo mirando a la nada
 Hoy es viernes sangriento
 Aquí pronto habrá movimiento. (Dulude y Bustamante, 1981)

Esta primera estrofa introduce el escenario del relato: alude a la luz, a una modelo con mirada ausente, y al inicio del fin de semana, cuando pronto habrá más actividad. Se genera así una expectativa sobre lo que pueda suceder.

Cazadores vienen y van
 Buscando sus presas por la ciudad
 Motores rugientes en tempestad
 Llegan a Larco a manifestar. (Dulude y Bustamante, 1981)

La segunda estrofa presenta a personajes que se desplazan por el escenario descrito en el anterior verso: se trata de *cazadores* que buscan presas, algunos probablemente en autos o motos de potentes motores. Se plantea aquí una representación de la masculinidad consistente con las tendencias de la época en el Perú: los hombres buscan presas, algunos de ellos armados con vehículos que ostentan su poder.

Pues es viernes sangriento
 Pues sus casas dejaron
 Buscan unas muchachas
 Están embalados en tragos. (Dulude y Bustamante, 1981)

La siguiente estrofa insiste en que la historia transcurre durante un fin de semana, fuera del hogar de los *cazadores*, y se especifica que los cazadores buscan mujeres, y que han consumido alcohol. Esto nuevamente es consistente con una imagen de masculinidad preponderante en el Perú en los años ochenta.

Y las que son presas vienen también
 Saben lo que tienen que exponer
 Faldita a la moda, el jean apretado
 Llegan de todos lados
 Ellas entran en la noche
 Ellas marcan los tonos
 Ellas suben al coche
 Están preparadas a todo. (Dulude y Bustamante, 1981)

Esta estrofa hace una descripción más detallada de las mujeres que son objeto de la cacería: se indica que están presentes, visten faldas y jeans apretados para exponer sus atractivos. Vienen de diversos lugares de la ciudad, se sumergen en la noche, dan vida a las fiestas (*tonos*) y suben a los coches de los cazadores preparadas a todo. La descripción de las mujeres en el escenario planteado por la letra las presenta como participantes en un juego de cortejo, donde utilizan su agencia para provocar una respuesta de los *cazadores*. A pesar de que las mujeres no son presentadas como sujetos pasivos, se asume que *están preparadas a todo*, es decir, no se opondrán a los avances de los *cazadores*. Esta última parte puede ser considerada machista o incluso misógina en la medida en que los autores piensen que esta disposición a todo es una norma de conducta para las mujeres, que es el comportamiento que les corresponde por su rol de *presas*.

Se podría contraargumentar que el texto otorga cierta agencia a las presas: gramaticalmente, por la presencia de verbos como *vienen*, *saben*, *entran*, *suben*, etc., queda claro que ellas realizan acciones por decisión propia y con algún objetivo. No obstante, esa agencia es relativa, pues las acciones están presentadas en función de los objetivos de los *cazadores* y adquieren sentido sólo en la medida en que colaboran con la tarea de la cacería. Esta subordinación se refuerza cuando la letra describe lo que ocurre en el momento en que esa colaboración se interrumpe.

Hay algunos que fallan
 Otros que no se mandan
 Y es cuando se deciden, el río ya no trae agua
 Ellas siempre sonríen, y hasta se ruborizan
 Y cuando eso les piden, se bajan del coche aprisa. (Dulude y Bustamante, 1981)

El texto que sigue presenta un desarrollo, como personajes, de los *cazadores* y las *presas*. En las tres primeras líneas se describe que algunos *cazadores* fallan en sus intentos, porque no se arriesgan y pierden *momentum*. Fallan en su rol masculino por falta de valentía en el momento indicado. Las *presas*, por otro lado, sonríen y *hasta se ruborizan*. Esta última afirmación puede ser también controversial si se asume que se está proponiendo que las sonrisas y el ruborizarse es una simulación, una pantomima. Esto estaría establecido por que se bajan del coche *cuando eso les piden*. En el contexto de una narrativa de cortejo eso puede referirse a una paso adicional en el cortejo, como un beso o una acción sexual. En el relato presentado, pareciera haber una alusión a una conducta contradictoria entre las *presas*, que han usado recursos para provocar a los *cazadores* resaltando sus atributos corporales, y han subido a los coches, y han sonreído e incluso se han ruborizado, para luego escapar del coche cuando hay un avance mayor por parte de un cazador. La descripción de esta conducta puede ser una suerte de reproche hacia la agencia de la mujer que participa dentro del rito de cortejo, pero elige no llegar a las últimas consecuencias,

como si fuera su *obligación* aceptar los avances de los cazadores. Esta interpretación revelaría un alto grado de machismo.

La madrugada ha llegado ya
 El fin de fiesta se acerca ya
 Calles desiertas, hay soledad
 Blancas botellas vacías ya
 ¿Dónde se fueron todos?
 ¿Dónde quedó la bulla?
 ¿Dónde están las muchachas?
 ¿Dónde cazadores dónde, dónde están?
 ¿Dónde se fue la noche?
 ¿Dónde está la armonía?
 ¿Dónde quedó la bulla
 Que alimenta las calles de Larco los viernes sangrientos de farra?
 ¿Dónde, dónde, dónde están? (Dulude y Bustamante, 1981)

La última estrofa presenta una visión del escenario del cortejo como una *tierra arrasada*. Se describe el escenario desierto y las botellas vacías como evidencia de una actividad que pasó, de la que no queda nada cuando llega la luz del día.

A efectos de este análisis, cabe resaltar el uso de la figura del *cazador* y la *presa* en el contexto de un rito de cortejo, así como la presencia de elementos épicos en la medida en que se presenta un relato donde los *cazadores* se enfrentan a un desafío cuyo éxito no está garantizado. Partiendo de esta concepción de lo *épico*, propia de los rituales de cortejo, se procederá a analizar cómo los elementos musicales se relacionan con esta narrativa.

5. ¿Cómo es reforzada la letra de la canción por los elementos musicales?

La estructura de la canción es la siguiente:

0:00-0:11:	Sonidos concretos
0:11-0:19:	Introducción instrumental
0:19-0:28:	Estrofa I
0:28-0:37:	Interludio I
0:37-0:53:	Estríbillo, parte A
0:53-1:04:	Estríbillo, parte B
1:04-1:31:	Repetición del Estríbillo (parte A y parte B)
1:31-1:48:	Interludio II
1:48-1:57:	Pasaje
1:57-2:15:	Solo de guitarra
2:15-2:35:	Estríbillo, parte B
2:35-2:45:	Interludio III
2:45-2:58:	Estríbillo, parte A
2:58-3:20:	Estríbillo, parte B (repetido)
3:20-final:	Coda

La canción comienza con sonidos concretos que simulan el paisaje sonoro en una calle o avenida concurrida durante diez segundos. Luego se escucha un motivo en la guitarra y el sintetizador con un ritmo de marcha, que es reforzado dos compases después por el bajo y la batería, también en ritmo de marcha. En estos primeros cuatro compases se define el ambiente urbano por medio de los sonidos concretos y el ritmo de marcha por medio de los instrumentos, aunque la connotación militar no sea necesariamente evidente por el tipo de instrumentos utilizados culturalmente asociados con el rock antes que con la música militar.

Figura 1
Cuatro primeros compases de Avenida Larco

Nota. Elaboración propia.

Cuatro compases después se inicia el canto. La subdivisión del pulso en el acompañamiento hace más notorio que nos encontramos en un compás de 12/8. La línea del bajo aporta un contrapunto a la melodía, en el que destacan el uso de notas de paso e inversiones, poco comunes en la música rock más convencional.

Figura 2
Compases 5 al 8 de *Avenida Larco*

The musical score consists of six staves. The top staff is for the Voice (Vo.), the second for Synth. 1, the third for Synth. 2, the fourth for El. Guit., the fifth for El. B., and the bottom for D. Set. The time signature is 12/8, and the key signature is F# major. The vocal line includes lyrics in Spanish: "luz a-pa-ga-da lamo de-lo mi-ri-an-do_a la na-na-da Hoy es vier - nes san-grient-to a-quí pron-to ha-brá mo-vi-mien-to". The score is marked with F#m, Bm/D, D, E, F#m, Bm/D, D, and E.

Nota. Elaboración propia.

El indicador de 12/8 permite establecer una relación rítmica y melódica con el género llamado *fanfarria de cacería*. La cacería fue durante siglos una actividad con un rol singular dentro de la cultura de la aristocracia europea, como describe J. D. Stephen en su tesis doctoral *The Motif of the Hunt in Romantic Opera*:

Few activities captured the imagination as forcibly as did the courtly European hunt in the eighteenth and nineteenth centuries. Long a significant opportunity for social interaction and private diversion, the hunt was immensely popular among the nobility. It was an activity rich in ceremony and laden with protocol. Furthermore, since a typical hunt involved a large number of participants spread out over great distances, music, in the form of horn calls, was essential to ensure its proper coordination. The visual and aural spectacle of the hunt provided writers, visual artists, and composers with a rich source of inspiration, and the hunt, not surprisingly, became a familiar motif in painting, literature and music. Even after changes in demographics at the turn of the nineteenth century led to fewer people having the money or the resources to participate in the courtly hunt, the activity's popularity remained strong, its place in European culture remained undiminished, and its evocation in artistic works remained constant. (Stephen, 2002, p.1)

La fanfarria de cacería no solamente está escrita en compás compuesto, sino que comparte muchos rasgos característicos en lo melódico con el canto en “Avenida Larco”, como por ejemplo las notas repetidas dentro de cada frase, el uso de pasos conjuntos y saltos entre notas que pertenecen a las armonías.

Figura 3

Compases iniciales de *Les chasseurs en campagne*, Op. 173 No. 3 de Georges Micheuz (ca. 1879)



Nota. Micheuz, G. (1879). *Les chasseurs en campagne*, Op. 173 No. 3. J. Lochem: <https://clara.imslp.org/work/667473>

Figura 4

Compases iniciales de *Quatre fantaisies* de A. Croisez (ca. 1877)



Nota. Croisez, A. (1877). *Quatre fantaisies*. Eugène Mathieu: <https://clara.imslp.org/work/1180874>

Figura 5

Compases iniciales de *La chasse fanfare*, Op. 125 de Jacques-Louis Battmann (ca. 1861)

Nota. Battmann, J.-L. (1861). *La chasse fanfare*, Op. 125 [Partitura musical]. Joly: <https://clara.imslp.org/works/844389>

Otro rasgo musical que destaca es el uso de la armonía en conjunción con la letra. El siguiente esquema resume la armonía utilizada en cada una de las secciones:

- 0:00-0:11: Sonidos ambientales. Sin armonía.
- 0:11-0:19: Introducción instrumental. Los dos primeros compases presentan una los acordes *fa* sostenido menor y *mi* menor, y los siguientes dos compases, al introducir el bajo, presentan la progresión armónica *fa* sostenido menor, *si* menor/*re* mayor, *re* mayor, *mi* mayor. Progresión en modo menor con cadencia VIIb - I_m.
- 0:19-0:28: Estrofa I. Muestra la progresión *fa* sostenido menor, *si* menor/*re* mayor, *re* mayor, *mi* mayor presentada en la introducción.
- 0:28-0:37: Interludio I. Misma armonía de la sección anterior.
- 0:37-0:53: Eстribillo, parte A. *fa* sostenido menor, *mi* mayor/*sol* sostenido mayor, *la* mayor, *mi* mayor/*sol* sostenido mayor, *la* mayor, *re* mayor. La armonía pasa a modo mayor, usando la escala mayor relativa.
- 0:53-1:04: Eстribillo, parte B Armonía: *la* mayor, *mi* menor/*sol* mayor, *fa* mayor, *la* mayor/*mi* mayor, *mi* mayor. Modo mayor con intercambio modal; los grados V_m y VI_b provienen del modo eólico paralelo, mientras la melodía se conserva en la escala de *la* mayor.
- 1:04-1:31: Repetición del Eстribillo (parte A y parte B). Misma armonía que en los eстribillos anteriores.

- 1:31-1:48: Interludio II. Utiliza la progresión de los dos primeros compases de la introducción instrumental (con los acordes *fa* sostenido menor y *mi* mayor).
- 1:48-1:57: Pasaje. Variación rítmica de la armonía de la estrofa (*fa* sostenido menor, *si* menor/*re* mayor, *re* mayor, *mi* mayor).
- 1:57-2:15: Solo de guitarra. Acompañamiento armónico con el ritmo y armonía del pasaje anterior.
- 2:15-2:35: Eстribillo, parte B. Misma armonía que en casos anteriores (*la* mayor, *mi* menor/*sol* mayor, *fa* mayor, *la* mayor/*mi* mayor, *mi* mayor).
- 2:35-2:45: Interludio III. Armonía atonal. Sucesión de acordes de cuarta por movimiento cromático: *fa* sostenido con séptima de dominante y cuarta suspendida, *sol* con séptima de dominante y cuarta suspendida, *sol* sostenido con séptima de dominante y cuarta suspendida y *mi* con séptima de dominante y cuarta suspendida.
- 2:45-2:58: Eстribillo, parte A. Misma armonía de casos anteriores (*fa* sostenido menor, *mi* mayor/*sol* sostenido, *la* mayor; *mi* mayor/*sol* sostenido mayor, *la* mayor, *re* mayor). La alternancia entre compases de 12/8 y 6/8 acelera el ritmo armónico.
- 2:58-3:20: Eстribillo, parte B, repetida dos veces. Misma armonía que en casos anteriores (*la* mayor, *mi* menor/*sol* mayor, *fa* mayor, *la* mayor/*mi* mayor, *mi* mayor).
- 3:20-final: Coda. Armonía y ritmos tomados del acompañamiento del solo de guitarra.

Durante la mayor parte de la canción el centro tonal es *fa* sostenido menor, que resulta una tonalidad adecuada para representar un escenario de incertidumbre (*la cacería*). Durante los estribillos hay un giro hacia la relativa mayor (*la* mayor), aunque en la segunda parte del estribillo hay nuevamente un giro hacia la tonalidad menor por el uso de acordes obtenidos por intercambio modal paralelo con la tonalidad de *la* menor. El giro hacia la tonalidad mayor puede ser interpretado, en el contexto de *la cacería*, como el anticipo de una victoria, y el giro hacia la tonalidad menor en la segunda parte del estribillo como un nuevo episodio de incertidumbre.

El primer giro hacia la tonalidad mayor se produce cuando aparecen en la letra los *cazadores* y sus máquinas con motores rugientes. Cabe interpretar este giro como una manifestación de su poder, su potencial como héroes de la noche. Dentro del estribillo, el giro hacia la tonalidad menor coincide con la descripción de la empresa en que están los *cazadores*: encontrar unas muchachas en una noche de viernes sangriento. La descripción de la misión de los *cazadores* está acompañada por una armonía que hace referencia a la incertidumbre. De esta forma, los giros iniciales hacia la tonalidad mayor o menor se condicen con momentos en la letra que presentan situaciones de incertidumbre y personajes épicos. En contraste, hacia el final de la canción, luego del solo de guitarra, el giro hacia la tonalidad mayor anuncia la conclusión del drama (*la llegada de la madrugada*), y el giro hacia la tonalidad menor parece describir la sensación de vacío cuando la aventura de la noche ha concluido.

6. La estructura dramática en la narrativa de *Avenida Larco*

Los rasgos musicales detallados anteriormente configuran un relato conjunto, cuya estructura puede relacionarse con el esquema que propuso Gustav Freytag en 1863, llamado *Pirámide de Freytag*. Gustav Freytag, dramaturgo y novelista, escribió *Die Technik des Dramas*, un estudio sobre la estructura dramática de cinco actos. Según este modelo, la trama de una obra teatral se divide en cinco fases:

- 1) Exposición, donde se presentan personajes, contexto y conflicto inicial;
- 2) Acción ascendente, en la que surgen complicaciones que intensifican la tensión;
- 3) Clímax, punto de máxima tensión y giro decisivo;
- 4) Acción descendente, donde se desencadenan las consecuencias del clímax y disminuye la tensión;
- 5) Desenlace o catástrofe, en el que se resuelven conflictos y se restablece el equilibrio.

Es posible relacionar las secciones de “Avenida Larco” con este esquema, pero no hay una relación uno-a-uno con las partes de la *pirámide de Freytag*; más bien, en general, un conjunto de secciones de la canción corresponde a alguna de las partes de la pirámide, de la misma forma que un conjunto de escenas en una película pueden corresponder, por ejemplo, con una sección de exposición. De esta forma, se puede ver esta relación en el siguiente esquema:

- 1) Exposición: introducción, estrofa I, interludio I, estribillos.
- 2) Acción ascendente: Interludio II, pasaje, solo de guitarra.
- 3) Clímax: estribillos, interludio III
- 4) Acción descendente: Estribillos.
- 5) Desenlace: coda.

El siguiente esquema describe con mayor detalle el aporte de cada sección a la estructura:

- 1) Exposición:
 - 0:00-0:11: Sonidos concretos. Paisaje sonoro que alude a la noche urbana.
 - 0:11-0:19: Introducción instrumental. Introduce una atmósfera agitada y misteriosa.
 - 0:19-0:28: Estrofa I. Presenta verbalmente el escenario.
 - 0:28-0:37: Interludio I. Prolonga sensación de expectación.
 - 0:37-0:53: Estribillo, parte A. Cambio a modo mayor. Presenta a los héroes del relato.
 - 0:53-1:04: Estribillo, parte B. Intercambio modal. Insiste en rasgos heroicos de los protagonistas.
 - 1:04-1:31: Reperición del Estribillo (parte A y parte B). Introduce al objeto de cacería y describe su carácter.
- 2) Acción ascendente:
 - 1:31-1:48: Interludio II. Prolonga sensación de expectación.
 - 1:48-1:57: Pasaje. Prolonga sensación de expectación.
 - 1:57-2:15: Solo de guitarra. Prolonga sensación de expectación.
- 3) Clímax:
 - 2:15-2:35: Estribillo, parte B. Describe escenarios de fracaso. “Peligros de la noche”.
 - 2:35-2:45: Interludio III.
- 4) Acción descendente:
 - 2:45-2:58: Estribillo, parte A. Paisaje desolado.
 - 2:58-3:20: Estribillo, parte B (repetido). Paisaje desolado.
- 5) Desenlace:
 - 3:20-final: Coda. Descarga.

Es notable, dentro de este esquema, que la exposición de la situación, los personajes y los peligros, tenga un alto contenido literario, mientras que el desarrollo de la acción ascendente es puramente instrumental. Esto remite a un dicho común en el teatro musical norteamericano, donde se suele decir que:

When the emotion becomes too strong for speech, you sing; when it becomes too strong for song, you dance. (PBS, s.f.)

En este caso, las ansiedades relacionadas con la posibilidad del fracaso en el ritual de cortejo no son expresadas a través de palabras, sino por medio de música instrumental, incluyendo un solo de guitarra. El clímax que sigue incluye secciones con texto e instrumentales, y la acción decreciente contiene texto donde se describe el paisaje desolado que queda al llegar la madrugada. La coda, una descarga de la energía acumulada, es puramente instrumental, y regresan los sonidos ambientales urbanos. De esta forma, el final de la aventura nocturna queda abierto, sin dar cuenta de una victoria definitiva. En este contexto, los sonidos urbanos, que constituyen un retorno al inicio de la canción, pueden interpretarse como señal de un eterno retorno; la noción de que la aventura nocturna, al margen del resultado, volverá a repetirse el próximo viernes por la noche.

7. Conclusiones

“Avenida Larco” es una canción escrita en un momento particular de la historia del Perú, en el que la salida de una dictadura y los cambios económicos y sociales de la época generaron un clima en el que la necesidad de expresión de los jóvenes y la sagacidad comercial de algunos empresarios favorecieron la difusión y popularidad del tema. La letra de la canción, que alude a un ritual de cortejo juvenil desde una perspectiva épica, es reforzada por un conjunto de elementos musicales que serían parte de un lenguaje común compartido por un amplio conjunto de personas dentro de una misma cultura. La forma eficiente en que son manejados estos elementos musicales, en combinación con la conexión que favorece la letra de la canción con todos aquellos que han pasado por la incertidumbre y desafío que implica un ritual de cortejo, permite que la audiencia se identifique de manera duradera con el contenido de esta canción.

El uso eficiente de los recursos musicales y poéticos identificado en este texto no implica necesariamente que los miembros de Frágil hayan realizado esta construcción artística de manera completamente consciente. Esto no constituye un menosprecio de las capacidades artísticas de la banda; la naturaleza polisémica de los productos culturales implica que los compositores de todos los géneros difícilmente estén al tanto de todos los significados impresos en sus creaciones. Así como los que hablamos español no tenemos un control consciente y constante de su gramática, ni somos tampoco necesariamente conscientes de todas las referencias culturales que puede incluir una conversación, y mucho menos de cómo dichas referencias ingresaron y se desarrollaron dentro de nuestra cultura, tampoco es de esperar que los compositores en general o los miembros de un conjunto musical sean conscientes en todo momento de las formas en que la cultura de la sociedad se relaciona con su trabajo artístico. Es posible que muchos de los mensajes de esta canción hayan sido construidos, parcialmente al menos, de manera intuitiva, tomando decisiones relacionadas a la semántica musical de manera inconsciente. De la misma forma, los mensajes machistas no son necesariamente decisiones meditadas largamente; probablemente son, por el contrario, decisiones rápidas y espontáneas, influenciadas por las creencias sobre los roles de género en el contexto social de los artistas.

Si bien este análisis presenta a “Avenida Larco” como un relato épico, lleno de referencias militares, esto no quiere decir que Frágil tuviera admiración por lo militar. De hecho, su canción “El caimán”, que figura en el mismo disco de *Avenida Larco*, contiene una fuerte crítica a las fuerzas del orden, policiales y militares, y su relación con la población civil peruana. Lo militar, en el caso de “Avenida Larco”, puede corresponder más bien a la visión idealizada de la guerra que encontramos en la ficción occidental, desde *La Ilíada* hasta los videojuegos modernos; culturalmente esta canción tiene más relación con la épica literaria que con un culto a la fuerza de las armas.

El análisis presentado en este texto es útil para explorar la forma en que el lenguaje musical es utilizado por Frágil para construir un relato musical sofisticado y complejo, que revela luces y sombras sobre la cultura peruana del siglo XX.

Rol de autores CrediT

MSCP:	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

- Alarcón Ruiz, J. C. (2019). *Cultura juvenil e identidad: Origen y desarrollo de la cultura del metal en la ciudad de Lima entre los años 1980 y 2017* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Federico Villarreal].
- Brandt, P. A., y do Carmo Jr., J. R. (2015). Music and meaning. *Signata*, 6. <https://doi.org/10.4000/signata.1382>
- Cáceres Sztorc, Á. C. (2018). Perspectiva de los roles de género y sus representaciones en la televisión peruana: Análisis de casos emblemáticos desde 1980 hasta 2010. *Cambios y Permanencias*, 9(1), 232–263.
- Del Águila, S. (2021, 20 de noviembre). “Avenida Larco” de Frágil: la historia jamás contada de una canción que cumple 40 años sin fecha de caducidad. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/musica/avenida-larco-de-fragil-la-historia-jamas-contada-de-una-cancion-que-cumple-40-anos-sin-fecha-de-caducidad-entrevista-noticia/>
- Díaz Aparicio, A. E. (2023). *El ser adolescente en el rock y la gráfica de contracultura de los años ochenta en el Perú* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis UNMSM. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe>
- Dulude, A., y Bustamante, C. (1981). *Avenida Larco* [Canción]. En *Avenida Larco* [LP]. Discos Pantel.
- Greene, S. (2016). Peruvian punk as a global means of underground production. *Popular Music and Society*, 39(3), 292–311. <https://doi.org/10.1080/03007766.2016.1141518>
- Hannon, E., y Trainor, L. (2007). Music acquisition: Effects of enculturation and formal training on development. *Trends in Cognitive Sciences*, 11(11), 466–472. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.08.008>
- Hung, E. (2005). *Hearing Emerson, Lake, and Palmer anew: Progressive rock as “music of attractions”*. *Current Musicology*, 79–80, 245–259. Columbia University.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1982). *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pfooooo52505-spa>
- PBS [Public Broadcasting Service]. (s.f.). *Think Tank: Transcripción de The American Musical, Part 2*. <https://www.pbs.org/thinktank/transcript1261.html>
- Savitskaya, E. (2017). *Specifics of mode and harmony approach in progressive rock*. En É. Daugulis (Ed.), *Music Science Today: The Permanent and the Changeable*, 1(9), 22–28. Daugavpils University Academic Press.

Stephen, J. D. (2002). *The motif of the hunt in romantic opera* [Tesis doctoral, University of Toronto]. National Library of Canada. <https://central.bac-lac.gc.ca/item?id=NQ69212&op=pdf>

Tagg, P. (1987). Musicology and the semiotics of popular music. *Semiotica*, 66(1–3), 279–298. <https://www.tagg.org/articles/semiotica.html>

Zavalá Salazar, L., y Álvarez Chauca, C. (2015). Rock limeño en los ochenta: Entre la radio y el ruido. *Scientia*, 17, 297–314. <https://doi.org/10.31381/scientia.v17i17.396>

→ Alter Sadovnic Morán
(Lima, 1986)



Magíster en Musicología y licenciado en Disciplinas de la Música por la Universidad de Bologna, Italia. Se desempeña en la Docencia, Práctica, Investigación Musical e Investigación Artística en Música, con experiencia en Teoría, Historia y Práctica Musical entre lo académico, popular y tradicional. Ha participado como expositor en seminarios y conversatorios de musicología en contextos locales e internacionales, así como en proyectos de música popular y experimental en Bologna y Lima, desempeñándose como bajista, guitarrista, vocalista, songwriter y compositor. Actualmente, es docente TC de la Especialidad de Música de la PUCP (Teoría e Investigación) y profesor de la Maestría en Musicología PUCP, (Análisis y Crítica Musical y Seminarios de Investigación).

Tunche y la representación simbólico–sonora del charango en videojuegos peruanos

Tunche and the Symbolic–Sonic Representation of the Charango in Peruvian Video Games

Alter Sadovnic Morán

Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, Lima, Perú

asadovnic@pucp.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0001-9746-2436>



Resumen

Este artículo explora la representación simbólico–sonora del charango en videojuegos peruanos contemporáneos. Se realiza un breve recorrido por algunos escritos musicológicos sobre el charango peruano, y se presentan algunos enfoques teóricos vinculados al estudio de la música en videojuegos. Se propone formas alternativas de estudiar los cruces entre música, videojuegos e identidades sonoras en entornos digitales contemporáneos, a través de sesiones de exploración basadas en el análisis ludomusicológico durante la experiencia de juego. Se estudia el comportamiento sonoro, narrativo, simbólico, visual y funcional del charango en *Tunche*. Se concluye que la representación sonora del instrumento no está basada aquí en sus características tímbricas, sino en su carga simbólica y visual, y en su funcionalidad dentro de la mecánica del juego.

Palabras clave

Charango; videojuegos peruanos; representación simbólico–sonora; juego como conocimiento

Abstract

This article explores the symbolic–sonic representation of the charango in contemporary Peruvian videogames. The study presents a brief review of some musicological studies on the Peruvian charango, as well as some theoretical frameworks related to studies of music in videogames. The article suggests alternative ways to examine intersections between music, videogames, and sonic identity in contemporary digital contexts, through controlled exploration sessions based on the ludomusicological analysis during gameplay. The sonic, narrative, symbolic, visual, and functional behavior of the charango in *Tunche* is examined. It is concluded that the instrument's sonic representation is not based on its timbral characteristics, but rather on its symbolic and visual significance, as well as its functional role within the game's mechanics.

Como citar: Sadovnic, A. (2025). *Tunche y la representación simbólico–sonora del charango en videojuegos peruanos*. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(1), 141–159.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i2.289>

Keywords

Charango; Peruvian Video Games; Symbolic–Sonic Representation; Play as Knowledge

Recibido: 12 de julio / Revisado: 18 de agosto / Aceptado: 1 de septiembre

Introducción

Cuando analizamos profundamente los videojuegos desde la perspectiva de la música, el arte, la peruanidad y los instrumentos tradicionales —y exploramos cómo construyen relatos, significados culturales y vínculos afectivos a través del sonido en relación a la experiencia del juego— descubrimos que estas prácticas nos permiten acceder a formas valiosas de conocimiento. Hablar del charango en un videojuego puede parecer, a simple vista, un cruce insólito. Pero si se observa con más cuidado, es justamente en ese encuentro donde se abre una puerta fértil para pensar de manera distinta las relaciones entre arte, tecnología, identidad y conocimiento.

En el Perú, los videojuegos han tenido una historia fragmentada, marcada por el acceso desigual, la precariedad tecnológica y una creatividad que, pese a las dificultades, ha encontrado formas de expresarse desde lo local. Desde los *hacks* de fútbol en la era del Super Nintendo, hasta los *flash games* con contenido político y social, y más recientemente, producciones independientes con aspiraciones relacionadas a la conservación del patrimonio, los videojuegos han servido como plataforma de expresión, crítica y representación simbólica. Títulos como *Imp of the Sun*, *Arrog*, *Purunmachu*, *Ai Apaec* y *Tunche* exploran de manera explícita elementos del patrimonio local. En ellos, los sonidos tradicionales, las narrativas regionales y los imaginarios culturales no se presentan como simples citas, sino como parte activa de una construcción estética y narrativa que interpela al jugador. Entre estos títulos, *Tunche* destaca por proponer del charango algo más que un sonido reconocible: lo convierte en una herramienta, un arma, un emblema que forma parte de un personaje jugable. El instrumento está presente en la estética, en la acción y en la narrativa, y considero que su presencia merece una mirada atenta.

Este trabajo nace de una inquietud concreta: entender cómo aparece representado un instrumento profundamente enraizado en las culturas musicales del Perú dentro de una obra interactiva contemporánea. Busco comprender de qué manera el charango —objeto sonoro, símbolo afectivo, instrumento vivo— se integra en algunas de las producciones peruanas más destacadas de los últimos años, y busco trazar un recorrido sobre el papel de este instrumento en los videojuegos peruanos, entendiéndolo no como simple adorno, sino como portador de sentido.

La pregunta que guía esta investigación es: ¿cómo se representa el charango en los videojuegos peruanos actuales, y qué tipo de conocimiento se activa cuando lo analizamos desde la propia experiencia del juego? Este trabajo considera la música para videojuegos no como un objeto de estudio distante, sino como una práctica viva, donde se escucha, se juega y se aprende a través de la interacción directa. Busco no solamente detectar timbres o patrones musicales, sino sobre todo entender qué rol cumplen los sonidos, y cómo se integran al entorno narrativo.

Para abordar este fenómeno, propongo una metodología fundamentada en el análisis activo y participativo, que contempla el estudio sistematizado durante el acto de jugar como fuente válida de producción de conocimiento. Se trata de una perspectiva que considera al videojuego no como un objeto cerrado, sino como un proceso: se juega, se escucha, se registra, se vuelve a jugar, se toma nota, se reflexiona. Desde esa práctica, emergen datos que no podrían obtenerse desde

fueras. La interacción directa revela cuándo y cómo aparecen los sonidos, qué efectos producen, qué patrones siguen, qué emociones desencadenan, y qué tipo de memorias o referencias culturales evocan. Pienso que no basta con analizar partituras o *soundtracks*¹ aislados: es necesario involucrarse en el juego, moverse dentro de él, y observar lo que el sonido hace en tiempo real.

Luego de presentar un breve recorrido sobre estudios del charango en el ámbito musicológico peruano, menciono algunas propuestas teóricas relevantes para la construcción de mi enfoque personalizado. Pretendo generar un *checkpoint*² para alejarme de conceptos y terminologías que no me sirven para este estudio, como la profundización en debates sobre la inmersión en los videojuegos, lo híbrido en música, y otros conceptos de definición cuestionable que no considero que deban ser sustentados a través de la literatura académica tradicional,³ como aquellos de autenticidad, peruanidad, lo selvático/amazónico⁴ entre otros. Elegí el nombre de análisis ludomusicológico activo para describir mi herramienta metodológica, porque deseo evitar el *glitch*⁵ de los desfiles bibliográficos y modelos complejos en favor de una aproximación más centrada en la experiencia durante el juego mismo.

Propongo un recorrido de tres videojuegos peruanos recientes —*Ai Apaec*, *Imp of the Sun*, y *Tunche*— en los cuales se indaga la presencia del charango, ya sea como timbre, como objeto visual, como elemento simbólico-sonoro y como componente mecánico del juego. A partir de ese recorrido, selecciono *Tunche* como caso principal de estudio, por ser el único en el que el cordófono forma parte explícita del universo jugable y no solo de la ambientación. El estudio incluye estrategias como la observación participante, sesiones de escucha activa, registros de *gameplay*⁶, documentación de fuentes oficiales y no oficiales, y análisis aural del *soundtrack*.

La elección del charango como eje no es casual: se trata de un instrumento que, a lo largo del tiempo, ha encarnado tensiones entre lo popular y lo académico, lo rural y lo urbano, lo ancestral y lo moderno. Mi motivación para esta investigación no es sólo académica, sino también personal. En paralelo a mi formación profesional como músico e investigador, he jugado videojuegos desde muy temprana edad, y he tocado el charango en diferentes proyectos artísticos.

1. En el contexto de los videojuegos, *soundtrack* se refiere al conjunto de piezas musicales compuestas o seleccionadas para acompañar y articular la experiencia de juego. Aunque en castellano se podría traducir como *banda sonora*, he elegido usar el término en inglés por su extensión en la industria global del videojuego y porque abarca tanto música original como recopilada, evitando ambigüedades terminológicas.

2. Punto de control dentro del desarrollo de una partida que permite al jugador reanudar el progreso desde allí en lugar de reiniciar desde el inicio, funcionando como mecanismo de ahorro parcial del avance y de regulación de la dificultad.

3. Me parece importante resaltar que muchos estudios musicológicos académicos actuales, por las características de los objetos y metodologías de estudio y de su divulgación, se nutren y se mueven principalmente en congresos, conferencias y seminarios, en forma de ponencias audiovisuales e interactivas, que a menudo aportan herramientas que el texto escrito tradicional no permite. Algunas de las plataformas más utilizadas para la divulgación son YouTube, Twitch, Discord y redes sociales más tradicionales como Instagram o TikTok.

4. Aquí entendidos como tópicos sonoro-musicales.

5. En informática y videojuegos, un *glitch* es un error o fallo técnico inesperado que altera el funcionamiento previsto; en el habla común, el término se usa de forma figurada para referirse a una interrupción, tropiezo o disrupción en el curso normal de un proceso.

6. La experiencia de juego en sí misma —la manera en que el jugador interactúa con las mecánicas, reglas y dinámicas.

Figura 1
Mi Charango



Nota. Registro fotográfico por el autor.

El Charango Peruano

Según el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (Instituto Nacional de Cultura, 1978), el charango es clasificado como un cordófono de ejecución digital o con plectro, presente en una amplia franja andina del país, que incluye regiones como Puno, Moquegua, Arequipa, Apurímac, Ayacucho, Cusco, Huancavelica, Junín, Huánuco, Lima, Ica y Tacna. El documento registra la existencia de diversas variantes según la zona, diferenciadas por el número de órdenes (de 3 a 6, simples o dobles), el tipo de cuerdas (de tripa o metálicas), las técnicas de ejecución y las afinaciones. Este enfoque busca representar la adaptación del instrumento a condiciones locales de construcción y uso, integrando criterios de clasificación académica (como el sistema Sachs-Hornbostel en Sierra y Costa) y empíricos (para la Selva)

En *El charango*, José María Arguedas (1989) define a este instrumento como una creación mestiza que surge del contacto entre la guitarra española y las manos indígenas andinas, pero que ha sido transformado hasta adquirir una identidad propia profundamente peruana. Lo describe como el instrumento más querido, alegre y expresivo entre indios y mestizos de los Andes, presente en celebraciones rurales, cantinas, cárceles, ferias y en todo tipo de espacios populares. Fabricado en maderas locales como nogal, sauce o cedro, se distingue por su sonoridad brillante, su tamaño reducido y por emitir una música que, según Arguedas, está cargada de sentimientos festivos, melancólicos y combativos. Para él, el charango es un símbolo sonoro del mundo andino, una invención no académica sino artesanal, con una estética popular viva, capaz de provocar alegría incluso en contextos de dolor. Rechaza su clasificación como mero instrumento folclórico, y lo exalta como una expresión auténtica del alma andina moderna, mestiza y no colonizada.

En su artículo “The charango and the siren: Music, magic and the power of love” (1983), Thomas Turino analiza su uso ritual en provincias rurales como Canas y Chumbivilcas (Cusco), donde el charango funge como mediador simbólico en prácticas juveniles de cortejo y seducción, particularmente vinculado a la figura mítica de la sirena. En estos contextos, el instrumento no

es solo un objeto sonoro, sino una tecnología afectiva y mágica, capaz de materializar el deseo, la transgresión o el dolor amoroso a través de rasgueos monocordes, reiterativos, cargados de intención emocional. Estas tensiones se abordan con mayor profundidad en “The urban–mestizo charango tradition in southern Peru: A Statement of Shifting Identity” (1984), donde se describe cómo el instrumento es reconfigurado como emblema identitario por los sectores mestizos urbanos de ciudades como Cusco, Puno y Ayacucho. Allí se analizan aspectos organológicos (como su construcción en madera o caparazón de armadillo, clavijas de madera o metal y mástil de hasta 18 trastes) y se enfatiza su rol en espacios públicos, escenarios formales o semi académicos, como representación de una subjetividad mestiza tensionada entre lo rural y lo moderno. Lejos de ser un mero instrumento, el charango aparece como un nodo cultural polisémico: desde mediador amoroso hasta marcador de clase, desde artefacto mágico hasta vehículo de performance identitaria urbana.

En uno de sus textos más citados, Julio Mendívil (2002) propone que la historia del instrumento no puede comprenderse únicamente desde fuentes académicas o documentales, ya que su significación ha sido construida también –y sobre todo– por la memoria colectiva mestiza. Desde esta perspectiva, el charango es entendido como símbolo de transformación cultural: una respuesta creativa frente a la imposición musical colonial y una reivindicación del mestizaje como núcleo identitario andino.

Chalena Vásquez (2018) recupera una leyenda apurimeña que otorga al instrumento un papel central como mediador entre esferas separadas del mundo. En el relato del Tuytunki, un joven charanguista intenta unirse con su amada, cumpliendo tres pruebas impuestas por ella, una de las cuales lo conduce a una laguna donde es tragado por un remolino que lo lleva a una ciudad sumergida. Allí, el sonido del instrumento y en particular su melodía son los únicos elementos capaces de convencer al padre de la muchacha para permitir un reencuentro. Vásquez sugiere que este relato puede leerse como mito contemporáneo, donde el charango funciona como instrumento capaz de comunicar entre mundos aparentemente inconciliables —el de la tierra y el de la ciudad oculta—, y se activa como operador simbólico cuando fracasan otros lenguajes, como la escritura. En el apartado “El trabajo y el juego”, Vásquez (2019) plantea que la actividad artística no debe entenderse como un simple adorno de la vida productiva, sino como una forma elevada del trabajo humano, profundamente libre y expresiva. El concepto de juego resulta fundamental en esta comprensión del arte como producción. Según la autora, el arte comparte con el juego su carácter libre, su desarrollo dentro de límites espacio-temporales definidos y su capacidad para generar sentido más allá de la utilidad inmediata. El juego se define como una acción regida por reglas aceptadas, que se vive con intensidad, alegría y conciencia de estar “fuera” de la vida cotidiana.

En la tesis *La construcción del charango en Lima en la actualidad* (2024), Domingo Eduardo Arana aborda directamente la construcción de instrumentos de cuerda, centrándose específicamente en el charango en Lima. A través de entrevistas con los luthiers Dany Sánchez y Rodolfo Calle, se examinan sus procesos de fabricación, las decisiones morfológicas que aplican a sus instrumentos y cómo estas se traducen en diferencias tímbricas. El autor también identifica diversas variantes surgidas en las últimas dos décadas, especialmente aquellas que, como en el caso de Sánchez, integran elementos del diseño guitarrístico europeo con la intención de desarrollar un sonido adaptado a mayor versatilidad interpretativa.

Videojuegos en el Perú

Existen interesantes estudios que buscan entender, desde diferentes perspectivas, la consolidación de los videojuegos en el Perú. María Teresa Quiroz y Ana Rosa Tealdo (1996), en su texto “Videojuegos o los compañeros virtuales”, ofrecen un primer acercamiento interdisciplinario al papel de los videojuegos en la vida y relaciones de los niños, investigando su acceso, usos y efectos cognitivos y simbólicos en distintos contextos de juego dentro y fuera del hogar. En “Buscando un gamer. Reconstruyendo la historia del videojuego peruano”, Marisca (2013) reconstruye los orígenes del desarrollo de videojuegos en el Perú a partir del estudio de un grupo pionero, examinando cómo sus prácticas, tecnologías e identidades emergieron y se adaptaron creativamente en un contexto sin estructuras formales, dentro de una cultura globalizada. En la tesis de maestría del 2019, titulada *Desarrollo de videojuegos en Perú: re-interpretación del conocimiento y construcción de medios interactivos en la periferia*, Rodrigo Hidalgo examina, desde la etnografía, cómo los desarrolladores peruanos de videojuegos configuran una identidad propia al combinar influencias locales, comunidades digitales y recursos limitados con la estética y prácticas de la cultura geek para crear obras que reflejan las dinámicas sociales y culturales del Perú. El breve recorrido que presento a continuación deriva principalmente de mis propios registros, trabajos de campo, entrevistas y experiencias personales realizadas en los últimos años.

En la época del Super Nintendo, en los años noventa, en el Perú circularon versiones locales que resultaban de modificaciones a videojuegos extranjeros para adaptarlos al contexto local. *Fútbol Excitante*, *Descentralizado 97*, entre otros, eran intervenciones domésticas que recreaban clubes peruanos en juegos originales, reescribiendo códigos desde lo cotidiano. Con la masificación del Internet, las cabinas públicas de computadoras generaron nuevas formas de sociabilidad. Títulos como *Counter-Strike* o *StarCraft* se volvieron centrales en la vida urbana de muchos jóvenes, transformando espacios comerciales en entornos de juego colectivo y competitivo. Una etapa especialmente significativa llegó con el auge de los juegos en *Flash*. Programadores locales comenzaron a desarrollar títulos que no solo buscaban entretenir, sino también comentar la realidad nacional desde el humor y la crítica social. *Crazy Combi*, por ejemplo, caricaturizaba la violencia del transporte informal, y convertía en mecánica jugable la precariedad vial de Lima.⁷ *The King of Perú*, por su parte, presentaba enfrentamientos entre personajes políticos como Fujimori o Montesinos en clave de videojuego de lucha, reimaginando la tensión social como un combate literal.⁸ Estos juegos, de distribución gratuita y viralizada online, funcionaron como herramientas expresivas de protesta en un periodo marcado por el cinismo político y la desigualdad.

En los últimos años, los videojuegos peruanos se han consolidado como un espacio emergente de creación cultural, impulsado por nuevas generaciones de desarrolladores que exploran formas de representar el patrimonio local a través de lenguajes interactivos. Propuestas como *Ai Apaec y Purunmachu: Susurros de los Chachapoyas* destacan por su enfoque en identidades históricas y simbólicas del país, reconocidas internacionalmente en eventos como el *Cultural Heritage Game Jam 2021*.⁹ Estos títulos abordan temas como la conservación patrimonial, la memoria y el cambio climático, articulando así una práctica creativa situada, informada y con capacidad de resonancia global.

7. <https://larepublica.pe/videojuegos/2021/07/16/la-historia-de-crazy-combi-el-juego-que-desvelo-al-mercado-gamer-en-peru>

8. <https://www.tegperu.org/tegperu/default.jsp?target=/teg2014/kop2/index.jsp>

9. <https://itch.io/jam/cultural-heritage-game-jam>

Lejos de ser un fenómeno marginal, estas experiencias constituyen una genealogía relevante de lo videolúdico peruano. Demuestran que los videojuegos han servido no solo para el ocio, sino también como medios de representación, crítica y construcción de sentido. Entender este recorrido no es solo contextualizar un fenómeno de consumo, sino también reconocer un campo cultural donde el Perú ha producido discursos propios.

Bases y propuesta para el análisis

Considero necesario resaltar algunos estudios que dialogan con las posturas que propongo para mi enfoque, antes de fundamentar mi propuesta metodológica. Gordon Calleja (2011) plantea que la implicación del jugador no es una experiencia única, sino un entramado de dimensiones kinestésicas, espaciales, narrativas, afectivas, lúdicas y compartidas que operan en distintos niveles temporales, y que se despliegan a través del *gameplay*. A partir de esta perspectiva, introduce el concepto de *incorporation* como alternativa al término inmersión para describir la integración profunda del jugador en la experiencia del juego. Isabella van Elferen (2011) toma una postura propia sobre inmersión, virtualidad, diégesis y funciones ludonarrativas, y propone un modelo trifásico que denomina ALI (*Affect, Literacy, Interaction*). Nociones como la conexión emocional y personal, la interpretación intertextual de significados culturales y el vínculo activo entre acción y sonido son usados como base para analizar la experiencia musical en los videojuegos. Argumenta también que la música, de manera supradiegética, expande el círculo mágico del videojuego hacia el entorno real del jugador.

En un reciente libro titulado *Four ways of hearing video game music* (2024), Michiel Kamp estudia cómo experimentamos e interpretamos la música en los videojuegos, proponiendo un enfoque fenomenológico que conecta la escucha en el entorno del juego con la percepción musical en la vida cotidiana. Considerando al videojuego como un medio audiovisual interactivo, el autor describe distintas formas de relación con la música: los sonidos de fondo que generan inmersión, los momentos estéticos que invitan a la reflexión y las experiencias lúdicas que impulsan al jugador a “tocar junto” con la música, modos que reflejan también nuestras formas de oír en contextos como el cine o la vida diaria. Distingue cuatro principales maneras de escuchar —de fondo, estética, lúdica y semiótica—, a las que se suman casos especiales, como oír “mala música”, para mostrar cómo factores morales, culturales y tecnológicos influyen en la percepción musical. Más que definir lo que hace única a la música de videojuegos, el autor la inserta en un continuo más amplio de experiencias sonoras, revelando cómo los juegos ejemplifican las múltiples formas en que la música adquiere sentido y proponiendo que constituyen un espacio privilegiado para comprender la relación entre juego, arte y escucha.

El enfoque que adopto en este trabajo es una adaptación personal que se basa inicialmente en el modelo tripartito de inmersión propuesto por Laura Ermi y Frans Mäyrä (2005), quienes distinguen tres componentes fundamentales de la experiencia de juego: inmersión sensorial, inmersión basada en la acción, e inmersión mental o narrativa. En mi investigación, estos tres niveles se deben entender como parte del análisis directo del *gameplay*, plasmado en registros múltiples como notas de campo, capturas y grabaciones que me dejan mapear el comportamiento del sonido en interacción con la jugabilidad. Este marco me permite no solo pensar en términos de diseño de sonido o música diegética, sino en cómo cada elemento sonoro colabora con la implicación emocional, física y simbólica del jugador.

Un pilar metodológico lo constituye la investigación artística en música,¹⁰ tal como la formula Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal (2014), cuya propuesta incluye herramientas como la autoetnografía, el registro de experiencia, la reflexión sobre la escucha y la sistematización del conocimiento producido en el hacer. Bajo esta lógica, el sonido es más que sonido, la música más que partitura y el oído más que herramienta de análisis técnico: todo se convierte en una interfaz de pensamiento y reflexión. No se juega solo por ocio, sino para investigar. Durante el juego se producen hallazgos que no son deducibles desde afuera: la manera en que un sonido aparece (o desaparece), los cambios tímbricos según decisiones del jugador, la percepción de *loops*,¹¹ *ostinati* o melodías escondidas, la intensidad de un *cue*¹² sonoro en un momento narrativo clave. Estos aspectos solo se detectan en la práctica y requieren un tipo de atención especializada, casi performática, donde el cuerpo escucha mientras juega.

El desarrollo de mi propuesta metodológica se encuentra sistematizado en dos ponencias relevantes para mi proceso de construcción teórico–conceptual: “Sonidos híbridos del Perú en experiencias videolúdicas. Análisis sonoro inmersivo en dos videojuegos peruanos independientes: *Purunmachu* y *Ai Apaec*”, presentada en el XVII Congreso de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular¹³ IASPM–AL, 2024, y la ponencia “*Purunmachu: Susurros de los Chachapoyas. Sonidos representativos del Perú y análisis sonoro inmersivo en experiencias videolúdicas locales*”, aceptada como parte del II Congreso Internacional de la ASPEMUS, Asociación Peruana de Musicología, realizado del 11 al 15 de agosto de 2025 en las instalaciones de la Universidad Nacional de Música (UNM) en Lima, Perú.¹⁴ Ahí propongo estudiar cómo algunos videojuegos peruanos integran, fusionan y proponen elementos sonoros relacionados con estéticas, géneros, instrumentos y referencias tanto locales como globales. Considero que lo importante no es solo “qué” se escucha, sino “cómo”, “cuándo” y “por qué” cada sonido aparece en cada momento preciso del *gameplay*. De ahí que las categorías de representación sonoro–simbólica, timbre, e interacción sean claves para mí. Quiero indagar en cómo se construyen sistemas sonoros–musicales donde lo peruano y lo foráneo no se oponen, sino que dialogan.

Por ejemplo, en el estudio que realicé en el 2024 sobre el videojuego *Purunmachu*, pude identificar cómo el uso de sonidos electrónicos urbanos (mototaxi, estática de radio, sonidos no-melódicos) convive con susurros amazónicos, percusiones graves que simulan latidos y melodías que reaparecen en momentos simbólicos. Este entrelazamiento genera una textura mixta que no solo ambienta, sino que estructura la narrativa desde el sonido. En muchos casos, la interacción misma ocurre solo si el jugador escucha con atención, y los sonidos se vuelven indicaciones, advertencias, pistas, emociones. El resultado es una experiencia sonora que no responde a esquemas lineales ni estandarizados, sino a lógicas internas del juego, activadas desde la escucha y el movimiento. El análisis me reveló dimensiones como el manejo de contrastes tímbricos, el uso de escalas pentatónicas no funcionales, la intensificación dinámica, la aparición de *cue*s sonoros solo bajo interacción narrativa,

10. Algunas de mis experiencias con la autoetnografía como herramienta metodológica han sido divulgadas en los Cuadernos de Innovación y Buenas Prácticas en la Docencia Universitaria PUCP (2024) en el escrito “No sabía que podía”. *Investigación artística en música: propuestas, problemas y experiencias. Especialidad de Música de la PUCP (2022-2023)*.

11. Sección de música o sonido que se repite sin cortes para acompañar una escena, nivel o menú, permitiendo que el audio se mantenga fluido y continuo mientras el jugador permanece en esa parte del juego.

12. Señal o instrucción sonora específica utilizada en videojuegos, cine, teatro o producción musical para marcar una acción, transición o evento. En español podría traducirse como “señal sonora” o “indicación sonora”. Uso el término en inglés por comodidad y difusión.

13. IASPM–AL, 2024, <https://iaspmal.com/index.php/2024/10/20/portugues-fue-celebrado-con-gran-exito-el-xvi-congreso-de-la-iaspm-al-en-recife-brasil/>

14. <https://www.unm.edu.pe/convocatoria-ii-congreso-internacional-de-la-asociacion-peruana-de-musicologia/>

y la construcción de un *background* ambiental (por ejemplo, el complejo sistema sonoro que denominé *rainforest*) que no solo acompaña sino que tensiona, marca presencia o permite pausas expresivas. Se trata de un lenguaje sonoro que actúa en niveles emocionales, narrativos y estructurales al mismo tiempo.

El charango en videojuegos peruanos

Lo que presento aquí no es una lista aislada de ejemplos, sino resultado de un rastreo sostenido que articula una especie de estado de la cuestión sobre la aparición del charango en videojuegos peruanos, a partir del cual he decidido centrarme en tres casos específicos. No solo busco confirmar si el instrumento aparece visualmente, sino detectar cuándo y cómo se lo escucha o integra rítmicamente en la experiencia lúdica y estética de cada juego.

Ai Apaec es un videojuego peruano desarrollado por Satoshi Waku Campos, inspirado en relatos de la iconografía Mochica y en la miniserie educativa del Museo Larco “Ai Apaec, el héroe mochica”. Ganó un premio en el concurso internacional Cultural Heritage Game Jam 2021, donde obtuvo el tercer puesto en la categoría de “Mejor diseño accesible”. El juego presenta una estética basada en cerámica precolombina y narra las aventuras de Ai Apaec en su lucha contra seres sobrenaturales. Su banda sonora, a cargo del compositor Paul Orsoni (s.f.) y disponible en línea, incluye composiciones con timbres reconocibles de la música andina. En particular, la pista titulada “Ai Apaec Traditional Song”¹⁵ incluye al charango en su instrumentación, integrando este elemento como parte activa de la ambientación sonora del juego. Aunque el instrumento no aparece visualmente representado, su sonoridad es clara y forma parte del lenguaje musical que refuerza la identidad cultural del relato.

Imp of the Sun es un juego de plataformas y acción 2D desarrollado por Sunwolf Entertainment y ambientado en un mundo inspirado en las culturas andinas. El protagonista es Nin, un pequeño ser creado con la última chispa del Sol, que debe restaurar su poder enfrentando a los Cuatro Guardianes. El compositor José Varón (2022), de ascendencia peruana, diseñó un *soundtrack* que fusiona orquestación cinematográfica con instrumentos tradicionales grabados en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Entre los instrumentos usados se encuentran quenas, chinchas, botellas silbadoras, wayla kepas, ocarinas, guitarras andinas, flautas de Pan, antaras, percusión regional (roncadoras de Huaraz), tijeras, y charango. Este instrumento es parte explícita del paisaje sonoro de las zonas montañosas del juego,¹⁶ donde sus timbres refuerzan la atmósfera de origen local. Este trabajo ofrece una sonoridad detallada y localizada, combinando tradición e innovación sin convertir los elementos musicales en meros adornos.

Tunche sobresale por integrar el charango en el núcleo mismo del diseño lúdico y narrativo. El instrumento acompaña a uno de los cinco personajes jugables como su arma principal, vinculado a su historia, su identidad visual y a los ataques que ejecuta.

Tunche

Desarrollado por el estudio peruano LEAP Game Studios, *Tunche* fue lanzado en 2021, con el respaldo de la editora HypeTrain Digital. Es un híbrido entre *beat 'em up* de *scroll lateral*¹⁷ y *rogue-lite*,¹⁸ ambientado en una selva amazónica estilizada que funciona simultáneamente como

16. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=TB5eeB3NQk4&list=OLAK5uy_k4iBPSDDTFuCUSrgE7-szWpxnR6sMZLG4&index=8

17. Subgénero de los videojuegos de acción en el que el jugador avanza lateralmente por escenarios enfrentándose cuerpo a cuerpo a múltiples enemigos, característico de títulos como *Double Dragon* o *Streets of Rage*.

18. Subgénero de los videojuegos inspirado en los *roguelike*, que conserva elementos como la generación aleatoria de niveles y la muerte permanente, pero introduce progresión parcial o mejoras persistentes entre partidas.

escenario mítico, sistema de juego y espacio simbólico. El título se refiere al *Tunche*, entidad de la mitología amazónica peruana concebida como un espíritu errante que se manifiesta a través del sonido —particularmente el silbido—, y cuyo comportamiento no es estrictamente maligno ni benévolos, sino que refleja el estado interior de quien lo encuentra. En el juego, la búsqueda del *Tunche* se convierte en un marco narrativo que justifica el avance y la confrontación con fuerzas desbordadas de la naturaleza y la memoria.

Figura 3
Videojuego *Tunche*



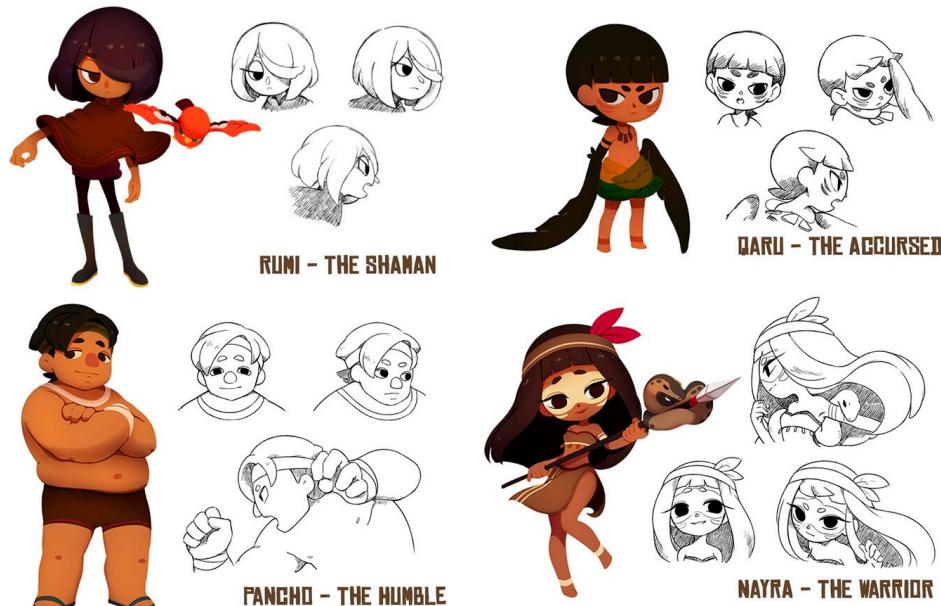
La estructura del juego obliga al jugador a superar diferentes zonas —cada una con enemigos propios y un jefe final— sin puntos de guardado, reiniciando la partida tras cada derrota, pero acumulando experiencia (esencias) que permite mejorar habilidades en cada intento. En cada recorrido existen múltiples rutas y decisiones, lo que aporta variedad y *replayability*,¹⁹ mientras que el árbol de habilidades —que varía entre personajes— facilita adaptar estrategias tanto ofensivas como defensivas. Los potenciadores temporales (núcleos espirituales) añaden modificadores como daño elemental o recuperación de vida, incorporando elementos de juegos de rol al conjunto.

Se puede jugar en solitario o en equipos de hasta cuatro jugadores de manera local. Desde el inicio se incluyen cinco personajes: Rumi, Qaru, Nayra, Pancho y Hat Kid (esta última como crossover²⁰ con *A Hat in Time*). Cada uno posee estilos de combate diferenciados, habilidades únicas, un *lore*²¹ particular y una microhistoria narrada en viñetas tipo cómic. Entre ellos destaca Pancho,

19. Capacidad de un videojuego de mantener el interés del jugador a lo largo de múltiples partidas, ofreciendo experiencias distintas o motivaciones renovadas cada vez que se vuelve a jugar.
20. En videojuegos, es el encuentro o combinación de personajes, mundos o mecánicas de distintas franquicias dentro de un mismo título o evento jugable.
21. Conjunto de relatos, antecedentes y detalles ficticios que construyen el mundo narrativo del videojuego, y su coherencia interna, aunque no siempre se presenten de manera explícita en la trama principal.

apodado “el humilde”, personaje que porta un charango como arma, resignificado como herramienta de combate, resiliencia y pertenencia. Pancho no es un mero avatar: es también símbolo de lo que el juego propone a nivel estético —una fusión de referentes populares y universales.

Figura 4
Bocetos y Dibujos a mano originales para el diseño de personajes en *Tunche*



Nota. Tomado de Playstation Blog, <https://blog.latam.playstation.com/2022/03/24/tunche-llegara-a-ps4-el-25-de-marzo/>

El arte visual del juego se basa en una ilustración digital completamente hecha a mano. La paleta cromática, los fondos y las animaciones recrean una selva viva, diversa y caótica, poblada por enemigos zoomorfos y figuras inspiradas en el imaginario amazónico. Las secuencias narrativas se presentan en formato de cómic, aunque la interfaz y las decisiones visuales —como el uso de textos pequeños y ausencia de doblaje de voz— fueron motivo de críticas por parte de algunos *reviewers*. La música cumple una función envolvente: combina texturas de percusión, flautas y timbres propios del paisaje sonoro selvático, con guiños reconocibles a la cumbia amazónica y otros géneros afrolatinoamericanos.

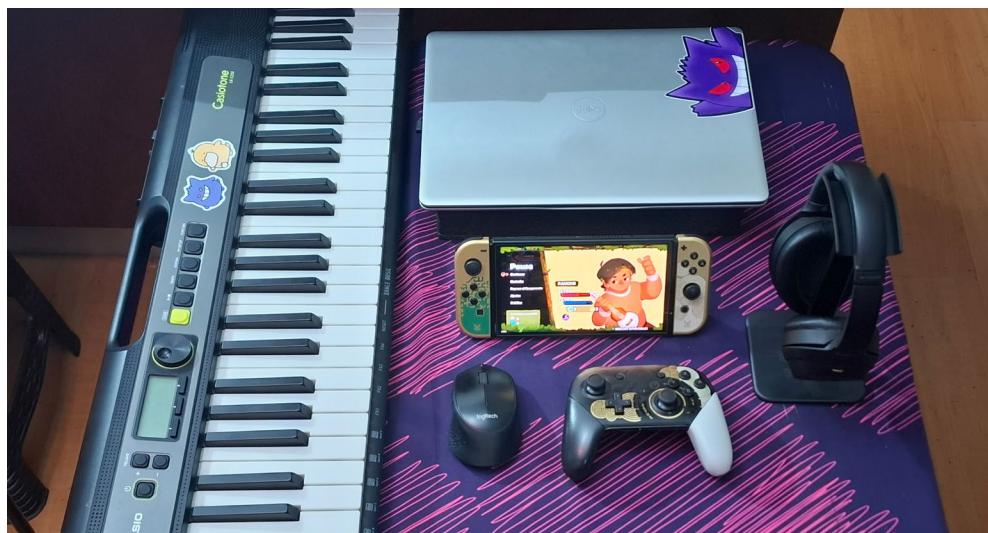
El título fue lanzado originalmente para Nintendo Switch, Xbox One y PC, con posterior inclusión en PlayStation. Tuvo buena acogida crítica y comercial, destacándose por su apartado visual, su atmósfera y su identidad cultural, aunque también fue objeto de observaciones por su sistema de combate algo limitado, la curva de aprendizaje poco amigable y la falta de variedad en enemigos. Pese a ello, múltiples reseñas coinciden en que se trata de uno de los mejores videojuegos producidos en el Perú hasta la fecha.

Ajustes

Para la presente investigación, desarrollé un laboratorio²² centrado en el estudio durante la experiencia de juego en *Tinche*, a través de un acercamiento intensivo que combina análisis musical, exploración participativa y escucha activa.²³

Figura 5

Elementos utilizados en el laboratorio



Nota. Registro fotográfico por el autor.

Utilicé diversos recursos tecnológicos para conseguir un registro preciso y una experiencia auditiva optimizada. El videojuego se ejecutó en una consola Nintendo Switch modelo OLED, mientras que el control de juego se efectuó a través de un Nintendo Switch Pro Controller inalámbrico. La escucha se realizó mediante auriculares Sony WH-1000XM4, y la conexión de audio fue directa desde la consola hacia los auriculares, evitando el uso del dock. Useé un teclado Casio LK-S250 como herramienta auxiliar, además de una laptop de marca Dell para la consulta paralela de información técnica, toma de notas, los registros escritos y la revisión cruzada del material en diferentes plataformas. Los registros de diferente tipo, incluidas algunas capturas de pantalla, grabaciones y apuntes inmediatos, fueron realizados principalmente con un dispositivo móvil Samsung Galaxy A55. La portabilidad del Nintendo Switch ayudó a realizar sesiones prolongadas de observación y escucha, complementadas con contrastes entre plataformas y la exploración posterior del soundtrack.

22. En este contexto, el término laboratorio designa un espacio de experimentación controlado, registrado y sistematizado.

23. Las bases teóricas de lo que he denominado, por practicidad, análisis ludomusicológico activo, han sido explicadas en secciones anteriores.

Play around and find out

La música de *Tunche* me sugirió desde la pantalla inicial un interés por combinar y resignificar sonidos y elementos relacionados tanto con la amazonía peruana como con los videojuegos *beat 'em-up* contemporáneos. Existe una presencia marcada de elementos típicos del rock o del *metal* denotados por guitarras eléctricas que ejecutan *riffs* con distorsión,²⁴ mientras otras guitarras presentan sonidos relacionados con lo psicodélico,²⁵ similares al efecto *wah-wah*.²⁶ La batería y el bajo están muy presentes y activos, denotando una textura frenética basada en semicorcheas. Diversos instrumentos de viento, en registros agudos producen breves *ostinati* de dos notas con relación de tono, que se mezclan con efectos y onomatopeyas que parecen imitar el efecto de *delay*.²⁷ Existe también un instrumento que imita el sonido de la zampoña y que interviene ocasionalmente en los golpes fuertes, acompañado de efectos orquestales realizados por teclados que ayudan a amalgamar las diferentes texturas y timbres presentados. Los *riff* y las melodías se entrelazan entre sí, generando un gran contrapunto caótico que se repite incesantemente en *loop* y cuya intención, siento, es la de inducir en el jugador expectativa, inquietud, energía y anhelo de empezar la aventura lo antes posible. El *loop* se sostiene en una base armónico-melódica que contrapone secciones construidas sobre la tríada *sol-si bemol-re* y la tríada *si bemol-re-fa*. La recurrencia en *sol* y *fa*, con breves apoyos en *re*, me sugiere un posible grado principal en el acorde de *sol* menor, con secciones contrastantes en la relativa mayor *si bemol-re-fa*. La música prescinde de relaciones o tensiones de sensible.

La pantalla de selección de personajes presenta un mundo tímbrico diferente, pero conectado a la música anterior a nivel armónico-melódico y textural. La inquietud de la música inicial ya no se percibe, pero la sensación general de movimiento se mantiene gracias a los constantes contrapuntos de vientos, similares a los ya descritos, en diferentes registros. La base de percusiones con acentuación sincopada e irregular realiza variaciones y se mezcla con tambores y sonajas. A todo esto se agrega una serie de efectos y onomatopeyas que imitan a aves y anfibios. Se puede oír una especie de susurro que aparece esporádicamente. La melodía está construida sobre una recurrencia en las notas *sol, si bemol, do, re y fa*, que se combinan constantemente con la atmósfera y la construcción general, también presentada como *loop*.

Durante el tutorial de combate, se destaca el uso del “ataque mágico”. Este poder consume maná, un recurso habitual en los juegos de rol y acción-fantasía. Cada personaje tiene un sonido personalizado para su propio ataque mágico. Nayra, con su poder relacionado a una serpiente, produce un sonido de cascabel; Qaru y su ataque de plumas es acompañado con efectos que evocan el viento. Pancho, Rumi y Hat kid lanzan proyectiles mágicos, cada uno con un sonido propio y diferente. Considero que el efecto sonoro asignado a cada personaje fue elegido deliberadamente, lo cual resulta relevante en relación al sonido producido por el ataque mágico del personaje relacionado con el charango.

La elección de Pancho como personaje jugable me abrió camino a explorar en profundidad la relación entre su charango, los sonidos que produce y las mecánicas de juego. En las secuencias iniciales, el instrumento aparece de forma reiterada como parte de la identidad del personaje,

24. Aquí es usado como término genérico para cualquier tipo de alteración o ruptura del sonido limpio de la guitarra eléctrica.

25. Entendido como efectos sonoros y estéticos basados en timbres expansivos, repeticiones, reverberaciones y mezclas sensoriales que evocan estados de conciencia modificados.

26. Aquí entendido como el efecto basado en modificar el énfasis de ciertas frecuencias para producir un sonido semejante a una voz humana, que en la guitarra eléctrica se produce generalmente a través de un pedal.

27. El efecto *delay* en guitarra es un procesamiento de la señal que genera una copia retardada del sonido original y la mezcla con la señal limpia, creando un eco o repetición audible.

acompañando su imagen, su historia,²⁸ sus líneas de diálogo, sus posturas corporales y sus habilidades especiales. Sus ataques particulares, que se desbloquean con el progreso en el juego, tienen nombres relacionados con lo musical: ritmo, ritmo débil, ritmo fuerte, vibrato, ligadura. Un solo poder tiene conexión específica con el charango: rasgueo.

Figura 6
Tutorial de Combate



Una observación detenida revela que el efecto sonoro producido durante los ataques con el charango no corresponde al timbre real del instrumento: en lugar de arpegios o rasgueos identificables, se oyen efectos genéricos similares a rayos de energía, representados físicamente con figuras de notas musicales propias de la notación tradicional occidental. En el caso de Pancho, ningún sonido resultante de su ataque mágico remite a alguna característica acústica del charango peruano: no hay huella de su brillantez, su trémolo, su registro agudo, ni de su timbre particular. No hay resonancia, cuerdas, ni afinación reconocibles. El cordófono parece operar aquí como artefacto simbólico: actúa como canalizador de un poder mágico-musical, pero no como generador de sonido realista. La representación sonora del instrumento no está basada aquí en sus características tímbricas, sino en su carga simbólica y su funcionalidad dentro de la mecánica y el *lore* del juego.

28. En la historia de *Tinche*, Pancho es elegido para salvar a sus seres queridos, y escoge el charango como emblema y arma, a pesar de que el gobernador lo amenaza y maltrata pues considera la elección del instrumento como una falta de respeto. En la versión en castellano, el gobernador insiste en que Pancho “deje la guitarra”.

Figura 7
Pancho y su Charango durante Pausa



El recorrido por los primeros niveles del juego refuerza esta idea. Aunque el charango se mantiene visible, la banda sonora no incluye timbres que lo evoquen de forma directa. Los timbres vinculados a lo local se concentran en los instrumentos de viento (zampoñas, quenas) y en las onomatopeyas ligadas a lo selva peruana, mientras que el soporte rítmico está ligado al rock, a la música electrónica de baile y a la música de acción de juegos del género *beat 'em-up*. La estética sonora resultante es mixta, pero con una fuerte inclinación hacia lo amazónico: la selva es el eje identitario del juego y su expresión sonora se articula a partir de una combinación de lo natural y lo tecnológico. A medida que se avanza en el juego, la sensación de inquietud e intensidad fluctúa de acuerdo a la acción, pero, durante mi progreso, no pude encontrar un timbre que me remita al charango de forma directa, incluso en los momentos de mayor protagonismo del personaje.

Figura 8, 9 y 10

Tres etapas de ataque con Charango de Pancho



En las etapas posteriores del laboratorio,²⁹ exploré el *soundtrack* del juego por separado, buscando posibles apariciones del charango en las pistas musicales compuestas para el videojuego. No encontré ningún registro de su uso explícito. El instrumento aparece en la imagen, en la acción, en la historia e identidad del personaje, pero no en el plano sonoro.

Conclusiones

En *Tunche*, el charango aparece como parte fundamental de la mecánica del juego: produce efectos sonoros propios ligados a los ataques especiales del personaje Pancho, está siempre visible y es simbólicamente activo. Sin embargo, una exploración profunda me reveló que no se escucha su timbre característico. Esto me llevó a reflexiones sobre la representación simbólico-sonora del cordófono y su desplazamiento hacia lo visual, lo narrativo y lo funcional.

Sostengo que, aunque el sonido del instrumento no aparece como timbre sonoro identificable, su presencia a nivel simbólico-sonoro es notable. Es el vehículo de los ataques mágicos de uno de los personajes principales, y aparece representado visualmente en la portada, en las cinemáticas, en el discurso y en la progresión del videojuego. Considero que el charango, entonces, se activa como símbolo más allá de su no-sonido: es persistencia, poder, conexión, presencia y representación, dentro de un entorno amazónico ficcionalizado y altamente estilizado. No necesita sonar para estar: no se escucha, pero se ve, se siente y se recuerda. Su fuerza simbólica permanece, y su integración como herramienta de juego reafirma su vigencia como interfaz sensible y activa dentro de nuevas narrativas.

Encuentro en *Tunche* algo más allá de la simple representación de un instrumento musical en un videojuego. El charango está presente de manera insistente. Su imagen está cargada de sentido, funciona como un emisor constante de energía y como un puente entre lo mundano y lo mágico dentro del universo del juego. Aparece aquí como una presencia que no necesita sonar de manera reconocible para afirmar su pertenencia y su utilidad para narrar nuevas historias. Pienso que el hecho de que el instrumento no presente su sonido característico no le quita fuerza simbólica, sino que abre diferentes lecturas sobre cómo puede representarse un instrumento musical profundamente ligado a la peruanidad en un lenguaje audiovisual e interactivo. Así como en la leyenda del Tuytunki el charango permitía cruzar mundos, creo que en *Tunche* tiene un rol similar: crea puentes entre lo cotidiano y lo mítico, participando en el lenguaje narrativo y simbólico del juego mismo. Que el charango esté presente en ese espacio es, para mí, una forma de afirmar su importancia y vigencia en la actualidad.

Rol de autores CrediT

ASM:	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.
Conflictos 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

- Arana Floiras, D. E. (2024). *La construcción del charango en Lima en la actualidad* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/27993>
- Arguedas, J. M. (1989). El charango. En *Indios, mestizos y señores* (3.^a ed.). Editorial Horizonte.
- Calleja, G. (2011). *In-game: From immersion to incorporation*. MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/8429.001.0001>
- Ermí, L., & Mäyrä, F. (2005). Fundamental components of the gameplay experience: Analysing immersion. En J. Jenson (Ed.), *Changing views: Worlds in play. Selected papers of the 2005 Digital Games Research Association's Second International Conference*. Simon Fraser University. <https://doi.org/10.26503/dl.v2005ii.119>
- Hidalgo Amat y León, R. (2019). *Desarrollo de videojuegos en Perú: Re-interpretación del conocimiento y construcción de medios interactivos en la periferia* [Tesis de maestría en Antropología Visual, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/14846>
- Instituto Nacional de Cultura (Perú). (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: Clasificación y ubicación geográfica (Serie Mapas Culturales)*. Oficina de Música y Danza.
- Kamp, M. (2024). *Four ways of hearing video game music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197651216.001.0001>
- LEAP Game Studios. (2021). *Tunche* [Videojuego; Nintendo Switch]. HypeTrain Digital. <https://www.nintendo.com/games/detail/tunche-switch>
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México; Escola Superior de Música de Catalunya. <http://rlopezcano.blogspot.com/2014/04/investigacion-artistica-en-musica.html>
- Marisca, E. (2013). Buscando un gamer: Reconstruyendo la historia del videojuego peruano. *Pozo de Letras*, 11(11). <https://revistas.upc.edu.pe/index.php/pozo/article/view/222/177>
- Mendívil, J. (2002). La construcción de la historia: El charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista Musical Chilena*, 56(198), 40–55. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902002019800004>
- Orsoni, P. [paulorsonimusic]. (s.f.). *paulorsonimusic* [Canal de YouTube]. YouTube. <https://www.youtube.com/@paulorsonimusic>

- Quiroz-Velasco, M. T., & Tealdo, A. R. (1996). *Videojuegos o los compañeros virtuales*. Universidad de Lima. <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/17118>
- Turino, T. (1983). The charango and the siren: Music, magic and the power of love. *Latin American Music Review*, 4(1), 81–119. <https://doi.org/10.2307/780281>
- Turino, T. (1984). The urban-mestizo charango tradition in southern Peru: A statement of shifting identity. *Ethnomusicology*, 28(2), 253–270. <https://doi.org/10.2307/780281>
- Van Elferen, I. (2011). ¡Un forastero! Issues of virtuality and diegesis in videogame music. *Music and the Moving Image*, 4(2), 30–39. <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.4.2.0030>
- Varon, J. (2022). Mountains Ruins [Canción]. En *Imp of the Sun (Original Soundtrack)*. Sunwolf Entertainment. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TB5eeB3NQk4&list=OLAK5uy_k4iBPSDDTFuCUSrgE7-szWpxnR6sMZLG4&index=8
- Vásquez, Ch. (2018). El charango en el Perú. En J. Mendivil (Ed.), *El charango: Historias y tradiciones vivas* (pp. 1–61). Hollitzer Verlag. <https://doi.org/10.2307/j.ctv92vpkm>
- Vásquez, Ch. (2019). *Teoría del arte y economía de la cultura: Los procesos de producción artística. Colección Chalena Vásquez Rodríguez (Vol. 1). Políticas y gestión cultural*. Q&P Impresores S. R. L.

→ **Alejandra Lopera Quintanilla**
(Arequipa, 1974)



Realizó estudios de flauta dulce en el Conservatorio Luigi Cherubini de Florencia, Italia, donde se graduó con honores en 1997. Ha ofrecido recitales en países de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa y ha sido solista con las orquestas sinfónicas Nacional del Perú y la de Bahía Blanca, entre otras. Tiene una maestría y doctorado en ciencias de la educación y está culminando la maestría en musicología de la Universidad Internacional de la Rioja. Es docente principal y directora del coro de la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín. Participó en el I Congreso de Estudios Musicales (La Paz, 2024) y el II Congreso Internacional de Musicología (Lima, 2025), y ha ofrecido conferencias sobre interpretación históricamente informada. Como integrante del Dúo Lopera y directora del Ensemble Barroco de Arequipa ha realizado grabaciones de música peruana y latinoamericana de los siglos XVII y XVIII.

La figura de Christiam Mantilla Mayer en los inicios del movimiento de la música antigua en el Perú

The figure of Christiam Mantilla Mayer at the beginning of the early music movement in Peru

Alejandra Lopera Quintanilla

Universidad Nacional de San Agustín

Arequipa, Arequipa, Perú

alopera@unsa.edu.pe



 <https://orcid.org/0009-0009-7102-8442>

Resumen

El movimiento de música Antigua en el Perú se inicia, como en otros países de Latinoamérica, con la formación de grupos de música renacentista y medieval en la segunda década del siglo XX. La presente investigación busca documentar el papel de Christiam Mantilla Mayer en la etapa inicial del movimiento en el Perú a través de la actividad de los conjuntos Ars Viva y Carmina Nova en Lima. Con ese fin se realizaron entrevistas a profundidad y se accedió a los archivos personales de Mantilla Mayer y de varios integrantes de los conjuntos. La conclusión es que existen coincidencias en el surgimiento de estos conjuntos y los de otros países del continente en cuanto a su liderazgo, conformación, su relación con los colegios peruanos alemanes y los músicos migrantes. Este primer estudio es un intento de dejar constancia de la actividad musical desarrollada por Mantilla Mayer y deja abiertas las puertas abiertas a futuras investigaciones.

Palabras clave

Revival de la música Antigua en el Perú; movimiento de música antigua en el Perú; música medieval en Latinoamérica; música renacentista en Latinoamérica

Abstract

The early music movement in Peru began, as in other Latin American countries, with the formation of Renaissance and medieval music groups in the second decade of the 20th century. The present investigation seeks to document the role of Christiam Mantilla Mayer in the initial stage of the movement in Peru through the activity of the groups Ars Viva and Carmina Nova in Lima. To this end, in-depth interviews were conducted and the personal files of Mantilla Mayer and several members of the groups were accessed. It was concluded that there are coincidences in the emergence of these groups and those of other countries on the continent in terms of their leadership, formation, their relationship with the German Peruvian schools and migrant musicians.

Como citar: Lopera Quintanilla, A. (2025). La figura de Christiam Mantilla Mayer en los inicios del movimiento de la música antigua en el Perú. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(2), 161-188.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i2.290>

This first study is an attempt to record the musical activity developed by Mantilla Mayer and leaves the doors open for future research.

Keywords

Early Music Revival in Perú; Early Music Movement in Perú; Medieval Music in Latin America; Renaissance music in Latin America

Recibido: 17 de agosto / Revisado: 29 de agosto / Aceptado: 22 de septiembre

Preámbulo

El movimiento de resurgimiento de la música antigua emergió en el siglo XIX y se prolongó a lo largo del siglo XX. Se centró en la interpretación y el estudio de música de períodos históricos con los cuales la práctica instrumental del romanticismo había perdido contacto y cuya ejecución requiere la reconstrucción de un estilo de interpretación históricamente informada sobre la base de partituras, tratados, instrumentos y otra evidencia contemporánea sobreviviente (Haskell, 2001). En las últimas décadas este fenómeno se ha convertido en objeto de debate en los estudios musicológicos. El Perú, pese a estar geográfica y temporalmente alejado de una Edad Media y un Renacimiento que no forma parte de su historia, no fue ajeno a la formación de un movimiento de música antigua. Christian Mantilla Mayer, oboísta y cantante profesional, fundó y dirigió los dos principales conjuntos de música renacentista y medieval que existieron en el Perú. Su trabajo y aporte, desarrollados entre 1975 y 2010, no ha sido documentado; sin embargo, constituye un capítulo relevante en la historia de la música peruana. El objetivo de este trabajo es documentar y reflexionar sobre la figura de Mantilla Mayer como fundador del Movimiento de Música Antigua en el Perú (en adelante MMAP), así como dejar constancia histórica de sus aportes musicales, de la circulación y de la recepción del repertorio renacentista, y medieval a través de los grupos que dirigió: Ars Viva y Carmina Nova. Con ese propósito, se accedió a su archivo personal, conformado por cassetes, audios digitales, videos, fotografías, programas, notas de prensa y críticas, así como a los archivos personales de otros integrantes e invitados de los conjuntos. La investigación se enriqueció, además, con entrevistas en profundidad al maestro Mantilla, quien brindó un apoyo permanente durante su realización.

Antecedentes

El apogeo del Movimiento de Música Antigua tuvo lugar en la década de 1950 y enfocó su interés en la interpretación de música medieval, renacentista y barroca usando réplicas de instrumentos de la época (Echols y Coldwell, 2013). Este interés tiene difusión mundial con la diáspora de intérpretes europeos que lleva al movimiento más allá de las fronteras del viejo continente después de la Segunda Guerra Mundial (Haskell, 2001) y la construcción de copias de instrumentos antiguos, tanto por fabricantes como de forma semi industrial por la fábrica alemana Moeck.

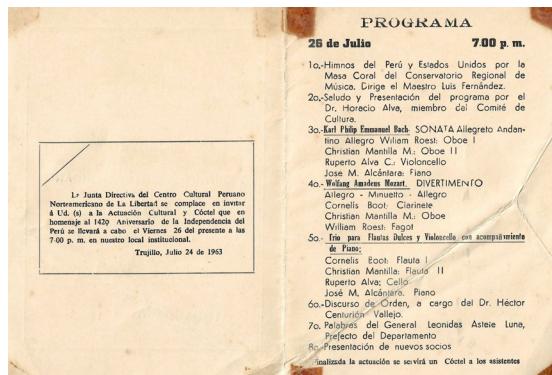
En 1988, Harry Haskell publica su libro *The Early Music Revival: a History*, basado principalmente en entrevistas a los principales protagonistas del movimiento a nivel mundial, bajo el concepto de una historia no lineal que se desarrolló de manera paralela en varios países además de cuestionarse el sentido de autenticidad que es el motor principal del movimiento y cómo la búsqueda de autenticidad entendida en cada momento histórico ha delineado la historia

del movimiento (Haskell, 1996). Haskell traza una historia que se inicia en el romanticismo con el rescate de las obras de Bach por Mendelssohn, los pioneros a inicios del siglo XX, siendo la principal figura Arnold Dolmetsch y la consolidación después de la guerra mundial con los grandes virtuosos de la música antigua y el ingreso del movimiento a la Academia. Su capítulo *Old Music in the New World* omite el hemisferio sur de América. La historia del movimiento de estas latitudes está aún por escribirse y hoy por hoy está formada por artículos aislados de los distintos países de la región. Como remarca Egberto Bermúdez, a pesar de que las reflexiones sobre el movimiento en Latinoamérica son escasas, éstas existen, aunque no han sido consideradas como parte de la historia mundial del *Revival* (Bermúdez, 2004).

Con el fin de complementar dicha perspectiva, se han revisado diversos estudios realizados en Sudamérica, entre ellos: *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil* (1999), de Kristina Augustin; *Música Antigua, Nueva Memoria* (2004), de Víctor Rondón en Chile; *Práctica de Música Antigua em Belo Horizonte* (2018), de Lins, Acevedo y Pantoja; *Panorama da Música Medieval no Brasil* (2006), de Leonora Pinto Mendes; *La música antigua en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. El conjunto Ars Rediviva de Buenos Aires* (2008), de Marcela Abad y María Victoria Preciado, y *La interpretación musical históricamente informada en Mendoza*, de María Gabriela Guembe y Ramiro Albino en Argentina. A estos se suman *Variaciones sobre un mismo tema: apuntes sobre el movimiento de música antigua en Brasil y América Latina* (2014), de Víctor Rondón, la tesis *Pioneros del Movimiento de Música Antigua en Colombia: Bogotá–Medellín 1951–1973* (2017), de Johana Vela Oróstegui. Todos estos trabajos, además de relatar una historia con ciertos puntos de convergencia, destacan la presencia de figuras clave en la fundación, desarrollo y pervivencia de los distintos conjuntos, como es el caso de Christiam Mantilla Mayer. Víctor Rondón, en su artículo *Música Antigua, Nueva Memoria* señala varias etapas en el desarrollo del movimiento en Chile como son la prehistoria, la etapa de surgimiento y posicionamiento, y el período de consolidación que fueron en el vecino país del sur mucho más tempranas que en el Perú, posiblemente debido a una mayor población de ascendencia europea, así como un ingreso temprano de la música antigua a la Academia (Rondón, 2004). Sin embargo, es posible hacer un paralelo y determinar estas mismas etapas de forma más tardía en nuestro país.

Christiam Mantilla Mayer

Christiam Mantilla Mayer nació en Trujillo en 1942, hijo de Ulises Mantilla Zolla, peruano, y María Mayer Amat, natural de Zaragoza, España. Durante su niñez fue solista soprano en el pequeño coro dirigido por César Galarreta Frías en la Escuela N° 245 Carlos Uceda Meza (Mantilla, 2025). En la adolescencia inició estudios de canto en el Conservatorio Carlos Valderrama de Trujillo, siendo su primer maestro Luis Fernández y Fernández, barítono con experiencia en ópera y zarzuela. Asimismo, estudió oboe con el holandés Ignace Verkerk, director de la Orquesta Sinfónica de Trujillo y el holandés Cornelius Boot Kornblut quien además de ser su maestro de armonía en la escuela de música, le enseñó flauta dulce y los aspectos teóricos sobre la interpretación de la música antigua y le obsequió una flauta dulce para tocar duetos (Mantilla, 2025a). Boot y Verkerk, junto al oboísta Wilhelm Roest y el fagotista Arnold Spreekmeester llegaron gracias a un convenio de la Casa de la Cultura con la Embajada de Holanda. Existe el registro de un concierto en que Mantilla Mayer interpretó una tríosonata para dos flautas dulces junto a Cornelius Boot y otros músicos en una ceremonia por Fiestas Patrias el Centro Cultural Peruano Norteamericano de La Libertad, aunque el documento no especifica el nombre de la obra (Figura 1).

Figura 1*Programa de presentación de Christiam Mantilla Mayer como flautista en 1963*

Nota. Programa de la Actuación y Cóctel en homenaje al 142 Aniversario de la Independencia del Perú.¹
Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.

En 1966, tras la salida de Ignace Verkerk del cargo de director de la orquesta, éste fue ocupado por el director ítalo-argentino Gianni Rinaldi,² quien mostró interés por la música coral renacentista y fundó la agrupación vocal Pro Música Antigua. Mantilla Mayer formó parte de esta agrupación y fue invitado como director en el verano de 1969.

Figura 2*Agrupación vocal Pro Música Antigua dirigido por Christiam Mantilla Mayer*

Nota. Fotografía publicada en el Diario *La Industria* de Trujillo. (1969, 28 de enero).
Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.

1. https://drive.google.com/file/d/1WGusmvtoTmA_L3AOOOZQ_lArAPmFzVUy/view?usp=drive_link
2. Músico italiano que fue director titular de la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Tucumán. <https://drive.google.com/file/d/1RG0LaDSshsQAJ5myGW7uR4thfWgTq7uPX/view?usp=sharing>

En marzo de 1968 accedió a la plaza de segundo oboe en la Orquesta Sinfónica Nacional. En la capital inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, teniendo como fuente complementaria de conocimiento los libros de música antigua, facsímiles y tratados disponibles en la Casa Mozart, propiedad de Rodolfo Barbacci.³ En la orquesta conoció al clarinetista Rafael Mongai, junto al que interpretó dúos de flauta dulce contralto. Mongai, a su vez le presentó a Hans Lewitus,⁴ clarinetista retirado de la OSN, con quien tocaron también tríos de flautas y que, además, facilitó a Mantilla Mayer partituras de música antigua y fue maestro de flauta dulce de varios de los integrantes de los conjuntos que se formarían en el país. Mantilla Mayer recibió del ingeniero Lázaro Piaggio, su alumno de flauta dulce, dos flautas Moeck de ébano y palisandro y una flauta baja, con las que empezó a reunir instrumental. En esos años quiso formar un grupo convocando a la clavecinista Brigitte Ziegler y a la violoncellista Angélica Cáceres de Arce quienes no pudieron por razones de tiempo. Supo que durante la gestión del alcalde Luis Gallo Porras, quien ocupó el cargo en dos períodos: 1934-37 y 1948-49 (Orrego, 2010), el municipio había adquirido una familia de violas da gamba con la intención de que se hiciera música antigua. Sólo Angélica Cáceres de Arce se interesó por los instrumentos que quedaron guardados en la municipalidad y hoy se encuentran en la Escuela de Música de la PUCP (M. Codina comunicación personal, 10 de septiembre, 2025). Indagando acerca de esos instrumentos en la fila de violoncellos de la orquesta, hizo contacto con el violoncellista Cleto Mantani quien manifestó que a él y a su hijo les gustaba la música renacentista y con quienes iniciaría un grupo (Mantilla, 2025a).

Paralelamente, se desempeñó como director de coro en varias universidades, docente de flauta dulce en la Escuela Nacional de Música, del Colegio Champagnat y el Colegio Peruano Alemán von Humboldt, mientras ocupaba el puesto de primer oboe de la OSN, a partir de 1983, y actuaba constantemente como bajo solista en las temporadas anuales de ópera. En medio de esta intensa actividad dedicó tiempo y esfuerzo para dirigir y promover los dos principales conjuntos de música renacentista y medieval que existieron en el país.

Ars Viva

Como muchas de las agrupaciones en el continente, Ars Viva inició su actividad ofreciendo conciertos privados, posiblemente enraizados en la tradición alemana de *Hausmusik*, término utilizado para representar la práctica musical doméstica en espacios privados en el siglo XIX (Vela, 2017). A finales de 1973, Mantilla Mayer inicia un grupo de música instrumental dedicado a la interpretación de música renacentista y medieval, conformado por músicos profesionales, aficionados y estudiantes de música. El grupo se reunía en casa del ingeniero Hugo Mantani, músico aficionado quien tocaba la flauta dulce baja y el cromorno. Inicialmente se reunieron los Mantani, junto a Barbara Bollinger, Martín Horta, flautista uruguayo, y los entonces estudiantes de la Escuela Nacional de Música: Lydia Hung Wong y Oswaldo Kuan y Daniel Ulloa como percusionista y también integrante del coro de la AAA. Este grupo tuvo sus primeras presentaciones públicas en 1975 con varios conciertos: uno en la Embajada de Bélgica junto al Coro Euterpe, dirigido por Eduardo Adaui, empresario arequipeño y músico aficionado (Caretas, 1979) y en diciembre otros dos organizados por Philippe Guillot, agregado cultural de Francia, pero solo con un cuarteto de flautas y percusión, acompañando al coro de la Asociación de Artistas Aficionados (Mantilla, 2025a).

3. Arpista, pianista, investigador argentino quien realizó estudios sobre pedagogía pianística, historia de la música peruana y fue editor de varias revistas musicales (Iturriaga, 1990).

4. Hans Lewitus, músico judío nacido en Viena en 1906 y formado en el conservatorio de dicha ciudad. Se trasladó a Lima en 1938 para trabajar como primer clarinete de la OSN y enseñar en la Escuela Nacional de Música. Fue arreglista, compositor y pianista acompañante y docente de flauta dulce, piano y clarinete (Ansonica Records, s.f.).

Figura 3

Voces e Instrumentos. Programa de mano del cuarteto de flautas y percusión acompañando al coro de la Asociación de Artistas Aficionados (1975)



Nota. Programa de mano. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.

Mantilla propuso que la agrupación fuera estable y por sugerencia de uno de sus integrantes, Oswaldo Kuan, recibió el nombre de Ars Viva. Los músicos que integraron el conjunto en su debut oficial en 1976 fueron:

Tabla 1

Relación de integrantes de Ars Viva en 1976

Integrante	Instrumento	Formación
Christiam Mantilla Mayer	director, flautas soprano, soprano, alto y bombardista soprano.	Oboísta de la OSN y profesor de flauta dulce de la ENM, cantante profesional.
Bárbara Bollinger Kauffmann	flautas soprano, tenor y bajo	Profesora de Música en el Colegio "Pestalozzi". Flautista, discípula de René Clemencic
Lidia Hung Wong	flauta tenor y flauta traversa renacentista	Estudiante de piano de la ENM
Anna Günther	flautas soprano, alto y tenor	Estudiante de flauta dulce de Hans Lewitus
Oswaldo Kuan	Flautas soprano, alto y tenor	Estudiante de dirección coral de la ENM
Marcial Blondet	Flauta tenor, bajo y percusión	Músico aficionado. Estudiante de flauta de Hans Lewitus
Hugo Mantani	Flauta bajo, cromorno y percusión	Músico Aficionado e ingeniero de profesión,

Heiko Schlegel	Violas da gamba soprano y alto	Alumno del Colegio Humboldt y con estudios de viola da gamba en Alemania
Cleto Mantani	Violoncello	músico Profesional e integrante de la OSN
Raúl Cragg	Flauta tenor	Estudiante de flauta de Hans Lewitus
Ricardo Barreda	Guitarra	Estudiante de la ENM
Virginia Yep	Flautas dulces y guitarra	Estudiante de flauta de C. M en la ENM
Maria Eugenia Codina Scarabotolo	Guitarra	Estudiante de la ENM
Miguel Tidow	Espineta	Estudiante de clavecín de Brigitte Ziegler, clavecinista y arpista de la OSN

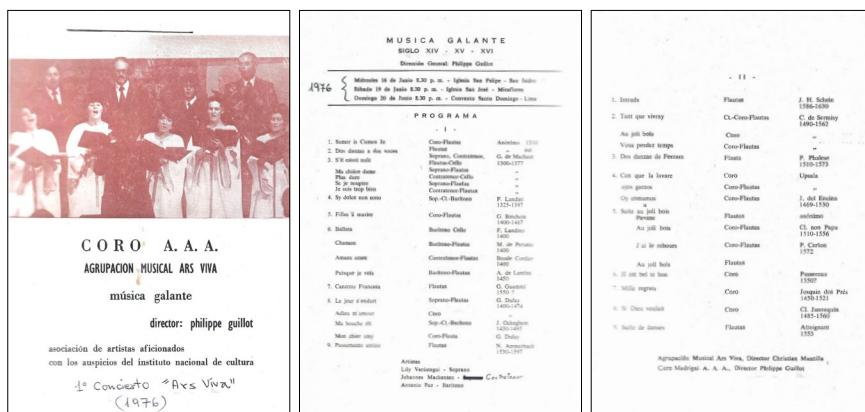
Nota. Elaboración por la autora (Mantilla, 2025a).

Poco después ingresaron nuevos instrumentistas: Natalia Riofrío Benavides (flautas, soprano y contralto) en 1977, alumna de Hans Lewitus y José Díaz Gaviño (flautas, contralto y bajo, laúd y tambor) en 1979, psicólogo y músico.

El primer concierto público y oficial de Ars Viva tuvo lugar el domingo 13 de junio de 1976 en la Alianza Francesa de Miraflores, Lima, con un repertorio vocal e instrumental que incluyó obras desde la monodia profana hasta la polifonía medieval y renacentista. En esta ocasión, Ars Viva actuó junto al Coro de la Asociación de Artistas Aficionados dirigido por Philipp Guillot, y contó con la participación de los cantantes solistas Lilly Verástegui (soprano), Johannes Mackensen (contratenor), Antonio Paz (barítono) y Christiam Mantilla (bajo). El cantante y organista alemán Johannes Mackensen, docente del colegio peruano alemán von Humboldt presentó al director al joven escolar Heiko Schlegel, que tocaba la viola da gamba soprano, quien se integró al grupo. El programa se repitió los días 16, 19 y 20 del mismo mes (Mantilla, 2025a).

Figura 4

⁵ Música Galante. Programa de mano del primer concierto oficial de Ars Viva (1976).



Nota. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.

5. https://drive.google.com/file/d/1XoicgOYg9yOtCVi-psqrhYgvQyMMyxB1O/view?usp=drive_link

Mantilla Mayer proveía y seleccionaba el repertorio y realizaba las instrumentaciones (Mantilla 2025a). Aunque inicialmente se concibió como un conjunto instrumental, y los cantantes serían convocados de acuerdo con el repertorio, se consolidó finalmente un grupo vocal estable integrado por la soprano Grete Arce de Eguren, la contralto Nella de Adaui, el tenor Guillermo Runciman y el bajo Eduardo Adaui. Un hito significativo fue la presentación, a fines de 1976, de una selección de las *Cantigas de Santa María* en un concierto navideño en la Iglesia Luterana de San Isidro comentada en *El Comercio* (*El Comercio*, 1976), lo que reafirmó su interés por el repertorio medieval.

En enero de 1977, en colaboración con el Coro Pro Arte de Lima, dirigido por José Quezada Machiavello, el conjunto participó en el espectáculo integral *Una Comedia de Navidad*, de Eduardo Solari, en el que, siguiendo un guión, se incorporaron a la trama las *Cantigas de Santa María*, las *Cantigas de Amigo* de Martín Codax, danzas del *Livre Vermell* y villancicos del *Cancionero de Upsala* (Lírica Tradicional Española, 1977). En mayo de 1977 presentó un programa que incluyó un *Dixit dominus* a tres coros de Juan de Araujo en versión instrumental con la participación de un sexteto de bronces formado por integrantes de la OSN (Concierto Ars Viva, 1977). Ese mismo año se incorporan más integrantes al conjunto llegando a contar con un octeto vocal (Concierto en la Iglesia Luterana de San Isidro, 1977).

Tabla 2
Integrantes de Ars Viva, 1977

Instrumentistas	
Integrante	Instrumento
Ann Gunter	Flautas y cornamusa
Christiam Mantilla	Flautas y Kortholt
Barbara Bollinger	Flautas y Cromorno
Raul Cragg	Flautas
Natalia Riofrío	Flautas y percusión
Maria Eugenia Codina	Flauta baja y laúd
Ricardo Barreda	Guitarra
Amy Shapiro	Percusión

Conjunto Vocal	
Sopranos	Grete Arce de Eguren(solista), Ana López León
Contraltos	Nella de Adaui(solista), Mapy Vecorena
Tenores	Federico León y Edgardo Llerena, César Suárez (solista)
Bajos	Christiam Mantilla (solista), Eduardo Adaui

Nota. Elaboración de la autora.

En marzo de 1978, Ars Viva realizó su primera gira a provincias con dos conciertos en Arequipa. Según Augusto Vera en la crítica publicada en el diario *Correo* el 28 de marzo de 1978, la presentación fue exitosa por la variedad y valor estético de las obras interpretadas (Vera, 1978), y el uso de copias de instrumentos antiguos llamó la atención del público. En Arequipa, para entonces, se había formado ya el Grupo Goethe, inicialmente llamado Grupo Musical del Instituto Goethe, fundado por Manfred Götz en 1973 y a partir de 1975 dirigido por Augusto Vera Béjar. Aunque en ese momento se enfocó en el Barroco, más tarde se volaría de lleno al Renacimiento por lo que el público estaba ya familiarizado con algún repertorio de música antigua (Instituto Nacional de Cultura, 1977).

Entre los más de treinta conciertos que dirigió Mantilla Mayer, Ars Viva interpretó repertorios diversos: música renacentista española, italiana, franco flamenca e inglesa; monodia profana medieval —trovadoresca, *Minnesang*, laudas italianas, cantigas—; música instrumental —saltarellos, *estampies*—; polifonía medieval— *conducti*, motetes, *carols*—; música vocal renacentista—*chansons*, *frottolé*, *strambotti*, madrigales, villancicos, danzas— y música policoral, repertorio que circulaba mundialmente en ediciones europeas, alcanzando un acervo cercano a las trescientas obras.

Destaca entre estos conciertos, la selección de diecisiete *Cantigas de Santa María* que fue presentada en junio de 1979 como parte del ciclo de conciertos de abono de la Sociedad Filarmónica de Lima. Para este concierto, hubo un notable incremento en el número de integrantes del conjunto vocal, requerido posiblemente por el repertorio policoral, contando con dieciséis coreutas entre los cuales participó, en esa ocasión, el compositor peruano japonés Seiji Asato. El programa de mano refleja un marcado afán pedagógico en las explicaciones e ilustraciones redactadas por el director, basadas en fuentes históricas sobre los instrumentos y las notas al programa, en una época en que el acceso a dicha información estaba sólo en libros especializados (Sociedad Filarmónica de Lima, 1979).

El audio del concierto en el Ejemplo 1 muestra la creatividad de Mantilla Mayer en la elección del instrumental, el uso profuso y variado de la percusión, la elección de determinadas cantigas para ser interpretadas instrumentalmente o el diálogo entre solista y coro. Mantilla toma como fuente la rica iconografía de las *Cantigas* y basándose en éstas, por la cantidad de instrumentos allí representados, fundamenta la elección de las instrumentaciones, práctica válida para la ejecución de la música medieval (Perich, 2025). Hoy en día existe un número considerable de grabaciones de música medieval que podrían facilitar ideas de instrumentación, pero que no era el caso en los años sesenta, ya que Mantilla no contaba con referencias de grabaciones. En las *Cantigas* ofrece una recreación fresca, sin caer en el exotismo que transita hacia la *World Music*, pero que hoy, cuarenta años después sigue hablándonos en un lenguaje musical contemporáneo. Es, a la vez, una interpretación cuidada y pulcra, fruto del ensayo constante y que en el caso de los cantantes da constancia de una aún no estudiada práctica coral de aficionados en el Perú. En el Ejemplo 1 podemos escuchar la interpretación de Ars Viva y apreciar la partitura en notación moderna de las cantigas 281, 2 y 166 siendo la primera, instrumental, la segunda para solista e instrumentos y la última para solista y coro, mostrando cómo a partir de la monodia Mantilla Mayer implementa contrastes y colores.

Ejemplo 1

Tres Cantigas de Santa María⁶:

281: A Madre de Jessucristo que e sennor de nobrezas.

2: Muito devemos varões loar a Santa Maria.

166: Como podem per sas culpas!

El año 1980 se inauguró con un concierto en la ciudad de Trujillo, ciudad natal del director. Para ese momento, el conjunto había alcanzado los veintinueve músicos, como señala la nota de anuncio del concierto publicado en el diario *La Industria*, algo numeroso para un conjunto de música antigua.

6. Ejemplo 1 – Tres Cantigas de Santa María:

https://drive.google.com/file/d/1WqYDXCvkLr9LvtQGHXdqKKAcrgUsyQml/view?usp=drive_link

Figura 5

Anuncio del concierto de *Ars Viva* en Trujillo, 1980



Parte del Grupo *Ars Viva* que ofrecerá esta noche un concierto de música antigua.
Es dirigido por el trujillano Cristhian Mantilla Mayer.

Concierto de Música Antigua

Un concierto de música antigua, de la más alta calidad artística, ofrecerá esta noche el conjunto "Ars Viva" de Lima, que tiene un amplio repertorio que abarca temas de los siglos XI a XVII, desde el medioevo hasta el barroco temprano.

El concierto es auspiciado por el Banco Nor Perú con motivo de la inauguración de su nueva sede ubicada en la esquina Pizarro-Gamarra.

"Ars Viva" que dirige el músico trujillano Christian Mantilla, se inició en 1975 y desde entonces ha venido cosechando resonantes éxitos en la capital.

A parte de haber recuperado temas antiguos tiene también la peculiaridad de tener instrumentos antiguos, con los que se obtiene una interpretación de mucha fidelidad original.

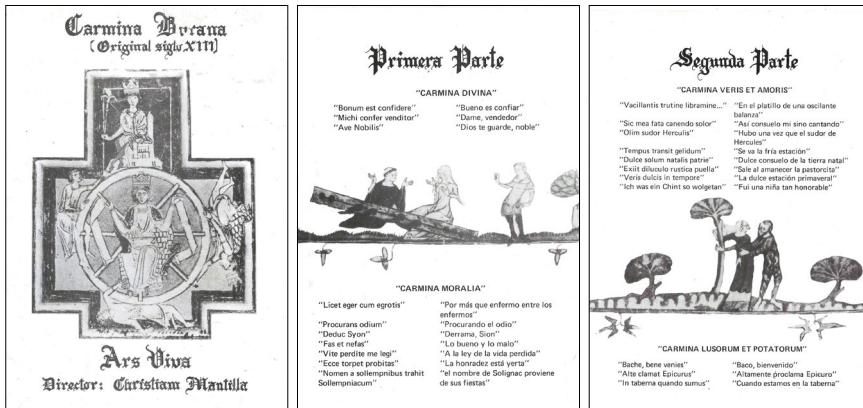
El concierto se hará en el patio de la casona adecuadamente ambientada. Participarán los 29 músicos que conforman "Ars Viva".

Nota. Artículo publicado en el Diario *La Industria*, Trujillo (12 de marzo de 1980).

Archivo personal de Christian Mantilla Mayer.

El 5 de agosto de ese mismo año tuvo lugar el que muy posiblemente fuese el estreno sudamericano de *Carmina Burana* en su versión original del siglo XIII, pues no se ha hallado evidencia de haber sido interpretado antes en otros países del continente, en un concierto realizado en el Auditorio del Colegio Santa Úrsula.

Figura 6

Programa de *Carmina Burana* Original Siglo XIII presentado por Ars Viva (1980)⁷

Nota. Programa de mano. Carmina Burana. Ars Viva. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.

A partir de una edición en notación moderna de las melodías hecha por el flautista austriaco René Clemencic, y sin referencia de grabación alguna, Mantilla Mayer realizó los arreglos, adaptaciones e instrumentaciones contando con las traducciones de Julio Picasso, especialista en lenguas antiguas, y Luis Moles del latín y Bárbara Bollinger del alemán. Las traducciones fueron elaboradas tomando en cuenta el contexto y las creencias de la época. El resultado evidenció la vena creativa de Mantilla Mayer en una versión propia, cohesionada por interludios instrumentales construidos a partir del material melódico de cada canto. Los textos, traducidos, fueron declamados o entonados con fórmulas de salmodia respondiendo a una preocupación pedagógica por contextualizar la obra. Los insertos instrumentales son a veces monofónicos y otras en polifonía paralela a modo de un motete de la época. Se convierte en una recreación, una obra de teatro musical integral, cuyo enfoque busca recuperar el espíritu vital y humanista de los textos anticlericales, de crítica social y exaltación de los placeres terrenos para conectar emocionalmente con el público contemporáneo.

En agosto de 1981 tuvo lugar el último concierto en que Mantilla Mayer dirigió *Ars Viva* reseñado en una crítica de Ulrike Solari "Repertorio Renovado *Ars Viva*" en *El Comercio* (Solari, 1981a). Sin embargo, ciertas diferencias se hacían ya notar entre las visiones interpretativas del director con conceptos de interpretación histórica actualizados, y el preparador vocal Eduardo Adaui, quien tenía preferencia por *tempi* lentos y la solemnidad características de las interpretaciones de los años cincuenta. También influyó el considerable incremento de integrantes del coro, lo cual dio al conjunto un cariz diferente al de un ensamble de cámara y burocratizaba el trabajo. Mantilla Mayer se retiró del grupo sin llevarse el nombre y sin sugerir a ninguno de sus integrantes que se retiren con él, solicitándoles, por el contrario, que siguieran colaborando con *Ars Viva* (Mantilla, 2025a). Concluía así una fructífera primera etapa como pionero del Movimiento de Música Antigua en el Perú, mientras en sus proyectos ya germinaba la idea de formar una nueva agrupación. *Ars Viva* continuó sus actividades durante algún tiempo más.

7. <https://drive.google.com/file/d/1XZmLQxDHrHvNCuGeroqbX6Ervfo5DAcU/view?usp=sharing>

Carmina Nova

El nuevo grupo se llamó *Carmina Nova*, expresión en latín que significa nuevas canciones o novedades musicales. Al ser menos numeroso y gracias a la experiencia de los músicos, desarrolló desde el inicio un trabajo eficiente. Los integrantes estables del conjunto fueron: Mantilla Mayer, en la bombardita soprano y contralto y flautas dulces; María Eugenia Codina, en laúd, cromorno y flautas dulces; José Díaz Gaviño, korthole bajo, flautas dulces y percusión; Natalia Riofrío, cromorno y flautas dulces; Barbara Bollinger, rebec, viola da gamba, flautas dulces; y el joven Sergio Portilla, estudiante de violín y alumno de flauta dulce de Mantilla Mayer en la Escuela Nacional de Música, quien se desempeñó en flautas dulces y percusión (Mantilla, 2025a). Tanto Bárbara Bollinger, Natalia Riofrío y José Díaz Gaviño continuaron tocando paralelamente en *Ars Viva*. El nuevo conjunto fue menos numeroso y gracias a la experiencia de los músicos, desarrolló desde el inicio un trabajo eficiente. En el caso de las voces, se determinó que serían siempre cantantes profesionales invitados para cada programa de forma puntual y con los que el director realizaría algunos ensayos parciales antes de unirse al conjunto. Los cantantes que trabajaron con *Carmina Nova* no sólo tenían muy buena lectura sino interés y apertura por interpretar música muy diferente al repertorio lírico de manera que Mantilla Mayer se dedicaba sólo al trabajo de estilo. El grupo recibió la donación de un vestuario renacentista creado por las modistas Mocha Graña y María Lucía Carrillo (Mantilla, 2025a).

El debut del grupo fue anunciado por el diario *El Comercio* el 26 de noviembre en la nota “*Carmina Nova* debuta mañana en Torre Tagle” y tuvo lugar el 27 de noviembre de 1981 en un concierto organizado por los *Festivales de Lima*.

Figura 7

Anuncio del debut de *Carmina Nova* en *El Comercio*



Nota. “*Carmina Nova* debuta mañana en Torre Tagle”.
El Comercio. (26 de noviembre de 1981). Archivo personal de Bárbara Bollinger.

El concierto se llevó a cabo en el Palacio de Torre Tagle, sede del Ministerio de Relaciones Exteriores, ante un público formado por el cuerpo diplomático. Se repitió en la Casa Goyeneche el sábado 28 y en la Capilla de la Penitenciaria de la Iglesia de San Pedro el domingo 29. El programa estuvo integrado por obras vocales e instrumentales europeas principalmente renacentistas. Los cantantes invitados fueron las soprano Margarita Ludeña y Ada Allende, la mezzosoprano Marlene Mendoza y el tenor José Antonio Gutiérrez, además de la participación del director Mantilla Mayer como bajo (Concierto de Música Antigua a cargo del conjunto *Carmina Nova*, 1981).

El concierto del nuevo grupo fue recibido con entusiasmo. La crítica “El Conjunto *Carmina Nova* debutó anoche en Torre Tagle” (*El Comercio*, 1981) resalta la fascinación que ejerce en el público lo arcaico evocado por las sonoridades de las copias de instrumentos antiguos y sus combinaciones. La riqueza de las instrumentaciones creadas por Mantilla Mayer se destaca en la crítica “Tonificante aparición. *Carmina Nova*” (Solari, 1981b). Un estreno realizado en un entorno de élite y el aplauso de la crítica sirvieron como plataforma para la necesaria visibilidad en los medios y los contactos para obtener el apoyo necesario para la realización de sus conciertos.

Menos de un mes después, *Carmina Nova* presentó un nuevo programa en colaboración con el Coro Ángelus, un pequeño coro de niños del pueblo de Surco que realizaba un cuidadoso trabajo musical bajo la dirección de Héctor Ruiz. La primera parte fue de música medieval con varias de las *Cantigas de Santa María* y una segunda parte renacentista, un formato de repertorio que sería una constante en varios conciertos del grupo (Mantilla, 2025a). Ésta fue la primera colaboración de varias que tendría *Carmina Nova* con grupos corales como fueron el Coral Contrapunto, el coro infantil de la Asociación Coral Contrapunto y el Coro de Madrigalistas de la PUCP. El audio del concierto se encuentra registrado en las redes (Mantilla, 2020b).

En 1982 el conjunto, con el auspicio de la aerolínea Aero Perú, viajó a Brasil a participar en el Festival de Inverno Campos do Jordao “Dr. Arrobas Martin” donde ofreció varios conciertos. Participó de clases maestras durante un mes y compartió escenario con músicos brasileros y renombrados solistas internacionales como el flautista Keith Underwood y el fagotista Sidney Rosenberg y una de las figuras clave en el desarrollo del movimiento de música antigua en Brasil, el clavecinista, constructor de clavecines y director Roberto de Regina (1927–2025), legendario pionero del desarrollo del clavecín y de la música antigua en Brasil y responsable de la difusión e inserción del repertorio clavecinístico en las salas de concierto brasileras (Fernandes, 2021). Los audios de la participación de *Carmina Nova* en este festival se hallan registrados en grabaciones que se encuentran en las redes (Mantilla, 2020a).

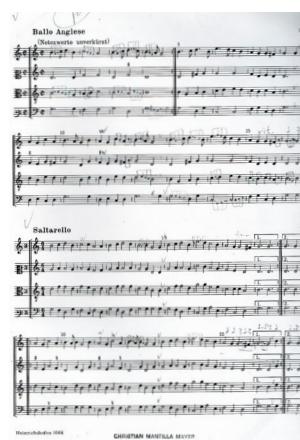
Figura 8
Carmina Nova en el Festival de Inverno Campos do Jordao (1982)



Nota. Archivo personal de Christian Mantilla Mayer.

En los siguientes veintiocho años, Carmina Nova ofrecería más de setenta conciertos. El trabajo de esta agrupación empezaba con la selección de las obras a cargo del director, quien luego realizaba los arreglos, adaptaciones, determinaba las instrumentaciones, escribía o decidía las partes e instrumentación de percusión, anotaba las respiraciones y articulaciones y ornamentación. Realizaba un trabajo prolífico prescribiendo de forma precisa las indicaciones interpretativas, como se puede apreciar en las Figuras 9 y 10. En la Figura 9 se observan las disminuciones escritas para todas las voces de *Ballo Anglese* por turnos, en ocasiones en pares de voces, disminuciones hechas con buen gusto y *savoir faire*. Están indicadas también las respiraciones que dan lugar al fraseo.

Figura 9
Disminuciones, ornamentación e indicaciones de fraseo realizadas por Mantilla Mayer

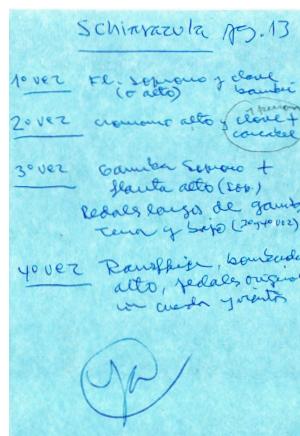


Nota. Archivo personal de Christian Mantilla Mayer.

La Figura 10 es un ejemplo del trabajo de instrumentación, especificando los instrumentos de percusión y pedales de manera que una sencilla melodía como *Schiarazula Marazula* se convierte en un caleidoscopio de colores contrastantes en que aparecen violas da gamba, cromorno, *Rauschpfeife*, bombardas, flautas dulces y percusiones.

Figura 10

Esquema de instrumentación para la danza Schiarazula Marazula intercalando flautas, instrumentos de caña, violas da gamba, pedales y percusión



Nota. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.

Con la recreación musical resuelta, los ensayos eran eficientes y se dedicaban a los aspectos netamente musicales y expresivos. Los programas se ceñían a una época o región particular o intercalaban obras medievales y renacentistas, vocales e instrumentales en otras ocasiones se enfocaban en un país o región: programas de música francesa, inglesa, española o italiana. En muchas ocasiones el texto era recitado en español antes de la obra y la declamación se integraba a la música, como es el caso de la versión de *La Bella Franceschina* en que el texto es presentado en forma de diálogo teatralizado (Mantilla, 2025b). Las grabaciones de los conciertos atestiguan que el orden de la música en los programas estaba pensado en convertir al concierto en una unidad estética, las obras podían tener distancia geográfica o temporal, pero estaban ordenadas obedeciendo a una coherencia musical de tal manera que fluyan con naturalidad.

La reposición de *Carmina Burana* en julio de 1984 mostró un despliegue dramatúrgico para el oído, tanto a través de los textos en español como en la expresión de los solistas de acuerdo a cada una de las situaciones planteadas en los poemas. Los músicos se vistieron de negro y utilizaron atriles de madera con una luz discreta y se proyectaron imágenes de la época (C. Mantilla comunicación personal, 19 de junio, 2025). Se dividió el contenido en selecciones de *Carmina Divina*, *Carmina Moralia*, *Carmina Veris et Amoris* y *Carmina Lusorum et Potatorum*. En el programa se aprecian breves textos descriptivos de cada uno de los cantos (Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1984).

La crítica de Ulrike Solari “Carmina Burana. Logro de mérito excepcional” (Solari, 1984) destaca la dificultad inherente a la interpretación de fuentes medievales y la calidad artística de sus intérpretes, así como los elementos escénicos. Realiza especialmente el humor fino y expresividad en los solistas, especialmente del narrador, el tenor Julián García León y del director. Los audios se encuentran en las redes sociales y en ellos se puede apreciar la contemporaneidad de la propuesta, la cohesión de la selección de las obras a través de una narrativa que fluye de principio a fin encarnada por cantantes cuya naturalidad refleja su experiencia escénica (Mantilla, 2020c). Las traducciones se ven convertidas en un libreto teatral con monólogos, diálogos y participación del grupo. El espectáculo para el oído, fresco, divertido y gratificante es, en realidad, producto de un trabajo cuidadoso y exacto tanto en los aspectos teatrales como musicales en que nada es dejado al azar. En el video del Ejemplo 2, se ha editado la partitura publicada por René Clemencic con el audio de Carmina Nova y es notorio un trabajo de recreación de música incidental basada en los temas de los cantos que aporta a la dramatización de la escena en la que el texto ha sido conferido a los distintos personajes en forma de diálogo. Superpone las melodías de la primera y segunda sección a la declamación colectiva del verso “Malditos sean los tilos que bordeaban el camino” en el tono impersonal que caracteriza a un coro en el teatro griego, llevando a un clímax dramático que antecede al canto.

Ejemplo 2⁸

Ich was win Chint so wolgetan. Interpreta Carmina Nova (Mantilla, 2020c).

Carmina Nova trabajó también con dos grupos de danza del Renacimiento, presentando dos conciertos en julio de 1989 junto al grupo de danza Leoncello dirigido por la flautista Anna Gunther con un programa que incluyó danzas españolas, francesas e italianas, además de música vocal e instrumental (Sociedad Filarmónica de Lima, 1989). El 19 de octubre de 1999 el conjunto ofreció un programa de música y danzas en el Palacio de Torre Tagle junto al Grupo Danzas del Renacimiento y del Barroco dirigido por Alan Stark⁹, bailarín e investigador británico radicado en México (INBAL, 2024) integrado por Stark junto a Magdalena Villarán,¹⁰ Mauricio Nava y Christa Lledías. Fue una propuesta musical y escénica con bailarines de prestigio internacional, integrando danza y música renacentista y barroca europea con música virreinal americana. El repertorio provino de los principales tratados de danza como *Il Balerino* de Fabrizio Caroso (1581) y *Orchesographie* (1588) de Thoinot Arbeau y de los códices *Saldívar* (ca.1732) y *Martínez Compañón* (1782–1785), difundiendo el repertorio colonial que en esos años era aún poco conocido en el ambiente musical limeño. Actuaron como cantantes invitadas la mezzosoprano Josefina Brivio y la soprano Rosalinda Palomino, con el apoyo de un equipo encargado del vestuario y la producción. Lamentablemente, no existe un registro de video de este concierto de importancia tanto por los músicos y bailarines que participaron, como por el registro de las danzas hispanoamericanas ejecutadas.

8. Ejemplo 2: https://drive.google.com/file/d/1RoVoBiTweRmjloZewHGwMdoBoCQy_Goz/view

9. Alan Stark (1928–2018) fue pionero en México del estudio de las danzas históricas europeas y novohispanas.

10. Bailarina peruana que se radicó en México, investigadora de la danza y directora de la compañía La Forlana (INBAL, 2024).

Figura 11

Programa de mano del concierto *Música y Danzas Antiguas de Europa y América* (19 de octubre de 1999) a cargo de Carmina Nova y Grupo de Danzas del Renacimiento y del Barroco de México



Nota. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.

El año 2003 marca el inicio de una nueva etapa del MMAp con la primera edición del Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca de la PUCP (Lopera, 2023). El Festival surgió por gestión de las integrantes del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, entonces integrado por Lydia Hung, Barbara Bollinger, María Eugenia Codina y Natalia Riofrío, las tres últimas también integrantes de Carmina Nova y con el decidido apoyo de Armando Sánchez Málaga a través del Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana (Cemdlat) de la PUCP (PUCP, 2017). Este festival tuvo como objetivo la difusión de la música antigua, dando especial énfasis a la música colonial latinoamericana y a la promoción de los conjuntos nacionales dedicados a la interpretación de ésta e invitando a conjuntos y solistas extranjeros (Lopera, 2023). Carmina Nova participó en la primera edición junto a la soprano Rosalinda Palomino y en la segunda con la soprano Rebeca Norberto, el contratenor Enrique Zegarra y el tenor Roberto Reffray con programas enteramente renacentistas.

Figura 12

Programa de la primera edición del Festival de Música Renacentista y Barroca (2003) – PUCP



Nota. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.

El décimo concierto de la temporada de la Sociedad Filarmónica de Lima presentado por Carmina Nova, el 18 de octubre del 2005, se dedicó a la transición del Renacimiento al Barroco temprano, centrado en tres obras integrales: una selección de las danzas de *Terpsichore* de Michael Praetorius, el *Festino nella sera del giovedi grasso avanti cena* de Adriano Banchieri y los *Scherzi Musicali* (1607) de Monteverdi. En esta versión del *Festino*, Mantilla Mayer pone en evidencia nuevamente su capacidad creativa a través de los textos recitados entre los números con traducciones declamadas de forma histriónica en diálogos llenos de humor sobre inserciones instrumentales a cargo del laúd, que dan unidad a la obra. Participaron como invitados la violinista María Elena Pacheco, Luis Chumpitazi en las flautas dulces, Katia Palacios en el clavecín y Juan Chávez en la percusión (Sociedad Filarmónica de Lima, 2005). Los cantantes fueron las sopranos Rosalinda Palomino y Pilar Ciruelos, el contratenor Fabian Schiaffino y los tenores Juan Antonio de Dompablo y Wilson Hidalgo, un conjunto formado por lo más selecto del canto académico de la ciudad. Los audios de Praetorius y Banchieri se pueden encontrar en el canal de YouTube de Mantilla Mayer. El video de Banchieri presentado en el Ejemplo 3 es una muestra de la teatralidad lograda a través de las traducciones y de la expresión dramática de los cantantes que transmiten una interpretación llena de frescura y del gozoso espíritu humanista de Banchieri.

Ejemplo 3¹¹

Adriano Banchieri, *Festino alla sera di giovedi grasso avanti cena*
Justiniana di vecchietti chiozzotti. Interpreta Carmina Nova.

Figura 13

Carmina Nova (2005)



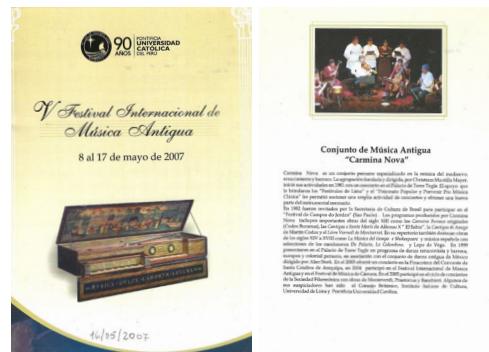
Nota. Archivo personal de Christian Mantilla Mayer. De izquierda a derecha, arriba: Bárbara Bollinger, Christian Mantilla, Luis Chumpitazi, Katia Palacios*, María del Carmen Maurtua, Natalia Riofrío. Abajo: Daniel Díaz Gaviño, María Elena Pacheco*, María Eugenia Codina, José Díaz Gaviño. (*: invitados).

11. Ejemplo 3: https://drive.google.com/file/d/1hX7S8TaWCVfajOf45IUEbqrMILfxopWy/view?usp=drive_link

Aunque las presentaciones de los siguientes años fueron más esporádicas, continuaron manteniendo la calidad y búsqueda de nuevas propuestas. El conjunto participó en la cuarta y quinta edición del Festival Internacional de Música Antigua de los años 2006 y 2007. Algunas obras de este concierto titulado *Del Medioevo al Barroco Temprano* han quedado registradas en una grabación que evidencia una madurez interpretativa en el encuentro de precisión técnica y expresividad, abarcando un lapso de tiempo amplio y con un repertorio complejo, desde polifonía medieval hasta el Barroco temprano.¹²

Figura 14

Programa de mano del V Festival de Música Antigua (2007)



Nota. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.

Este mismo programa se repitió en diciembre del 2007 y se ha conservado el video del concierto en el archivo personal de Fabian Schiaffino. Participaron la soprano Rosalinda Palomino, el contratenor Fabian Schiaffino y el tenor Wilson Hidalgo. El Ejemplo 4 es el único vireali polifónico del *Livre Vermell*, una obra cuyo estilo de difícil interpretación no se ha vuelto a escuchar en las salas de conciertos peruanas.

Ejemplo 4¹³

Mariam Matrem. Vireali Polifónico del Livre Vermell.

Del Medioevo al Alto Renacimiento. (2007). Carmina Nova. Municipalidad de Miraflores, Lima. Archivo personal de Fabian Schiaffino.

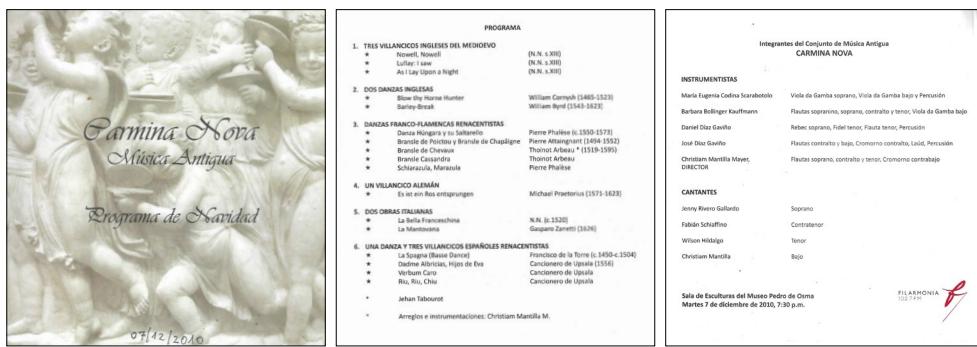
Aunque el grupo continuó dando esporádicos conciertos los siguientes dos años, la falta de auspicios de las empresas e institutos, los cambios políticos tendientes hacia el neoliberalismo cambiaron la visión de las empresas que hasta entonces habían apoyado a la música culta, posiblemente porque ésta era parte de la formación de sus directivos. En el nuevo orden, la cultura se convirtió en algo improductivo y las empresas volcaron su apoyo a espectáculos masivos, sin importar su género o propósito educativo, centradas en el facilismo y la asistencia masiva de potenciales clientes (Mantilla, 2025). Lamentablemente, durante la dictadura de Alberto Fujimori, el Patronato Popular

12. *Del Medioevo al Barroco Temprano* audio https://drive.google.com/file/d/1JAdSZH3BEiuvrkwjokYILu62bbOqJBG3/view?usp=drive_link

13. <https://drive.google.com/file/d/1bFyK7Zxla6KA2AahKOO42TW-oEfWuaoc/view?usp=sharing>

y Porvenir Pro Música Clásica¹⁴ que auspició cientos de conciertos, publicaciones y la actividad de conjuntos de música académica, fue intervenido, quebrado y liquidado el 2001 después de noventa y siete años de actividad. Su desaparición significó un golpe duro para la actividad musical en Lima. El último concierto registrado de *Carmina Nova* tuvo lugar en diciembre del 2010, por el aniversario de Radio Filarmonía, otra entidad que había brindado difusión y apoyo a la actividad del grupo. El concierto titulado *Programa de Navidad* se llevó a cabo en el Museo Pedro de Osma.

Figura 15 Último concierto de *Carmina Nova*



Nota. Programa de Navidad. (2010, 7 de diciembre). Carmina Nova. Sala de Esculturas del Museo Pedro de Osma.

Nota. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.

Algunas reflexiones

Como postula Leonardo Waissman, la búsqueda de autenticidad dio origen a frutos musicales de fines de los siglos XX y XXI que enriquecen la vida musical actual, remitiendo la música antigua a un lenguaje válido en el mundo contemporáneo (Waissman, 2005). El trabajo de *Carmina Nova* no se vio afectado por la “corrección académica en versiones *light*, y rebuscamiento amanerado”—que menciona Waissman— “y que son características de nuestra cultura actual, en la que se comercializan a la par lo liviano y lo extravagante” (Waissman, 2005, p. 12). *Carmina Nova*, como conjunto independiente, sin fines comerciales, no adscrito pero cercano al entorno académico, no se contagió del acartonamiento que caracterizó a ciertas corrientes del movimiento de música antigua ni del facilismo y exotismo requerido por los intereses comerciales. El trabajo realizado por Mantilla Mayer refleja esa apropiación creativa de la que habla Rondón en su artículo *La investigación y la interpretación de la Música Antigua en/de Latinoamérica. Variaciones sobre un mismo tema* en que postula que los resultados musicales en América Latina entablan un diálogo con la realidad cultural en que confluyen la reflexión estética, la investigación histórica y la renovación pedagógica (Rondón, 2014).

La formación de Carmina Nova influyó en la construcción de instrumentos antiguos en Lima, específicamente en la persona del luthier Mateo Calvo. Constructor de guitarras y charangos, viajó a Chile en el año 1978 a perfeccionarse en el taller de la familia Taulis de donde trajo planos de viola da

14. Popular y Porvenir fue una compañía de seguros fundada en 1904, cuyo mayor accionista era el Estado. Durante la dictadura de Alberto Fujimori (1990-2000) se inició en 1993 un proceso de privatización que no se concretó y la compañía fue liquidada el 2001 (Fundación Javier Diez Canseco, 2015).

gamba y construyó su primer instrumento, el cual presentó a Mantilla Mayer. Posteriormente, construyó dos violas más para el grupo. En los siguientes años hizo también una fidula y recibió más encargos de varias violas da gamba en el Perú y violas da gamba, un arpa renacentista y un salterio de mesa para el grupo Ex Tempore de Chile, país adonde migró y donde actualmente se desempeña como luthier (M. Calvo comunicación personal, 12 de junio, 2025).

Figura 16

Viola da gamba tenor bajo modelo Henry Jaye fabricada en Lima por Mateo Calvo (1983)



Nota. Archivo personal de Alejandra Lopera Quintanilla

Varios de los instrumentos como el cromorno tenor y bombarda contralto, el rebec tenor y el fidel tenor y la viola da gamba tenor bajo que aparece en la Figura 16 fueron donados por el Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica que, además, auspició una gran parte de los conciertos del conjunto desde su debut. El resto de los instrumentos fueron adquiridos por cada uno de los integrantes.

Carmina Nova, un conjunto de pocos integrantes, en su mayoría profesionales o ejecutantes de nivel profesional abrió el camino hacia una segunda etapa de consolidación del MMA, en que este repertorio se integra al de la actividad concertística de Lima, representando un papel fundamental en los principales cielos de conciertos como los de la Sociedad Filarmónica. Varios de los integrantes de Carmina Nova son músicos profesionales, además de su director. Bárbara Bollinger Kauffmann estudió educación musical en la Akademie für Musik und darstellende Kunst de Viena, paralelamente estudió flauta dulce con Rene Clemencic y luego viola da gamba (B. Bollinger comunicación personal, 31 de mayo, 2025). María Eugenia Codina y Anna Gunther, que en su adolescencia habían integrado Ars Viva, se dedicaron a la música antigua. Sergio Portilla, que después de estudiar dirección coral en Rusia, prosiguió estudios de flauta dulce y flauta travesa barroca en el Conservatorio de Ginebra. Tanto Portilla como Codina ejercen la docencia y han formado flautistas y violagambistas profesionales. Es posible afirmar, entonces, que la labor de Carmina Nova fue determinante en la institucionalización de la música antigua.

En cuanto a su práctica interpretativa, las instrumentaciones de Mantilla Mayer para la monodia profana medieval, con duplicaciones, bordones y percusión, igualmente para la polifonía medieval como en los *conducti* o motetes que podían interpretarse de forma instrumental o con duplicaciones, hay una constante búsqueda de sonoridades contrastantes y doblajes de líneas melódicas

con instrumentos de timbres diferentes como la viola da gamba soprano y la flauta dulce soprano, o dos flautas a distancia de una octava cuyo resultado simula otro instrumento, sobre bordones de las violas o los vientos.

En las danzas renacentistas, la estructura equilibrada de frases de cuatro compases o secciones de ocho compases intercalaban cuerdas, flautas y vientos como cromornos, dulzaina y kortholt y se aprovechaba para los contrastes de timbres y aplicación de disminuciones. El uso de la percusión es imaginativo a través del contraste tímbrico de una variedad de instrumentos como crótalos, pandero, tamborín e incluso instrumentos tradicionales peruanos, que confieren espontaneidad y frescura a la música. En la revisión de los programas del archivo personal de Mantilla Mayer se han contabilizado cerca de setecientas obras que constituyeron su repertorio.

Existen evidencias de la circulación del repertorio hacia Arequipa, donde Augusto Vera Béjar dirigió el Grupo Goethe por veintisiete años (1973–2000), al existir un vínculo de amistad con Mantilla Mayer (A. Vera comunicación personal, 16 de julio, 2025). Al comparar el repertorio común de varias decenas de obras que interpretaron Ars Viva y Carmina Nova respecto del Grupo Goethe, se hace patente la difusión de este repertorio en las salas de conciertos de Arequipa por más de dos décadas. Esta música se constituyó como un canon paralelo de música antigua que tuvo circulación mundial en las décadas del sesenta y ochenta.

Carmina Nova tuvo una recepción positiva que contó con la difusión y retroalimentación de medios de comunicación escritos y radiofónicos que daban un espacio a las actividades artísticas por lo que tuvo un público seguidor integrado por personas de toda edad. El público joven que seguía al conjunto provenía de universidades e institutos donde el grupo ofrecía conciertos (Mantilla, 2025a). Los anuncios de las presentaciones se difundían en notas de prensa y gacetillas contratadas y posteriormente eran comentados por la crítica. Los periódicos contaban con críticos especializados como Luis Antonio Meza, compositor y crítico, Ulrike Solari, Alejandro Yori, especialista en ópera y ballet, que escribían para *El Comercio*. Entre los medios que brindaron apoyo a la actividad de Carmina Nova se contaron los diarios *La Prensa*, *La Crónica*, *Expreso*, *El Comercio*, la revista *Caretas* y *Radio Filarmónica* (Mantilla, 2025a). Las empresas privadas ejercían un importante mecenazgo de las artes. Las embajadas e institutos culturales como el Instituto Italiano de Cultura, el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, el Instituto Goethe o la Alianza Francesa proveían sus auditorios de forma gratuita y apoyaban también con los impresos y difusión. Dos instituciones fueron de crucial importancia durante la trayectoria de Carmina Nova: el Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica y la Iglesia Evangélica Luterana, un espacio donde el conjunto realizó un buen número de conciertos. Los integrantes del grupo no percibían remuneración alguna por sus actuaciones pues cada uno tenía su propio campo laboral. Los ingresos económicos eran usados para publicidad, compra de repuestos y cuerdas y sus conciertos fueron siempre gratuitos o para recaudar fondos para alguna obra benéfica como fue el caso de la restauración de la iglesia de San Pedro (C. Mantilla comunicación personal, 31 de mayo, 2025).

A manera de conclusión

Ars Viva de forma paralela al Grupo Goethe de Arequipa, representan la etapa fundacional del MMAP en la década de 1970, teniendo características similares a aquellos de otros países de Latinoamérica: ser dirigidos por músicos profesionales e integrados en su mayor parte por músicos aficionados. La situación económica de sus integrantes facilitó la adquisición de copias de instrumentos históricos y partituras. Tal como ocurrió en otros países de la región, estos conjuntos tuvieron relación directa o indirecta con los colegios peruano-alemanes y sus docentes de música que enseñaban flauta dulce en la formación musical escolar. La influencia de los músicos europeos

que llegaron a causa de la Segunda Guerra Mundial fue decisiva para el desarrollo del Movimiento de Música Antigua en el Perú. Además de ocupar plazas en las orquestas sinfónicas y conservatorios, varios de ellos fueron ejecutantes de flauta dulce y trajeron al país repertorio e instrumentos a cuya enseñanza también se dedicaron.

Mantilla Mayer, fundador y director de Ars Viva entre 1975 y 1981 fue el principal artífice del surgimiento del MMAP a través de los dos conjuntos que dirigió y que marcan dos etapas distintas en la historia del movimiento: la fundacional y la de institucionalización. A diferencia de otros pioneros del movimiento, no se formó en el extranjero, mas tuvo una esmerada formación gracias a la presencia de docentes europeos, especialmente holandeses, y a su propio interés y esfuerzo. La aparición de Ars Viva introdujo el repertorio renacentista y medieval al medio concertístico de Lima, teniendo una recepción positiva apoyada por los medios de comunicación y participando de las principales temporadas de conciertos como la de la Sociedad Filarmónica.

Durante sus veintinueve años de actividad, Carmina Nova mantuvo sus estándares de calidad gracias al trabajo de su director e integrantes que permanecieron tres décadas en el grupo, a la selección cuidadosa de los cantantes y coros invitados que se involucraban en un repertorio del todo diferente del que cultivaban normalmente y demandante. Su cese se debió directamente a la falta de apoyo económico e institucional para la organización de conciertos. Paulatinamente desapareció también la crítica de música de los medios, que cedieron su lugar a las publicaciones en redes sociales.

Con la desintegración de estos conjuntos, el repertorio medieval y renacentista desapareció de las salas de conciertos y se dio preferencia al repertorio barroco y colonial, tanto por los lazos de identidad como por el no requerir instrumentos específicos con los que hoy ya no se cuenta. Este trabajo representa un primer paso en el complejo fenómeno del MMAP en el Perú. Queda aún por estudiar su prehistoria, a través de las interpretaciones de los coros de profesionales y aficionados durante la segunda mitad del siglo XX, así como documentar la etapa de institucionalización e ingreso a la academia, así como del Festival Internacional de Música Antigua de la PUCP, los programas profesionales de estudios en música antigua y sus protagonistas. Es importante también estudiar las relaciones MMAP con la política económica del país, la crítica musical y la irrupción del mundo digital.

Finalmente, el trabajo de selección de repertorio, arreglos e instrumentaciones de Mantilla Mayer es, usando palabras de Javier Marín cuando se refiere a Savall y Garrido, un proceso creativo que entiende la partitura como el punto de partida para la construcción sonora de la obra (Marín, 2016). El perfil de Christiam Mantilla Mayer coincide con el del *historically minded performers*¹⁵ que describe Joseph Kerman en el capítulo dedicado al *Revival* de su libro *Contemplating Music* cuando se refiere a las figuras clave en el desarrollo del movimiento. Aunque no son musicólogos estudian permanentemente las fuentes históricas y resuelven cuestiones interpretativas como la ornamentación, música ficta, cláusulas y otros aspectos de interpretación (Kerman, 2009). Las instrumentaciones y arreglos de Mantilla Mayer pueden ser objeto de estudio por su valor como recreaciones que reportan músicas del pasado a una estética contemporánea. Su difusión podría significar un paso hacia la recuperación de este repertorio en el entorno académico musical peruano. Es esencial para todo músico en formación conocer la música medieval y renacentista, fundamento y raíz de la tradición occidental a la cual se adscriben los estudios de música académica y del cual, como hispanoamericanos, somos también herederos.

15. Intérpretes con mentalidad histórica.

Rol de autores CrediT

ALQ:	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 la autora de este trabajo.
Conflicto de interés	La autora 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

- Ansonica Records. (s.f.). *Hans Lewitus*. Ansonica Records.
<https://www.ansonicarecords.com/artists/hans-lewitus/>
- Bermúdez, E. (2004). ¿Cómo realmente sonaba?: Reflexiones personales sobre la interpretación histórica de la música del pasado de América Latina y Colombia. En S. Illari, V. Pelinski y G. Carredano (Eds.), *La música colonial hispanoamericana: Documentos para su estudio y análisis* (pp. 158–195). Instituto Nacional de Musicología.
- Caretas. (1979, 2 de julio). Música, el arte vivo [Sección Letras/Cine/Música/Teatro]. *Caretas* (559). Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.
https://drive.google.com/file/d/1cxZcJw_TPWFzT6tZnrqcpgpAVOcciK1Y/view
- Concierto Ars Viva. (1977, 9 y 12 de mayo). *Programa de mano*. Asociación Pro Arte de Lima, Auditorium Alliance Française, Iglesia Evangélica Luterana, Lima. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.
https://drive.google.com/file/d/12WwUarGxAPFgO6OrdMWCgZ1_Mjz8DLKa/view
- Concierto de Música Antigua a cargo del conjunto Carmina Nova. (1981, 27–29 de noviembre). *Programa de mano*. Palacio Torre Tagle, Casa Goyeneche, Capilla de la Penitenciaría, Lima.
<https://drive.google.com/file/d/1rM6oE9lF6mgaZoY8jcRv9R2ndt3I6nZF/view>
- Concierto en la Iglesia Luterana de San Isidro. (1977, 5 de septiembre). *Programa de mano*. Agrupación Musical Ars Viva, Lima. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer.
<https://drive.google.com/file/d/1ayW8pT5nolay-LEB31WyzeElJeh3FQe7/view>
- Echols, P., y Coldwell, M. (2013, 11 de febrero). Early-music revival in the United States. *Grove Music Online*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002235052>
- El Comercio*. (1976, 28 de diciembre). Concierto de Ars Viva en la Sala Alcedo. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer. *El Comercio*.
https://drive.google.com/file/d/1Cta3qQajdSkD_ITonZlYDwvx29odXcjE/view
- El Comercio*. (1981, 28 de noviembre). El conjunto Carmina Nova debutó anoche en Torre Tagle. Archivo de Bárbara Bollinger. *El Comercio*.
https://drive.google.com/file/d/1cxZcJw_TPWFzT6tZnrqcpgpAVOcciK1Y/view
- Fernandes, C. (2021). Resenha do livro O cravo no Rio de Janeiro do século XX. *OPUS*, 27(2), 10.
https://www.academia.edu/download/83050914/992_3966_1_PB.pdf
- Fundación Javier Diez Canseco. (2015, marzo). *Cía. Popular y Porvenir – Una privatización frustrada por la corrupción*.
<https://fundacionjavierdiezcanseco.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/03/1pyp.pdf>

Haskell, H. (1996). *The early music revival: A history*. Dover Publications.

Haskell, H. (2001). *Early music. Grove Music Online*.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46003>

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). (2024, 8 de abril). *INBAL rendirá homenaje al bailarín Alan Stark por su contribución al conocimiento de las danzas históricas*.

<https://inba.gob.mx/prensa/12822/inbal-rendira-homenaje-al-bailarin-alan-stark-por-su-contribucion-al-conocimiento-de-las-danzas-historicas>

Instituto Nacional de Cultura. (1977, 19 de noviembre). *Concierto: Grupo Musical del Instituto Goethe* [Programa de mano]. Salón de Actos del Instituto Nacional de Cultura, Arequipa. Archivo personal de Augusto Vera.

https://drive.google.com/file/d/1gBNktIL6wnzuhKe7_YaZdxXxVWOsPOPo/view

Iturriaga, E. (1990). Barbacci, Rodolfo. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (t. 2, p. 190). Sociedad General de Autores y Editores.

Kerman, J. (2009). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Harvard University Press.

Lírica Tradicional Española. (1977). *Ars Viva* [Programa de mano]. Lima. Archivo personal de Christian Mantilla Mayer.

<https://drive.google.com/file/d/1Axio2GeNcxCwlvrnRLT5otsM-95asZwp/view>

Lopera Quintanilla, A. (2023). 19 años del Festival Internacional de Música Antigua de la PUCP. *Chiscay: Revista de investigación musical*, 2(2), 82–84.

<https://ffh.unsa.edu.pe/artes/wp-content/uploads/sites/2/2023/05/digital-final-Chiscay.pdf>

Mantilla, C. (2020a, 30 de julio). *Carmina Nova concierto en Brasil – Campos do Jordão (São Paulo)*, 18 de julio de 1982 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zzJYzaWcoBE>

Mantilla, C. (2020b, 24 de agosto). *Carmina Nova y Coro Infantil Angelus, de Surco. Diciembre de 1981. Carmina Nova Video n.º 12* [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ism5NxLHpGo&t=572s>

Mantilla, C. (2020c, 20 de septiembre). *Carmina Nova Video n.º 8 Carmina Burana original del siglo XIII (video 3 de 3)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=lN5_azlm3dg&t=1478s

Mantilla, C. (2025, 26 de julio). *Carmina Nova y Coro Infantil Angelus de Surco, Lima – Perú (diciembre de 1981)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ghLK2J9eYVk>

Mantilla, C. (2025a, 14 de diciembre). *Testimonio a partir de una entrevista sobre los conjuntos de música antigua Ars Viva y Carmina Nova* (Entrevista realizada por A. Lopera, Lima, Perú) [Entrevista inédita].

https://drive.google.com/file/d/1rZev4MRMf_thc3MOztr-RbfmOMhCG-bM/view

- Mantilla, C. (2025b, 30 de julio). *Si habrá en este baldrés y la Franceschina, 5 de diciembre de 1988* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vGvRPuoQnCA>
- Marín López, J. (2016). Performatividades folklorizadas: Visiones europeas de las músicas coloniales. *Revista de musicología*, 39(1), 291–310. <https://www.jstor.org/stable/24878550>
- Orrego, J. L. (2010, 4 de mayo). Historia de los alcaldes de Lima: Luis Gallo Porras (1934–37 y 1948–49). *Blog PUCP*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2010/05/04/historia-de-los-alcaldes-de-lima-luis-gallo-porras-1934-37-y-1948-49/>
- Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. (1984, 5 y 7 de julio). *Carmina Nova en Carmina Burana: Códice original del siglo XIII* [Programa de mano]. Lima. Archivo personal de Christiam Mantilla Mayer. https://drive.google.com/file/d/1bckKoMLgjffJy_aSFImrlMdfQtLpHfO/view
- Perich, B. L. (2025). La reconstrucción y enseñanza de la música medieval: El estudio histórico-artístico del patrimonio musical a través de la música de la corte de Alfonso V el Magnánimo (1396–1458). *Revista Iberoamericana de Educación Musical*, 2(1), 6–20. <https://revistaiberoamericanadeeducacionmusical.org/index.php/riem/article/view/13>
- Pontificia Universidad Católica del Perú. (2017, 31 de julio). Lamentable pérdida: Fallece el maestro Armando Sánchez Málaga. *PuntoEdu PUCP*. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/lamentable-perdida-fallece-el-maestro-armando-sanchez-malaga/>
- Rondón, V. (2004). Música antigua, nueva memoria: Panorama histórico sobre el movimiento en Chile. *Resonancias*, 15, 7–45. <https://doi.org/10.7764/res.2004.15.3>
- Rondón, V. (2014). La interpretación y la investigación de la música antigua en/de Latinoamérica (variaciones sobre un canon). En *X Encontro de Musicologia Histórica: Teoria e práxis na música: uma antiga dicotomia revisitada*. Juiz de Fora. <https://www.academia.edu/download/50058007/anaisxxv.pdf#page=7>
- Sociedad Filarmónica de Lima. (1979, junio). *III Concierto de la Temporada de Invierno: Ars Viva* [Programa de mano]. Auditorio del Colegio Santa Úrsula, Lima. <https://drive.google.com/file/d/1s7UZksfEG3aJyoVw8QHZ-mXdSzoAEzeC/view>
- Sociedad Filarmónica de Lima. (1989, 5 de julio). *IV Concierto de abono: Concierto Música y Danza del Renacimiento* [Programa de mano]. Auditorio del Colegio Santa Úrsula, Lima. <https://drive.google.com/file/d/1h3qUXIj5Od-WO6oKCWNbp5a-4ES9i97y/view>
- Sociedad Filarmónica de Lima. (2005, 18 de octubre). *Décimo Concierto de Abono: Carmina Nova* [Programa de mano]. Auditorio del Colegio Santa Úrsula, Lima. <https://drive.google.com/file/d/1ifBCEviaH87ZViMyxaEOXV7j5h1eq4kx/view>

- Solari, U. (1981a, 8 de agosto). Repertorio renovado “Ars Viva”. *El Comercio*. Archivo personal de Christian Mantilla Mayer.
<https://drive.google.com/file/d/1GTEoDcBD155xlhviZsjgEEy1OdLFZ66o/view>
- Solari, U. (1981b, 4 de diciembre). Tonificante aparición: “Carmina Nova”. *El Comercio*. Archivo personal de Bárbara Bollinger.
<https://drive.google.com/file/d/1Ivtw7i8UBlmEVHo-tNHoNww1qzRPEy5/view>
- Solari, U. (1984, 12 de agosto). Carmina Burana: Logro de mérito excepcional. *El Comercio*. Archivo personal de Christian Mantilla Mayer.
https://drive.google.com/file/d/1YoT26Z9vMaH_JDJMpXVo34MokV7coopZ/view
- Vela Oróstegui, J. (2017). *Pioneros del movimiento de música antigua en Colombia: Bogotá-Medellín 1951-1973* [Tesis de maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia].
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/64045>
- Vera, A. (1978, 26 de marzo). Agrupación Ars Viva dio concierto ayer. *Diario Correo*.
<https://drive.google.com/file/d/1SsWBmJaWrYGPC2vo7OfhRIgnztV7J0gd/view>
- Waissman, L. (2005). Música antigua y autenticidad: Ideología y práctica. *Cuadernos de música iberoamericana*, 10, 255–268. <https://core.ac.uk/download/pdf/160451453.pdf>



Juan José Llanos Martínez
(Pasco, 1989)



Es músico, educador y gestor cultural peruano. Se desempeña como profesor de trompeta y música de cámara en la Universidad Nacional de Música, institución en la que también obtuvo el grado de intérprete. Complementa su formación con estudios en Pedagogía y una Maestría en Docencia Universitaria por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Es fundador de la Asociación de Trompetistas del Perú, desde la cual ha organizado festivales y concursos internacionales. En 2019 creó la Academia Peruana de Trompeta, basada en una metodología propia, con la que ha formado a más de 500 estudiantes del Perú y de otros doce países. Asimismo, ha desarrollado doce programas de capacitación profesional en convenio con universidades locales.

Paralelamente, promueve espacios de difusión mediante los podcasts *440* y *Trompetología*, la publicación de artículos especializados en su blog y la preparación de su primer libro sobre pedagogía de la trompeta. Su trayectoria expresa una visión multidisciplinaria que integra música, investigación, gestión cultural y emprendimiento, orientada a generar impacto social y abrir oportunidades para las nuevas generaciones.

Progresiones de aprendizaje y enfoque por competencias en la educación musical superior: Análisis crítico del currículo en especialidades interpretativas

Learning Progressions and Competency-Based Approach in Higher Music Education: A Critical Analysis of the Curriculum in Interpretative Specialties

Juan José Llanos Martínez

Universidad Nacional de Música

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Lima, Lima, Perú

jllanos@unm.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0002-4835-6703>



Resumen

Este estudio analiza la aplicación del enfoque por competencias en las sumillas de las especialidades interpretativas de la Universidad Nacional de Música del Perú (UNM), en el contexto de la reciente reforma curricular impulsada por el proceso de licenciamiento institucional. La investigación se inscribe en el paradigma crítico–interpretativo y adopta un enfoque cualitativo, con alcance exploratorio y carácter descriptivo–interpretativo. Se empleó un diseño de estudio de caso único instrumental, que integró el análisis documental temático de las sumillas de veintidós especialidades instrumentales y entrevistas estructuradas a tres directivos vinculados a la gestión curricular. Los hallazgos evidencian una implementación parcial y asistemática del enfoque, caracterizada por escasa fundamentación pedagógica, baja participación docente y limitada articulación con el perfil de egreso. El hallazgo más relevante fue la ausencia de progresiones de aprendizaje entre los cursos de formación instrumental, así como la imprecisión de los resultados de aprendizaje, lo que dificulta la planificación formativa, el desarrollo gradual de competencias y la elaboración de instrumentos de evaluación coherentes. Se concluye que resulta necesario revisar integralmente los instrumentos curriculares y fortalecer el liderazgo pedagógico institucional, a fin de consolidar una gestión académica articulada, participativa y orientada efectivamente al enfoque por competencias en la educación musical universitaria.

Palabras clave

Progresiones de aprendizaje; enfoque por competencias; educación superior musical; diseño curricular musical; pedagogía musical

Como citar: Llanos, J.J. (2025). Progresiones de aprendizaje y enfoque por competencias en la educación musical superior: Análisis crítico del currículo en especialidades interpretativas. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(2), 191-211.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antecv9i2.281>

Abstract

This study analyzes the application of the competency-based approach in the syllabi of the interpretative specialties at the National University of Music of Peru (UNM), within the context of the recent curricular reform driven by the institutional licensing process. The research is framed within the critical-interpretative paradigm and adopts a qualitative approach, with an exploratory scope and a descriptive-interpretative character. A single instrumental case study design was employed, integrating a thematic documentary analysis of the syllabi from twenty-two instrumental specialties and structured interviews with three administrators involved in curricular management. The findings reveal a partial and unsystematic implementation of the competency-based approach, characterized by limited pedagogical grounding, low faculty participation, and weak alignment with the graduate profile. The most significant finding was the absence of learning progressions among instrumental training courses, as well as imprecise learning outcomes, which hinder formative planning, the gradual development of competencies, and the creation of coherent assessment instruments. It is concluded that a comprehensive review of curricular instruments and the strengthening of institutional pedagogical leadership are necessary to consolidate an articulated, participatory, and effectively competency-oriented academic management model in higher music education.

Keywords

Learning Progressions; Competency-Based Approach; Higher Music Education; Music Curriculum Design; Music Pedagogy.

Recibido: 3 de abril / Revisado: 19 de agosto / Aceptado: 1 de septiembre

Introducción

En los últimos años, la Universidad Nacional de Música (UNM) del Perú ha experimentado un proceso de transformación institucional y pedagógica, caracterizado por la transición de un modelo de conservatorio hacia una estructura universitaria. Este cambio ha implicado, además del fortalecimiento de las capacidades técnico-interpretativas musicales, la incorporación de competencias vinculadas con la investigación, liderazgo, gestión y reflexión profesional (Carabajal Vaca, 2017). La promulgación de la Ley N.^o 30597 en 2017 formalizó este nuevo estatus e inició una etapa de adecuación normativa, organizacional y académica, cuyo hito más relevante ha sido el esperado licenciamiento ante la Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria (SUNEDU).

Entre las Condiciones Básicas de Calidad (CBC) exigidas por la SUNEDU, la primera, referida a la “existencia de objetivos académicos, grados, títulos y planes de estudio”, impulsó un significativo esfuerzo institucional orientado a la reforma curricular. En este marco, la UNM presentó dos planes de estudios recientes (2021 y 2024), ambos fundamentados en el enfoque por competencias. Respecto de la malla curricular de 2024, el presente estudio evidencia que, en las especialidades interpretativas, persisten interrogantes sobre la estructura de las sumillas, la progresión de los aprendizajes, la articulación de los resultados esperados y la claridad de los criterios evaluativos. Dado que las sumillas constituyen un vínculo esencial entre la planificación general y la práctica docente, su análisis permite determinar hasta qué punto el modelo por

competencias ha sido comprendido y aplicado con coherencia pedagógica.

A partir de un diseño de estudio de caso único, este trabajo analizó de forma crítica los documentos curriculares oficiales y los contrastó con entrevistas estructuradas realizadas a tres directivos académicos, con el objetivo de indagar las posibles tensiones entre la planificación formal y su implementación real. En particular, se examina cómo se definen (o se omiten) los niveles de dominio esperados, cómo se vinculan las competencias institucionales con los contenidos interpretativos, y qué papel desempeñan los distintos actores en el diseño y seguimiento del currículo. Esta perspectiva permite confrontar el discurso institucional con las prácticas y decisiones concretas que configuran la dinámica cotidiana de la formación académica universitaria.

En este sentido, el presente artículo propone una revisión crítica de la estructura curricular de las especialidades interpretativas de la UNM, con especial atención a las sumillas como elementos articuladores del aprendizaje. Más que ofrecer un diagnóstico prescriptivo, busca problematizar las lógicas pedagógicas implicadas, identificar zonas de ambigüedad institucional y abrir un espacio para la reflexión académica sobre los desafíos reales que plantea la implementación del enfoque por competencias en la educación musical superior.

Revisión de la literatura

La literatura se centra principalmente en el campo de las ciencias de la educación, con el propósito de profundizar en su vínculo con la enseñanza artística-musical. Se utilizan conceptos y enfoques de la pedagogía general que, aunque concebidos en contextos más amplios, ofrecen herramientas pertinentes para analizar y enriquecer los procesos formativos en el ámbito musical.

No obstante, es preciso reconocer que la literatura especializada sobre pedagogía de la enseñanza instrumental en el nivel superior es escasa, mientras que resulta más abundante y estructurada en los niveles inicial, escolar o en relación con la enseñanza de la teoría musical. Esto se debe, principalmente, a que la práctica pedagógica musical se ha sostenido en tradiciones, metodologías heredadas o concepciones que no siempre se sometieron a revisión crítica.

Algunos autores sostienen que la enseñanza de la música posee características tan particulares que no se enmarcan plenamente en los marcos teóricos de la pedagogía general. Sin embargo, esta idea (aunque comprensible desde la esencia de la disciplina) no implica que no puedan establecerse puentes ni que se deban descartar los aportes de la pedagogía general. Por el contrario, la apertura al diálogo interdisciplinario permite reconocer tanto las singularidades de la formación musical como sus posibles puntos de articulación con otras áreas del conocimiento educativo.

El enfoque por competencias en la formación musical universitaria

Desde enfoques clásicos como el de Philippe Perrenoud (2004), pasando por el constructivismo de Frida Díaz y Gerardo Hernández (2010), la perspectiva socioformativa de Sergio Tobón (2013), hasta aproximaciones contemporáneas como el aprendizaje profundo de Joanne Quinn *et al.* (2021), el paradigma de las competencias ha consolidado un cuerpo teórico robusto, respaldado empíricamente en diversas disciplinas. En el Perú, este enfoque ha sido adoptado oficialmente por el Currículo Nacional de la Educación Básica y en gran parte del sistema universitario. Empero, su implementación en instituciones de educación artística, y específicamente en la UNM, ha sido más tardía y, en muchos casos, presenta dificultades para lograr un entendimiento profundo y una adecuada adaptación.

Diseñar un currículo por competencias implica articular los saberes del saber ser, saber hacer, saber conocer y saber convivir en un desempeño integral, donde los contenidos no son fines

en sí mismos, sino medios para desarrollar competencias complejas (Tobón, 2013). Esta visión se alinea con el pensamiento de Edgar Morin (1999), quien plantea la necesidad de una educación integradora que supere la superespecialización y el reduccionismo (citado por Cano García, 2008). A su vez, Tobón (2013) identifica diversas posturas dentro del enfoque por competencias: funcionalista, conductista, constructivista y socioformativa, lo que evidencia que no basta con adoptar el término, sino que es indispensable asumir una posición teórica coherente que guíe tanto el diseño como la aplicación del currículo.

En el ámbito de la formación musical, este desafío es aún mayor. El predominio del modelo maestro–discípulo, centrado en la imitación y la técnica instrumental (Albert Gargallo, 2017), refleja un enfoque orientado al procedimiento, que privilegia el dominio de la destreza técnica y la ejecución de repertorio (contenido) por encima del desarrollo de competencias integrales. Esta situación demanda una transformación profunda, no sólo en las estrategias pedagógicas, sino también en la planificación curricular. Dicha transformación exige una mirada crítica y colectiva que considere los resultados técnicos y también las dimensiones expresivas, proyectuales y reflexivas de la formación del músico (Carballo Vaca, 2017; Minors *et al.*, 2024), entendidas como parte de una movilización integral del saber, el hacer y el ser.

Resultados de aprendizaje y niveles de dominio: una lectura crítica de la progresión curricular

Uno de los principios centrales de un currículo basado en competencias es la organización progresiva del aprendizaje, desde desempeños iniciales hacia niveles de mayor complejidad y autonomía. Esta progresión no es sólo cronológica, sino también una construcción pedagógica intencionada, que exige identificar niveles de dominio, establecer indicadores claros y definir resultados de aprendizaje por ciclos o semestres (Zabala y Arnau, 2010; Tobón, 2013). Así, los resultados de aprendizaje actúan como referencias intermedias hacia el perfil de egreso, permitiendo procesos de evaluación gradual, formativa y pertinente. Se pasa, entonces, de un enfoque centrado en la enseñanza a uno centrado en el aprendizaje (Cox, 2007), con el estudiante como protagonista del proceso educativo (Díaz y Hernández, 2010).

Estos resultados deben construirse sobre bases teóricas sólidas, incluyendo marcos como la taxonomía de Bloom (Churches, 2009), los procesos psicológicos del aprendizaje, y sus adaptaciones a contextos específicos (Tobón, 2013; Fullan *et al.*, 2018; Quinn *et al.*, 2021). En la educación musical, autores como Edwin Gordon (2007) sostienen que el desarrollo instrumental responde a secuencias lógicas progresivas que consideran procesos internos de audición y maduración técnica. Asimismo, May Kokkidou (2006) enfatiza la utilidad de modelos curriculares en espiral, que permiten retomar conceptos musicales clave en distintos niveles con mayor profundidad.

Referencias como las del Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM) o el Royal Conservatory of Music (RCM) han mostrado que un currículo estructurado por niveles puede integrar técnica, repertorio, lectura, análisis y expresividad de forma articulada y progresiva, mediante la formulación propia de resultados de aprendizajes claros y alcanzables. En este marco, la progresión no es un añadido, sino el fundamento mismo de la planificación. Esta exigencia presenta desafíos particulares en asignaturas como el instrumento principal, donde la práctica pedagógica sigue siendo muy personalizada y poco sistematizada. Como señala Jeremy Cox (2007), en una sola clase un estudiante puede abordar aspectos técnicos, estilísticos, contextuales y profesionales, lo que exige una planificación muy precisa, clara y flexible. En este sentido, generar una estructura formativa coherente no implica estandarizar la enseñanza, sino garantizar que cada etapa contribuya a la formación integral del músico.

Gestión curricular y función docente: ¿responsabilidades compartidas o delegadas sin articulación?

La implementación efectiva de un currículo por competencias requiere una gestión articulada en todos los niveles institucionales. Esta gestión debe partir de una visión holística basada en el perfil de egreso y en la pregunta clave: ¿qué tipo de músico se busca formar? (Cox, 2007). Según Sergio Tobón (2013), la gestión curricular opera en tres niveles: macrocurricular (modelo educativo), mesocurricular (planes de estudio) y microcurricular (práctica docente en el aula). Más que una estructura formal, lo decisivo es cómo los docentes median la formación y la evaluación de las competencias. Esta mediación exige que los equipos directivos promuevan espacios participativos con docentes, estudiantes y egresados, basados en una visión flexible, integradora y sensible a los cambios del campo artístico.

Para ello, es clave definir con claridad las funciones institucionales. La UNESCO (2019) subraya que los procesos de mejora en la educación superior requieren una conexión efectiva entre la gestión académica y el desarrollo profesional del docente. Mientras que los directivos deben facilitar el diseño y articular los procesos, los docentes tienen la responsabilidad de definir competencias, desempeños y criterios de evaluación desde la práctica (Tobón, 2013). Esta corresponsabilidad implica revisar también las propias competencias docentes (Cano, 2008) y asumir un liderazgo pedagógico compartido.

Cuando este proceso no ocurre de forma articulada, las consecuencias afectan directamente la experiencia del estudiante. La desconexión entre niveles genera sumillas y sílabos desalineados del perfil de egreso, sin criterios claros de evaluación ni una adecuada secuencia formativa. Esto es especialmente problemático en asignaturas como instrumento principal, donde la flexibilidad curricular es esencial para responder a los distintos ritmos de aprendizaje (Gómez *et al.*, 2016). Además, un currículo desequilibrado o sobrecargado puede volverse una estructura burocrática sin capacidad de transformación (Cox, 2007). Evaluar un currículo musical implica analizar no solo sus contenidos, sino también su coherencia interna, sus fundamentos pedagógicos y la calidad de las experiencias que promueve (Kokkidou, 2006).

Metodología

Esta investigación se enmarca en el paradigma crítico–interpretativo, dado que busca no solo describir el estado actual del currículo institucional, sino también analizar las tensiones estructurales entre el discurso formal del enfoque por competencias y su aplicación concreta en las especialidades interpretativas.

Desde esta perspectiva, se asume una postura reflexiva, orientada a cuestionar prácticas institucionalizadas, visibilizar contradicciones en la gestión pedagógica y aportar a procesos de transformación educativa sustentados en una lectura crítica de la realidad curricular.

Enfoque y diseño de investigación

Conforme a los planteamientos de Sandín (2011) y Flick (2018), la investigación se desarrolla bajo un enfoque cualitativo, con alcance exploratorio y carácter descriptivo–interpretativo, orientado a la comprensión de la estructura curricular, las decisiones institucionales y las tensiones pedagógicas desde una perspectiva situada, más que desde la medición de variables.

En cuanto al diseño de investigación, se optó por un estudio de caso único instrumental (Stake, 2020), en el que la UNM constituye el caso de análisis. Este diseño permite examinar en profundidad una realidad curricular específica, no con el propósito de generalizar, sino de interpretar fenómenos institucionales vinculados a la implementación del enfoque por

competencias. La orientación exploratoria se justifica por la escasa literatura especializada sobre la progresión curricular en la educación musical superior del país, lo que exige una aproximación abierta, contextualizada y apoyada en marcos teóricos pertinentes.

Unidad de análisis y estrategias de selección

El presente estudio de caso cualitativo tiene como unidad de análisis la implementación del enfoque por competencias en el currículo de formación instrumental en la UNM. Para abordar este fenómeno, se consideraron dos unidades de observación complementarias: (a) las sumillas curriculares de las veintidós especialidades interpretativas, y (b) las entrevistas estructuradas a tres directivos con funciones estratégicas en la gestión curricular. Esta estrategia de integración de fuentes permite desarrollar una comprensión densa, triangulada y situada del fenómeno curricular en estudio.

Por un lado, se trabajó con documentos curriculares institucionales, específicamente las sumillas de las asignaturas de instrumento de las veintidós especialidades interpretativas reconocidas oficialmente por la UNM ($n = 22$). Estos documentos fueron seleccionados por ser los cursos troncales y obligatorios del plan de estudios de cada especialidad, y por constituir el eje formativo principal en el desarrollo de competencias interpretativas. Dado que se accedió a la totalidad del corpus disponible, no se aplicó un criterio de muestreo, sino una revisión exhaustiva. Esta estrategia resulta adecuada en estudios cualitativos que buscan una comprensión densa y contextualizada del fenómeno, permitiendo que las interpretaciones se construyan sobre la base del universo completo de documentos existentes (Hernández Sampieri *et al.*, 2014).

Por otro lado, se entrevistó a tres directivos académicos con funciones estratégicas en la formulación y gestión del currículo. Se utilizó un muestreo intencional por criterio, el cual consiste en seleccionar participantes en función de características clave relacionadas con el fenómeno estudiado, en este caso, su responsabilidad institucional directa en los procesos curriculares (Hernández Sampieri *et al.*, 2014; Patton, 2014). En la Tabla 1 se presentan los códigos asignados para preservar su identidad.

Tabla 1

Informantes clave seleccionados según criterios de responsabilidad institucional en la gestión curricular de la UNM

Entrevistado	Criterio de selección	Modalidad de entrevista
Directivo 1	Responsabilidad curricular estratégica	Virtual (Zoom)
Directivo 2	Enlace técnico-normativo del currículo	Presencial
Directivo 3	Coordinación operativa de asignaturas.	Presencial

Los documentos y entrevistas fueron tratados como fuentes complementarias, cuya comparación permitió articular una lectura más profunda del currículo formal y del discurso institucional.

Recolección y análisis de datos

Para alcanzar los objetivos del estudio, se emplearon dos técnicas complementarias: análisis documental y entrevistas estructuradas.

El análisis documental se aplicó a las sumillas de las asignaturas interpretativas, utilizando como instrumento una matriz de análisis documental (ver Apéndice 01), compuesta por

cinco dimensiones clave definidas por la literatura pedagógica general: progresión de aprendizajes, resultados esperados, enfoque por competencias, evaluación y fundamento pedagógico (Díaz y Hernández, 2010; Zabala y Arnau, 2010; Tobón, 2013). Cada ítem fue evaluado con una escala dicotómica (sí/no), lo que permitió identificar la presencia o ausencia de los indicadores curriculares definidos. De este modo, se combinó un análisis cualitativo con una aproximación cuantitativa simple, permitiendo establecer tendencias y vacíos estructurales a lo largo de los semestres académicos (Bardin, 2002; Krippendorff, 2013).

Paralelamente, se aplicaron entrevistas estructuradas a tres directivos seleccionados, utilizando una guía de entrevista (ver Apéndice 02) construida a partir de las mismas dimensiones teóricas del análisis documental, con el propósito de generar una base común para la comparación posterior. Dos entrevistas se realizaron de forma presencial y una de manera virtual, mediante la plataforma Zoom. Todas fueron grabadas y posteriormente transcritas. Las respuestas se analizaron mediante el enfoque de Análisis Temático Reflexivo (ATR) propuesto por Virginia Braun y Victoria Clarke (2021), el cual permite identificar patrones de sentido y categorías interpretativas surgidas del discurso, comprendiendo que los temas no emergen automáticamente, sino que resultan de una construcción analítica reflexiva.

Las entrevistas se analizaron siguiendo las seis fases propuestas por Braun y Clarke (2021) para el ATR: (1) familiarización con los datos, mediante múltiples lecturas y elaboración de notas interpretativas; (2) generación inicial de códigos, asignando unidades significativas a fragmentos discursivos relevantes; (3) búsqueda de temas, agrupando códigos en patrones de sentido preliminares; (4) revisión de temas, contrastándolos con el conjunto del corpus; (5) definición y denominación de temas, articulando categorías interpretativas basadas en los objetivos del estudio; y (6) redacción del informe. Este proceso se realizó de forma manual, sin software de codificación, utilizando matrices de resumen por dimensiones, fichas analíticas por entrevistado y esquemas gráficos para organizar la construcción temática.

Finalmente, se aplicó una estrategia de análisis cruzado entre los hallazgos documentales, los testimonios de los directivos y el marco teórico abordado, lo que permitió identificar puntos de convergencia, disonancia e incoherencia entre los principios del currículo propuesto y su implementación efectiva. Esta triangulación metodológica, entendida como un procedimiento de contraste entre fuentes y técnicas, fortaleció la profundidad interpretativa del análisis (Flick, 2018). Para facilitar la comprensión integral del proceso seguido, la Tabla 2 presenta la ruta metodológica general del estudio.

Tabla 2*Ruta metodológica del estudio: fases, técnicas, instrumentos y unidades de análisis*

Fase del estudio	Técnica utilizada	Instrumento aplicado	Unidades analizadas	Producto del análisis
Revisión documental curricular	Análisis documental	Matriz de análisis documental (Apéndice 01)	Sumillas del curso instrumento principal de las 22 especialidades interpretativas	Indicadores por dimensión (sí/no), patrones curriculares, vacíos estructurales
Recolección de testimonios institucionales	Entrevistas estructuradas	Guía de entrevista estructurada (Apéndice 02)	3 directivos académicos vinculadas a la gestión curricular	Testimonios codificados por dimensión temática
Análisis temático reflexivo	Análisis temático reflexivo (Braun y Clarke, 2021)	Matrices por dimensión, fichas analíticas, esquemas	Transcripciones de entrevistas	Temas interpretativos: tensiones, énfasis, omisiones y temas emergentes
Triangulación de fuentes	Análisis cruzado y triangulación metodológica (Flick, 2018)	Matriz comparativa documentos, entrevistas y marco teórico.	Resultados de las dos técnicas anteriores y las categorías del marco teórico.	Convergencias, disonancias e interpretaciones integradas del currículo propuesto y aplicado

Consideraciones éticas

Se garantizó el cumplimiento de los principios éticos fundamentales de la investigación cualitativa. A los participantes se les explicó de manera clara el propósito académico del estudio y se obtuvo su consentimiento informado por escrito. Se respetó el anonimato de los informantes y se evitó toda forma de identificación directa. Los documentos analizados son de carácter público y no fueron modificados. El uso de la información se limitó estrictamente al ámbito académico, sin implicaciones en la gestión institucional de la UNM.

Resultados

Análisis documental de sumillas

Se analizaron las sumillas correspondientes a los cursos de instrumento individual (I al X) de las veintidós especialidades interpretativas agrupadas en cinco familias instrumentales ofrecidas por la UNM. A partir de ello, se identificaron patrones comunes según cinco dimensiones clave previamente definidas, cuyos hallazgos se detallan a continuación.

Resultados organizados por categoría de análisis

Progresión de aprendizajes. La mayoría de sumillas no describen niveles de dominio por ciclo ni establecen una conexión explícita entre los aprendizajes de un semestre y el siguiente. En varios casos se repiten los mismos objetivos a lo largo de los primeros ciclos formativos, lo que dificulta identificar una secuencia pedagógica progresiva. Sin embargo, en algunas especialidades como Dirección Instrumental se aprecia una mayor claridad estructural, ya que la dificultad y el enfoque

de los cursos evolucionan conforme al tipo de agrupación dirigida (banda, orquesta de cámara, orquesta sinfónica). Este diseño permite identificar una progresión más coherente, aunque aún incompleta, y podría servir como referencia para otras menciones.

Resultados de aprendizaje. Se observó una tendencia a formular resultados de forma amplia y general. Predominan expresiones como “ejecución de repertorio” o “dominio técnico”, sin acciones observables ni criterios verificables. Tampoco se evidencian aprendizajes propios de la naturaleza de la especialidad, lo que afecta la claridad de lo que se espera que el estudiante logre al finalizar el curso. En algunos niveles avanzados se introducen resultados que hacen alusión a la “propuesta interpretativa” o a la “pertinencia estilística”. Esto podría representar un esfuerzo inicial por ampliar el horizonte formativo más allá de la ejecución técnica.

Enfoque por competencias. Si bien algunas sumillas mencionan competencias institucionales generales (como gestión cultural, pedagogía musical o interpretación del instrumento), estas no se vinculan explícitamente con los contenidos, actividades o evaluaciones propias del curso. En los primeros niveles, las competencias no se mencionan. En las asignaturas de ciclos superiores se integra de forma más visible la intención competencial, especialmente en relación con la reflexión interpretativa, la contextualización del repertorio o el papel docente del futuro egresado.

Evaluación del aprendizaje. Las sumillas revisadas no especifican criterios de evaluación, niveles de logro, instrumentos ni rúbricas que permitan valorar el desempeño de manera objetiva y progresiva. Si bien en algunos enfoques competenciales los propios resultados de aprendizaje pueden funcionar como referentes evaluativos, en este caso su formulación general y la falta de alineamiento impiden que cumplan esa función. La única rúbrica identificada aparece como un anexo general en la descripción curricular institucional; sin embargo, se trata de un instrumento genérico que no responde a la diversidad de los niveles formativos ni a las características particulares de cada especialidad. Esta limitación reduce considerablemente su aplicabilidad pedagógica y deja vacíos en la definición de los estándares de evaluación.

Fundamento pedagógico. Las sumillas no incluyen referencias a enfoques pedagógicos, metodologías o marcos conceptuales que sustenten el diseño del curso. La estructura responde a una lógica empírica-tradicional, sin justificación didáctica o filosófica. Se observa una estructura general, con las mismas unidades temáticas en casi todos los ciclos académicos, sin esfuerzos claros por nutrir pedagógicamente el currículo.

Cuadro de síntesis por familia instrumental

A continuación, se presenta una síntesis de los hallazgos organizados por dimensiones analizadas y familias instrumentales:

Tabla 3
Hallazgos por dimensiones y familias instrumentales

Dimensión	Vientos madera	Vientos metal	Cuerdas	Percusión Canto	/	Formativos (Dirección)
Progresión de aprendizajes	No se identifican niveles de dominio explícitos ni conexión clara entre ciclos.	Los objetivos se repiten en varios ciclos sin secuencia progresiva evidente.	Ausencia de indicadores que permitan trazar una progresión entre niveles.	No se describen trayectorias formativas crecientes ni criterios de avance.	La progresión está implícita por tipo de agrupación dirigida, pero no se expresa en términos de aprendizaje.	
Resultados de aprendizaje	Redactados de forma amplia, sin acciones observables ni criterios verificables.	Formulación general, no se precisan desempeños ni evidencias.	Desempeños definidos de forma genérica, sin distinción de niveles.	Uso de términos amplios, sin descomposición en capacidades concretas.	Se describen resultados esperados, pero no se especifican los indicadores de logro.	
Enfoque por competencias	Se mencionan competencias genéricas, sin articulación con actividades ni evaluación.	Las competencias aparecen en sumillas avanzadas, pero sin desarrollo didáctico.	Referencias generales a competencias institucionales, sin operativización.	Se omite la conexión entre competencias, actividades y evaluación.	Las competencias están presentes, pero no se vinculan con tareas específicas.	
Evaluación del aprendizaje	No se presentan criterios, rúbricas ni instrumentos.	Ausencia total de mecanismos de evaluación descritos.	Evaluación no especificada, sin criterios definidos.	No se incluye información sobre evaluación formativa ni sumativa.	Se omite cómo se evalúan las habilidades de dirección en los distintos niveles.	
Fundamento pedagógico	No se indican enfoques metodológicos ni marcos pedagógicos.	Diseño centrado en contenidos, sin justificación didáctica.	Las decisiones pedagógicas no están fundamentadas.	Enfoque metodológico no declarado ni descrito.	No se menciona base teórica ni orientaciones pedagógicas explícitas.	

Frecuencia de presencia por indicador

Con el fin de complementar la descripción cualitativa, se aplicó una escala dicotómica para determinar la presencia (✓) o ausencia (✗) de los indicadores específicos definidos en la matriz. La siguiente tabla presenta la frecuencia registrada en el conjunto de especialidades analizadas:

Tabla 4

Frecuencia de presencia por indicador

<i>Indicador clave</i>	<i>Presente (✓)</i>	<i>Ausente (✗)</i>
<i>Nivel de dominio por ciclo</i>	2	20
<i>Conexión entre ciclos consecutivos</i>	3	19
<i>Resultados observables y medibles</i>	4	18
<i>Resultados correspondientes al nivel formativo</i>	6	16
<i>Competencias específicas mencionadas</i>	5	17
<i>Competencias articuladas con actividades/contenidos</i>	2	20
<i>Criterios, rúbricas o instrumentos de evaluación</i>	1	21
<i>Niveles de logro o criterios de valoración progresiva</i>	0	22
<i>Fundamento pedagógico explícito o evidenciado</i>	2	20

Análisis de entrevistas a los directivos UNM

Se realizaron entrevistas estructuradas a tres autoridades de la UNM vinculadas a la gestión del currículo. Para preservar su identidad, se codificaron como: Directivo 1, Directivo 2 y Directivo 3. El cuestionario aplicado estuvo conformado por preguntas agrupadas en cinco dimensiones temáticas derivadas del marco teórico, así como otras dimensiones emergentes durante las entrevistas: concepción del enfoque y fundamento pedagógico, planificación curricular y progresión, evaluación del aprendizaje, capacitación docente y rol institucional. El análisis se llevó a cabo siguiendo un enfoque cualitativo con codificación temática de carácter reflexivo, en coherencia con la metodología general del estudio. Las tablas siguientes presentan los hallazgos más representativos.

Tabla 5

Categoría 1: concepción del enfoque por competencias

Entrevistado	Hallazgos
Directivo 1	Reconoce al enfoque por competencias como un reto, pero no identifica claramente bajo qué postura se diseñó el currículo. No menciona autores ni fundamentos conceptuales.
Directivo 2	Afirma que la UNM trabaja bajo el enfoque por competencias y modelo constructivista, aunque sin citar marcos teóricos ni fuentes concretas. Se observa un discurso centrado en la descripción institucional y sin evidencia de seguimiento sistemático del modelo.

Directivo 3	Niega que se esté aplicando el enfoque por competencias de forma integral. Menciona que solo se aplicó parcialmente en el currículo y que no hay articulación metodológica ni en evaluación.
-------------	--

Según el análisis, existe una falta de claridad teórica y conceptual; incluso, se evidencia contradicciones institucionales respecto a si realmente se aplica o no el enfoque. Se identifica un déficit en la fundamentación académica y escasa cohesión entre los discursos.

Tabla 6
Categoría 2: planificación curricular y progresión del aprendizaje

Entrevistado	Hallazgos
Directivo 1	Afirma que desde la dirección se construyó una base general y que los docentes deben adaptarla. No se evidencia una referencia explícita a la responsabilidad institucional sobre la progresión.
Directivo 2	Señala que la responsabilidad recayó en un comité y que actualmente se percibe mayor orden en comparación con etapas previas. Menciona que la responsabilidad es compartida con los docentes y que no se dispone de mecanismos claros de seguimiento de la progresión.
Directivo 3	Refiere que no se ha consolidado un trabajo sostenido de articulación curricular y que el proceso de licenciamiento habría limitado el desarrollo de una planificación más amplia.

En síntesis, a partir de las tres posturas, se observa que la planificación curricular presenta limitaciones en su articulación pedagógica y muestra una orientación predominantemente administrativa. Las sumillas no evidencian una progresión formativa claramente estructurada, y los roles institucionales en su diseño y seguimiento aparecen poco definidos en los discursos recogidos.

Tabla 7
Categoría 3: evaluación del aprendizaje

Entrevistado	Hallazgos
Directivo 1	Afirma que no hay un reglamento formal, y que la rúbrica actual fue elaborada a nivel interno sin referencia a procesos de investigación específicos.
Directivo 2	No se detallan instrumentos de evaluación definidos. Señala que esta dimensión fue encargada a otras oficinas.

Directivo 3	Indica que no se dispone de normas específicas para la evaluación y que no se evidencia un mecanismo institucional de supervisión o seguimiento del proceso.
-------------	--

Según las percepciones recogidas, la evaluación carece de un marco pedagógico institucional claramente articulado y de instrumentos con validación metodológica formal. La rúbrica mencionada se aplica de manera general, sin ajustes específicos a los niveles formativos, lo cual algunos entrevistados consideran una limitación para el desarrollo de competencias.

Tabla 8
Categoría 4: capacitación docente

Entrevistado	Hallazgos
Directivo 1	Señala que el personal docente aún requiere fortalecimiento para trabajar bajo el enfoque por competencias, aunque ya se han iniciado acciones de formación.
Directivo 2	Indica que la responsabilidad de la capacitación no recae directamente en la dirección y que se ha identificado limitada participación docente en los procesos curriculares.
Directivo 3	Considera que la comunidad académica se encuentra en una etapa de sensibilización y que el proceso de implementación pedagógica aún se encuentra en desarrollo.

De lo expresado por los directivos, se desprende que el cuerpo docente ha enfrentado este proceso de cambios con una preparación y un acompañamiento limitado. Se evidencia una insuficiencia en la formación continua y en la estructura institucional necesaria para implementar de manera efectiva el enfoque por competencias en el aula.

Tabla 9
Categoría 5: rol institucional y contexto actual

Entrevistado	Hallazgos
Directivo 1	No se evidencia referencia a un rol fiscalizador, aunque se reconocen limitaciones derivadas del proceso de licenciamiento.
Directivo 2	Señala que la gestión actual presenta mayor orden respecto a etapas previas, aunque no se mencionan mejoras específicas. Indica que la responsabilidad sobre el contexto institucional no recae directamente en su área.
Directivo 3	Indica que los resultados del proceso se vieron condicionados por los plazos establecidos durante el licenciamiento y que algunos procedimientos no contaron con un desarrollo académico sostenido.

Hay concordancia en que el contexto de presión por el licenciamiento influyó significativamente en los procesos, lo que condujo a un diseño curricular apresurado y con escasa reflexión pedagógica. Ninguna autoridad asume claramente la responsabilidad institucional del seguimiento a la implementación curricular.

A continuación, la Tabla 10 presenta una matriz que permite visualizar los puntos de coincidencia y discrepancia entre los directivos entrevistados respecto a las principales categorías de análisis. El uso de símbolos facilita la identificación del grado de cohesión institucional en relación con la implementación del enfoque por competencias. Esta representación sintetiza la posición declarada por cada actor frente a los temas clave abordados en la entrevista estructurada, sin emitir interpretaciones adicionales.

Tabla 10

Mapa de convergencias y divergencias entre entrevistados por categoría temática

Categoría	Directivo 1	Directivo 2	Directivo 3
Concepción del enfoque	✗	✓	✓
Evaluación del aprendizaje	✓	✗	✓
Planificación curricular y progresión	✗	✓	✗
Capacitación docente	✓	✗	✗
Rol institucional y contexto actual	✗	✓	✗

Leyenda:

✓ = Coincide con el diagnóstico institucional o reconoce la debilidad señalada

✗ = No coincide o presenta una postura distinta

Con el fin de otorgar mayor solidez al análisis, se presentan a continuación fragmentos representativos extraídos de las entrevistas realizadas a las autoridades académicas. Las citas han sido organizadas según las categorías temáticas definidas en la matriz. Esta selección busca ofrecer una muestra significativa de los discursos recogidos, que facilite visualizar con mayor claridad las percepciones institucionales en torno a las categorías de análisis.

Tabla II*Frases representativas por categoría temática*

Categoría	Frase literal representativa
Concepción del enfoque por competencias	<p>“No se está aplicando de forma integral. Se avanzó en el currículo, pero no en metodología ni evaluación”.</p> <p>“El funcionamiento total académico no está aún bajo el enfoque por competencias”.</p> <p>“La UNM trabaja bajo el enfoque por competencias y el modelo constructivista”.</p>
Planificación curricular y progresión	<p>“Se construyó algo general, que los docentes debían adaptar. No es responsabilidad institucional”.</p> <p>“No hubo planificación profunda. El tiempo de SUNEDU apremió”.</p> <p>“Fue una comisión la que elaboró los planes. Los docentes completaron, pero no hay seguimiento de la progresión”.</p>
Evaluación del aprendizaje	<p>“Nosotros no trabajamos esos niveles técnicos, lo delegamos a otras oficinas”.</p> <p>“Claro que hay una rúbrica, pero fue un aporte simple de la comisión, sin investigación previa”.</p> <p>“Realmente no hay quien haga cumplir si se aplican los criterios del currículo o no”.</p>
Capacitación docente	<p>“La comunidad está en proceso de sensibilización. Esto tomará tiempo”.</p> <p>“Hay poca participación de los docentes en el desarrollo del currículo. No todos se comprometieron”.</p> <p>“Los docentes no están capacitados aún, pero poco a poco se están sensibilizando”.</p>
Rol institucional y contexto actual	<p>“No asumo un rol fiscalizador. Hacemos lo que podemos”.</p> <p>“A veces la presión del licenciamiento nos obligó a presentar documentos de forma acelerada, sin el tiempo adecuado para validarlos pedagógicamente”.</p> <p>“Hay un avance respecto a lo que estaba, está más ordenado”.</p> <p>“El licenciamiento apuró todo el proceso. No hubo rigor académico suficiente”.</p> <p>“Nuestro trabajo ya lo hicimos, ahora es responsabilidad de las oficinas correspondientes y los profesores”.</p>

Discusión

El presente artículo tiene como propósito analizar críticamente la coherencia pedagógica y la aplicación del enfoque por competencias en las sumillas de las especialidades interpretativas de la UNM. En este punto, se discuten los hallazgos mediante un análisis cruzado entre la evidencia documental, los testimonios de los directivos entrevistados y el marco teórico correspondiente. En términos generales, los resultados evidencian una disonancia entre el diseño curricular y el discurso institucional, así como carencias estructurales vinculadas al fundamento pedagógico, la progresión

de aprendizajes y los criterios de evaluación. A continuación, se revisan estos aspectos de forma detallada según las categorías de análisis definidas.

Uno de los hallazgos más relevantes es la escasa progresión de los aprendizajes entre ciclos en la mayoría de los cursos. Varias sumillas repiten descripciones idénticas de competencias, sin especificar sobre qué se debe consolidar, profundizar o superar en cada etapa. Esta situación fue corroborada en las entrevistas: “Sí, he visto que, en algunos casos, Instrumento I, II, III y IV dicen lo mismo, pero con distinto número” (Directivo 3). A ello se suma una respuesta ambigua respecto a la responsabilidad sobre esta carencia: “Nosotros construimos una base general [...] los docentes deben adaptarla... No considero que sea una responsabilidad institucional sobre la progresión de las sumillas” (Directivo 1). Esta postura resulta cuestionable, no solo por la ausencia de niveles de dominio en el diseño curricular, sino sobre todo por la renuncia explícita a una responsabilidad estructural clave. Como advierte Tobón (2013), son los líderes pedagógicos quienes deben facilitar espacios de diálogo y trabajo con los docentes para construir colaborativamente una secuencia pedagógica pertinente y coherente con los objetivos formativos.

Otro aspecto crítico es el uso genérico de términos como “Repertorio” y “Dominio técnico” para referirse a los resultados de aprendizaje. Estas expresiones, además de vagas, no reflejan con claridad lo que se espera lograr en cada ciclo ni consideran las particularidades de cada especialidad instrumental. Desde los testimonios, se acepta esta carencia como parte de una práctica de la enseñanza tradicional: “La mayoría de los docentes aún parte del ‘así se toca’ ‘esto se debe tocar así’, pero no se preguntan ‘por qué’ o ‘para qué’ se interpreta algo... Aún cuesta entender el modelo, y eso tomará tiempo” (Directivo 2). Si bien esta afirmación evidencia una conciencia del problema, se requiere una reflexión pedagógica más profunda, que asuma con responsabilidad los estándares de aprendizaje y el cumplimiento del perfil de egreso. En línea con Cox (2007), un enfoque centrado en el estudiante exige definir aprendizajes esperados de manera clara y situada, lo que implica desplazar el foco del contenido y de la enseñanza hacia los procesos formativos.

Resulta pertinente reflexionar sobre la necesidad de contar con mayor claridad acerca de los instrumentos de evaluación. En primer lugar, su uso no se explicita en las sumillas ni se definen criterios concretos. Por lo tanto, resulta inviable que los docentes los apliquen y estandaricen o retroalimenten adecuadamente los aprendizajes de los estudiantes. Además, los testimonios recogidos confirmán esta situación: “la rúbrica solo fue un aporte de la comisión. Sirve como una guía general, pero nada más” (Directivo 1), y destacan la práctica tradicional: “la evaluación... a veces es un poquito más como a juicio de experto en nuestra disciplina” (Directivo 3). Cabe resaltar que el único instrumento identificado en la malla curricular es el mismo que se emplea en los exámenes de admisión, las evaluaciones con jurado y los cursos de práctica pre profesional. No es posible evaluar distintos niveles formativos con un único instrumento. En consecuencia, se identifica la necesidad de diseñar y validar instrumentos diferenciados, con sustento pedagógico y adecuados a cada etapa del proceso educativo. Como sostiene Neus Sanmartí (2021), la evaluación y el aprendizaje conforman un solo proceso, por lo que debe garantizarse equilibrio y coherencia en su gestión.

En función de los fundamentos pedagógicos del enfoque por competencias, la investigación muestra que los documentos analizados no expresan claramente un marco pedagógico que los sustente, ni desde las ciencias de la educación ni desde la educación musical superior. En los testimonios recogidos, tampoco se evidencia una postura unificada. “La UNM trabaja bajo el enfoque por competencias de la postura constructivista”, señaló un directivo (Directivo 3); sin embargo, al solicitarle referentes de autores que respalden dicha afirmación, no mencionó ninguno.

Otro entrevistado tampoco aportó referentes teóricos, aunque mostró una visión más crítica: “Bueno, en realidad no se podría decir que la UNM esté trabajando con enfoque por competencias... Sí se inició a trabajar en la parte curricular, pero realmente no se está aplicando en el aula aún... Eso puede tomar años” (Directivo 3). Estos hallazgos reflejan vacíos en la fundamentación del currículo, donde predominan opiniones basadas en la experiencia o en la defensa de una enseñanza tradicional. Trabajar por competencias implica promover desempeños integrales con una visión holística de la educación (Morin, 1999; Tobón, 2013), lo cual es especialmente relevante en las especialidades interpretativas, que aún arrastran modelos tradicionales que no necesariamente favorecen el aprendizaje de todos los estudiantes (Albert Gargallo, 2017; Minors *et al.*, 2024). Un currículo moderno debe contar con un sustento conceptual sólido y garantizar coherencia entre su formulación y su aplicación.

Otros elementos que surgieron en la investigación, aunque no necesariamente pueden cruzarse con el análisis documental, resultan relevantes para los objetivos de la pesquisa. Se trata de aspectos relacionados con las responsabilidades de directivos y docentes en la gestión del currículo. Un entrevistado informó que “hubo poca participación de los docentes en el desarrollo del currículo. No todos se comprometieron” (Directivo 2). Como señala María Elena Cano García (2008), el diseño curricular debe asumirse de manera corresponsable, y requiere de un liderazgo claro por parte de las autoridades. En ese sentido, Tobón (2013) subraya que los directivos “deben ser líderes de la planeación, ejecución y evaluación continua de los planes de formación” (p. 312). Los hallazgos sugieren carencias en liderazgo, enfoque por resultados y comunicación institucional.

Otro punto crítico es la falta de responsabilidad asumida en la implementación de las sumillas: “No asumo un rol fiscalizador. Hacemos lo que podemos” (Directivo 1). Al plantear competencias, hay una responsabilidad de construir sistemas para hacer el seguimiento y evaluación de sus avances. Finalmente, hubo consenso entre los entrevistados respecto a la presión de la SUNEDU como factor clave: “el licenciamiento apuró todo el proceso. No hubo rigor académico suficiente” (Directivo 3). Esta afirmación contrasta con lo planteado por Gómez Flores *et al.*, (2016), quienes enfatizan que la elaboración curricular debe hacerse “con el mayor cuidado y minuciosidad posibles y, de preferencia, de manera colegiada, implicando a alumnos, maestros y autoridades administrativas” (p. 65). En suma, la construcción del currículo exige un compromiso institucional serio y riguroso, pues solo así será posible reflejar sus objetivos formativos en los aprendizajes reales del estudiantado.

Conclusiones

1. El estudio aporta un diagnóstico detallado sobre el estado actual del enfoque por competencias en las sumillas de las especialidades interpretativas de la UNM. Se hizo notorio que su implementación es parcial y asistemática, con menciones superficiales a competencias que no se articulan progresivamente ni se vinculan de forma clara con el perfil de egreso.
2. Uno de los hallazgos más relevantes fue la ausencia de progresiones de aprendizaje entre los cursos de formación instrumental. Los resultados de aprendizaje no son precisos ni están organizados por niveles de dominio, lo que dificulta tanto la construcción de instrumentos de evaluación como la planificación coherente del proceso formativo. Esta carencia compromete el desarrollo gradual de competencias y afecta la alineación curricular.
3. Asimismo, se identificó la falta de rúbricas de evaluación pertinentes a cada nivel de formación. Su ausencia limita la posibilidad de realizar evaluaciones auténticas y formativas. Dichas herramientas deben construirse a partir de criterios rigurosos, resultado de

- una investigación pedagógica sólida, y estar adaptadas a la naturaleza específica de cada especialidad instrumental.
4. La investigación reveló una débil articulación entre el discurso institucional y la estructura real del currículo. Aunque se declara oficialmente que la UNM trabaja bajo el enfoque por competencias, los documentos revisados no cumplen con los estándares mínimos esperados del modelo. Esta disonancia se extiende a la gestión curricular, donde se identificó escasa participación y capacitación docente, ausencia de mecanismos de fiscalización y un liderazgo pedagógico limitado. Las decisiones curriculares parecen haber estado más influenciadas por experiencias músico-pedagógicas personales de los integrantes de la comisión que por una comprensión sistemática del paradigma competencial en la educación musical superior.
 5. En términos educacionales, esta investigación contribuye al campo de la gestión curricular al promover una reflexión crítica sobre la aplicación real del enfoque por competencias en la educación musical universitaria. El análisis documental y las entrevistas permitieron identificar aspectos clave a mejorar, como la necesidad de una fundamentación pedagógica más sólida, la formulación precisa de resultados de aprendizaje, criterios de evaluación coherentes y, especialmente, el diseño de progresiones formativas como eje articulador del currículo.
 6. A pesar de estas limitaciones, el estudio reconoce los esfuerzos realizados por la UNM, particularmente en la creación de un nuevo currículo y en la intención de cambio institucional. No obstante, se concluye que estos esfuerzos requieren mayor rigor teórico, una comprensión profunda del enfoque por competencias y una gestión más colaborativa, con participación representativa de todos los actores de la comunidad universitaria. En este proceso, la experiencia comparada y el estudio de buenas prácticas internacionales resultan fundamentales para enriquecer las acciones futuras.

Limitaciones y recomendaciones

1. Una de las principales limitaciones del estudio fue la escasa disponibilidad de literatura especializada sobre pedagogía en la formación musical superior orientada a especialidades interpretativas, especialmente en el contexto peruano. Esta situación llevó a la necesidad de recurrir a marcos conceptuales y políticas educativas desarrolladas en contextos europeos, cuya aplicabilidad no siempre resulta directa ni contextualizada a la realidad local. También permitió abordar el tema desde la perspectiva de la pedagogía general, generando una aproximación más creativa y flexible en la propuesta analítica.
2. Asimismo, la delimitación metodológica como investigación de tipo descriptivo-interpretativa implicó ciertas restricciones en cuanto al alcance del análisis. Este enfoque priorizó la comprensión y caracterización de los fenómenos observados, lo que limitó el desarrollo de propuestas comparativas, evaluativas o de mejora más estructuradas, las cuales podrían abordarse en investigaciones posteriores.
3. Se recomienda fortalecer la fundamentación teórica del enfoque por competencias en los procesos de reforma curricular, garantizando la participación sostenida de los docentes, y promoviendo un liderazgo pedagógico claro desde las autoridades académicas. Esto puede aplicarse tanto en la actualización de planes existentes como en el diseño de nuevos currículos en otras instituciones de formación musical superior.
4. Como línea prioritaria de trabajo, se propone la elaboración de progresiones de aprendizaje adaptadas a cada especialidad instrumental, así como la construcción de rúbricas alineadas

con los aprendizajes esperados y niveles de logro. El análisis de experiencias internacionales exitosas puede aportar claridad metodológica, siempre considerando las particularidades del contexto peruano.

5. Se sugiere, además, profundizar en el análisis del currículo oculto y de las prácticas reales de enseñanza en el aula, así como explorar las percepciones de los estudiantes sobre su formación por competencias, con el fin de contrastar el diseño formal con su aplicación concreta.
6. Finalmente, al tratarse de una investigación de carácter exploratorio, los resultados configuran un estado inicial de la cuestión, útil como base para nuevas investigaciones, procesos de rediseño curricular y estrategias de mejora continua desde una perspectiva competencial situada en la realidad de la educación musical superior.

Rol de autores CrediT

JJLLM:	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

- Albert Gargallo, J. (2017). *Dificultades de aprendizaje de la práctica motriz experta en la trompeta* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València].
<https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90538>
- Bardin, L. (2002). *El análisis de contenido* (3.^a ed.). Akal Ediciones.
- Braun, V., & Clarke, V. (2021). One size fits all? What counts as quality practice in (reflexive) thematic analysis? *Qualitative Research in Psychology*, 18(3), 328–352.
<https://doi.org/10.1080/14780887.2020.1769238>
- Cano García, M. E. (2008). La evaluación por competencias en la educación superior. Profesorado. *Revista de Currículum y Formación de Profesorado*, 12(3), 1–16.
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/profesorado/article/view/20503>
- Carbajal Vaca, I. S. (2017). Educación musical superior: El desarrollo de competencias profesionales en músicos universitarios. *COMIE*, XIV, 12.
<https://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v14/doc/0081.pdf>
- Churches, A. (2009). *Taxonomía de Bloom para la era digital* [Universitaria]. Eduteka.
<http://www.eduteka.org/TaxonomiaBloomDigital.php>
- Congreso de la República del Perú. (2017). Ley N.^o 30597. *Diario Oficial El Peruano*.
- Cox, J. (2007). *Curriculum design and development in higher music education*. AEC Publications.
<https://www.aec-music.eu/media/2021/05/AEC-Handbook-Curriculum-Design-and-Development-in-Higher-Music-Education-EN.pdf>
- Díaz Barriga Arceo, F., & Hernández Rojas, G. (2010). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo: Una interpretación constructivista* (3.^a ed.). McGraw-Hill/Interamericana.
- Flick, U. (2018). *Introducción a la investigación cualitativa* (4.^a ed. reimp.). Ediciones Morata.
- Fullan, M., Quinn, J., y McEachen, J. (2018). *Deep learning: Engage the world, change the world*. Corwin/ SAGE Publishing.
- Gómez Flores, I., Carbajal Vaca, I. S., Namme Galindo, I., Correa Ortega, J. P., González Moreno, P. A., Cortés Cervantes, R., Capistrán Gracias, R. W., Moreno Martínez, R. R., & Reyes Moreno, Y. (2016). *Educación musical universitaria: Filosofía y estrategias curriculares* (1.^a ed.). Universidad Autónoma de Aguascalientes.
https://editorial.uua.mx/docs/educacion_musical_universitaria.pdf
- Gordon, E. (2007). *Learning sequences in music: A contemporary music learning theory*. GIA Publications.

- Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.^a ed.). McGraw-Hill Education.
- Kokkidou, M. (2006). *European music curricula: Philosophical orientations, trends, and comparative validation. 1. Models for music curriculum development* [Manuscrito inédito]. <https://doi.org/10.13140/2.1.1613.5687>
- Krippendorff, K. (2013). *Content analysis: An introduction to its methodology* (3rd ed.). Sage.
- Minors, H. J., Östersjö, S., Dalagna, G., & Salgado Correia, J. (Eds.). (2024). *Teaching music performance in higher education: Exploring the potential of artistic research* (1.^a ed.). Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0398>
- Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. UNESCO. <https://edgarmorinmultiversidad.org/index.php/descarga-libro-los-7-saberes.html>
- Patton, M. Q. (2014). *Qualitative research & evaluation methods: Integrating theory and practice*. SAGE Publications.
- Perrenoud, P. (2004). *Diez nuevas competencias para enseñar: Invitación al viaje* (1.^a ed., 18.^a reimp.). Graó.
- Quinn, J., McEachen, J., Fullan, M., Gardner, M., & Drummy, M. (2021). *Sumergirse en el aprendizaje profundo: Herramientas atractivas*. Ediciones Morata.
- Sandín Esteban, M. P. (2011). *Investigación cualitativa en educación: Fundamentos y tradiciones*. McGraw-Hill España.
- Sanmartí, N. (2021). *Evaluar y aprender: Un único proceso* (2.^a ed.). Octaedro.
- Stake, R. E. (2020). *Investigación con estudio de casos* (6.^a ed.). Morata.
- Tobón, S. (2013). *Formación integral y competencias: Pensamiento complejo, currículo, didáctica y evaluación* (4.^a ed.). Ecoe Ediciones.
- UNESCO. (2019). *Marco de competencias de los docentes en materia de TIC*. UNESCO.
- Zabala Vidiella, A., & Arnau, L. (2010). *Cómo aprender y enseñar competencias: 11 ideas clave* (1.^a ed., 7.^a reimp.). Graó.



Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha
(Lima, 1977)



Composer and orchestra director. Licensed in Composition by the National University of Music (UNM) and master's degree in History of Art and Curatorship by the Pontifical Catholic University of Peru (PUCP). Ordinary professor in the Speciality of Music at the Faculty of Artistic Sciences of the PUCP and professor of theoretical courses at the National University of Music. He has been the director of the PUCP Sinfonic Orchestra and has directed on various occasions to the Sinfonic Orchestra of the National, the Juvenile Sinfonic Orchestra Bicentenario and the Sinfonic Orchestra of the UNM. His lines of investigation are iconography, semiotics and artistic investigation, developing various researches that have led him to participate in important congresses in Argentina, Brazil and Spain.

Representación y significación detrás de la pasión: una exploración semiótica a través de los tópicos en la música de Piotr Ilich Tchaikovsky

Representation and Signification Behind Passion: A Semiotic Inquiry into Musical Topics in the Works of Pyotr Ilyich Tchaikovsky

Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha
Pontificia Universidad Católica del Perú

Universidad Nacional de Música

Lima, Lima, Perú

bvalenzuela@pucp.pe

bvalenzuela@unm.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-3440-4615>



Resumen

Este artículo explora la aplicación de la semiótica musical a la obra de Piotr Ilich Tchaikovsky, considerando su música como un sistema de signos cargado de significados culturales, afectivos y simbólicos. A partir de los marcos teóricos de Leonard Ratner, centrado en los tópicos musicales y la retórica del clasicismo, Kofi Agawu, quien integra semiótica estructural, hermenéutica y análisis discursivo y Raymond Monelle, cuyo trabajo aborda las dimensiones culturales, históricas y narrativas de los signos musicales, el estudio demuestra cómo los elementos simbólicos influyen en aspectos esenciales del estilo del compositor, como el diseño motívico y melódico, el discurso armónico y la estructura formal. Esta perspectiva sitúa la música de Tchaikovsky como una forma de comunicación estética y simbólica, en diálogo con los imaginarios del romanticismo ruso y europeo, ofreciendo nuevas lecturas sobre su significación expresiva y cultural.

Palabras clave

Semiótica musical; tópicos musicales; Piotr Ilich Tchaikovsky; romanticismo ruso; significación musical

Abstract

This article explores the application of musical semiotics to the work of Pyotr Ilyich Tchaikovsky, framing his music as a system of signs imbued with cultural, affective, and symbolic meanings. Building on the theoretical frameworks of Leonard Ratner, focused on musical topics and the

Como citar: Valenzuela, B. W. (2025). Representación y significación detrás de la pasión: una exploración semiótica a través de los tópicos en la música de Piotr Ilich Tchaikovsky. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(2), 213–226.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i2.291>

rhetoric of Classicism; Kofi Agawu, who integrates structural semiotics, hermeneutics, and discourse analysis; and Raymond Monelle, whose work addresses the cultural, historical, and narrative dimensions of musical signs, the study demonstrates how symbolic elements shape core aspects of the composer's style, including motivic and melodic design, harmonic discourse, and formal structure. This perspective positions Tchaikovsky's music as a form of aesthetic and symbolic communication in dialogue with the imaginaries of Russian and European Romanticism, offering new readings of its expressive and cultural signification.

Keywords

Musical Semiotics; Musical Topics; Pyotr Ilyich Tchaikovsky; Russian Romanticism; Musical Signification

Recibido: 14 de agosto / Revisado: 21 de agosto / Aceptado: 1 de septiembre

Representación y significación detrás de la pasión: una exploración semiótica a través de los tópicos en la música de Piotr Illich Tchaikovsky

La música del compositor ruso Piotr Illich Tchaikovsky (1840–1893) ha sido tradicionalmente interpretada desde diversas perspectivas que enfatizan su dimensión emocional, su lirismo melódico y su riqueza orquestal. Sin embargo, más allá de sus cualidades expresivas evidentes, su producción musical puede entenderse como un sistema complejo de significación, donde los elementos formales, estilísticos y temáticos actúan como signos dentro de un entramado semiótico más amplio. En este sentido, la semiótica musical, entendida como el estudio de los signos y significados en la música, ofrece herramientas valiosas para abordar la obra de Tchaikovsky como una forma de discurso simbólico, profundamente ligado a la cultura de su tiempo.

Este estudio propone una aproximación a la música de Tchaikovsky desde una perspectiva semiótica, tomando como base los marcos teóricos desarrollados por Leonard Ratner, Kofi Agawu y Raymond Monelle. Ratner, al introducir el concepto de tópicos musicales, brinda un modelo para identificar convenciones estilísticas con significados culturales específicos; Agawu, al integrar la semiótica estructural y la hermenéutica, abre la posibilidad de analizar la música como un discurso narrativo y culturalmente situado; y Monelle, por su parte, profundiza en la dimensión histórica, cultural y retórica de los signos musicales, subrayando su potencial para evocar imaginarios colectivos, arquetipos narrativos y temporalidades simbólicas. A partir de estos enfoques, se examinan los modos en que Tchaikovsky emplea recursos musicales como géneros estilizados, formas retóricas, símbolos melódicos y estructuras narrativas para construir un lenguaje musical que no sólo convuelve, sino que también comunica y representa. De esta manera, el presente estudio busca destacar la pertinencia de una lectura semiótica aplicada a Tchaikovsky, tanto para enriquecer la comprensión de sus obras como para abrir nuevas líneas de investigación dentro de la musicología contemporánea.

Orígenes retóricos del concepto de tópico en música

El concepto de tópico, fundamental en la semiótica musical contemporánea, tiene sus raíces en la retórica clásica y su adaptación al pensamiento musical del Barroco. Derivado de la *topiké* aristotélica —relacionada con las fases de la *inventio* en la construcción del discurso—, el término

fue adoptado por los teóricos de la retórica musical como parte de una serie de procedimientos orientados a facilitar la creación de ideas musicales (López Cano, 1996).

Durante el siglo XVIII, esta noción adquirió una formulación más precisa bajo la denominación *loci-topici*, con una sistematización particularmente elaborada en la obra de Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Mattheson propuso una serie de “lugares compositivos” que permitían al músico acceder a recursos expresivos en ausencia de inspiración inmediata, entre los que destacan: el *locus notationis* (transformación temática), el *locus descriptionis* (generación de afectos), el *locus causae materialis* (elección de recursos sonoros según sus propiedades simbólicas), y otros como el *locus exemplorum* o el *locus testimoniorum*, que implican la cita de modelos preexistentes o melodías reconocibles. Este sistema no solo vinculaba los procesos de inventiva (*inventio*) con los de formulación musical (*elocutio*), sino que anticipaba ya una dimensión semiótica de la composición, al concebir los elementos musicales como portadores de significados culturalmente codificados (López Cano, 2002).

Asimismo, autores como Athanasius Kircher, en su *Musurgia universalis* (1650), habían delineado un procedimiento similar para la musicalización de textos, en el que la identificación de temas y afectos precedía a la selección de tonalidades, métricas y figuras retórico-musicales apropiadas. Tales operaciones implican una forma de topicalización, es decir, la asignación de significados expresivos y narrativos mediante convenciones musicales, y refuerzan el carácter discursivo de la música vocal de la época (Bartel, 1997; López Cano, 2002).

Esta genealogía del tópico revela cómo los antecedentes retórico-musicales del Barroco no solo configuran un marco técnico-compositivo, sino que ofrecen un horizonte conceptual que será retomado, siglos después, por la semiótica musical moderna para el análisis de repertorios posteriores, como el del Romanticismo, donde el uso de signos convencionales y retóricas expresivas continúa siendo fundamental.

El renacimiento del tópico musical en la semiótica contemporánea

Tras su formulación en el pensamiento retórico-musical barroco, el concepto de tópico experimentó un resurgimiento decisivo en el siglo XX, gracias a los trabajos de Leonard Ratner, quien lo reintroduce en el análisis de la música clásica en su obra *Classic Music: Expression, Form and Style* (1980). Para Ratner, los tópicos son “temas de discurso musical”, entendidos como unidades estilísticas codificadas —marchas, fanfarrias, pastorales, etc.— que remiten a prácticas musicales asociadas a contextos culturales concretos como la danza, el teatro, la vida cotidiana o los rituales sociales (Ratner, 1980). Su función puede manifestarse tanto como sustento estructural de una obra entera, como en forma de progresiones o motivos reconocibles en secciones determinadas, coexistiendo múltiples tópicos en un mismo discurso musical.

Desde una perspectiva semiótica, Ratner sienta las bases para entender al tópico como signo musical. Esta dimensión es desarrollada por Kofi Agawu, quien en *Playing with Signs* (2006) define al tópico en términos saussureanos: una correlación entre un significante musical —una configuración específica de melodía, ritmo, armonía, etc.— y un significado convencional culturalmente determinado. Aunque Agawu reconoce que cualquier obra puede contener numerosos tópicos, también advierte que existen límites estilísticos y estructurales que condicionan cuántos pueden ser desarrollados significativamente dentro de una pieza (Agawu, 2006).

Robert Hatten, por su parte, amplía la definición al concebir los tópicos como “estados expresivos amplios”, organizados por relaciones oposicionales, y plantea la noción de géneros expresivos como combinaciones de tópicos en interacción (Hatten, 2004). Para Hatten, un tópico

debe cumplir con dos condiciones fundamentales: establecer una correlación musical compleja y derivarse de una clase reconocible de música convencional, como una marcha o un estilo de danza.

Tabla 1
Tópicos para la música clásica según Agawu

1. <i>alla breve</i>	10. fantasía	19. <i>ombra</i>
2. <i>alla zoppa</i>	11. Obertura francesa	20. ópera <i>buffa</i>
3. amoroso	12. gavota	21. pastoral
4. aria	13. estilo de caza	22. recitativo
5. <i>bourrée</i>	14. estilo estricto	23. sarabanda
6. estilo brillante	15. <i>Mannheim rocket</i>	24. motivo de suspiro
7. <i>cadenza</i>	16. marcha	25. estilo cantábil
8. <i>empfindsamkeit</i>	17. minuet	26. <i>Stern und Drang</i>
9. fanfarria	18. <i>musette</i>	27. música turca

Nota. Elaboración propia.

El desarrollo más exhaustivo del concepto de tópico como signo se encuentra en la obra de Raymond Monelle, particularmente en *The Sense of Music* (2000). Para Monelle, el tópico es un tipo de signo definido por su indexicalidad, es decir, por su capacidad de evocar su objeto de forma indirecta, mediante una relación contextual. Monelle distingue dos formas principales: el tópico icono–indexical, donde un signo musical funciona primero como un ícono (por ejemplo, la imitación del canto de un cuco) y luego como índice de un contenido simbólico más amplio (la llegada de la primavera); y el tópico índice–indexical, en el que un rasgo estilístico remite a un género musical (como el canario del siglo XVII) y, a través de él, a connotaciones sociales y culturales (como lo exótico o lo vulgar), mediante procesos de sinédoque y evocación cultural (Monelle, 2000; López Cano, 2002).

Monelle expande significativamente el campo de los tópicos musicales, al incluir no sólo géneros y estilos clásicos, sino también *leitmotivs*, figuras retóricas tradicionales como el *passus duriusculus*, y tópicos literarios transpuestos al lenguaje musical, como el ecuestre o el heroico. Su enfoque propone una teoría transhistórica y transestilística del tópico, orientada tanto al estudio de sus cualidades como signo musical, como a la reconstrucción de las prácticas sociales, culturales y simbólicas que sustentan su codificación.

Este cuerpo teórico permite concebir los tópicos como herramientas analíticas fundamentales para el estudio de repertorios de los siglos XVIII y XIX, y resulta especialmente útil para abordar la música de Tchaikovsky, donde la presencia de signos convencionales, evocaciones culturales y retóricas expresivas desempeña un papel central en la construcción de sentido e incluso, de los mismos materiales musicales (motivos, melodías, discurso armónico, etcétera).

El tópico musical como elemento constructivo y generador en la música de Tchaikovsky

Uno de los ejemplos más paradigmáticos del uso de elementos simbólicos en la música de Tchaikovsky, y de cómo estos operan como generadores del discurso musical, es la célebre *Obertura solemne 1812*, Op. 49. En esta obra, Tchaikovsky no solo selecciona materiales musicales con una fuerte carga semántica —como la *Marsellesa*, el himno imperial ruso “Dios salve al Zar”, el canto litúrgico “Dios salve a tu pueblo” y varias melodías folclóricas de origen cosaco y de la región de Nóvgorod—, sino que

los organiza y transforma con un propósito narrativo explícito: representar musicalmente la invasión napoleónica de 1812 y la posterior victoria rusa. Estos temas funcionan como tópicos musicales, es decir, unidades reconocibles que remiten a contextos culturales, históricos o emocionales específicos, y que el oyente puede identificar y decodificar como signos dentro del tejido sonoro. A lo largo de la obra, Tchaikovsky somete estos tópicos a un proceso de variación, confrontación y superposición, creando una estructura musical que no solo describe eventos históricos, sino que los interpreta desde una perspectiva nacionalista. Nos encontramos así ante una obra profundamente semiótica, en la que cada elemento musical cumple una función significativa dentro de un relato patriótico que articula identidad, memoria y poder simbólico.

Los tópicos musicales pueden manifestarse también en el plano armónico de una obra, ya sea en un nivel constructivo elemental —como la elección recurrente de un tipo específico de acorde— o en una dimensión estructural más amplia, como el plan tonal general de la obra. En el inicio de *Francesca da Rimini*, fantasía sinfónica según Dante, Op. 32, Tchaikovsky recurre a una sucesión de acordes disminuidos que acentúa la relación interválica del tritono. Este intervalo, conocido históricamente como *diabolus in musica* (“el diablo en la música”), fue evitado por la teoría medieval debido a su carácter disonante y su asociación simbólica con lo demoníaco. Su uso reiterado en estos compases iniciales proyecta un clima de tensión y fatalidad que impregna toda la obra. A esta base armónica se suma una línea superior melódica cromática descendente que remite al *passus duriusculus*, figura retórica-musical habitual en el primer barroco operístico, empleada para acentuar pasajes textuales de dolor, tristeza o lamento. Tchaikovsky, al combinar ambos recursos, establece desde el primer momento un paisaje sonoro que, en clave semiótica, simboliza la condena, la aflicción y el destino inexorable de Francesca y Paolo, protagonistas de la célebre narración del *Inferno* de Dante.

Figura 2

Tchaikovsky. *Francesca da Rimini*, fantasía sinfónica según Dante, Op. 32. *Inicio* (reducción para piano)



Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. Section Musicale des Editions D'Etat, Moscou. (1926). P. Tschaikowsky: *Francesca da Rimini*, Fantaisie pour orchestre. Transcription pour piano à 2 mains pour Ch. Klindworth (p.2). [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP07993-Tchaikovsky_-Op.32_-Francesca_da_Rimini_\(Klindworth\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP07993-Tchaikovsky_-Op.32_-Francesca_da_Rimini_(Klindworth).pdf)

También en la *Obertura-fantasia Romeo y Julieta*, Tchaikovsky desarrolla una construcción simbólica que traduce en términos musicales la tragedia amorosa de Shakespeare. La obra adopta como marco estructural la forma de sonata, aunque tratada con notable libertad, de manera que los elementos dramáticos se integran en la arquitectura formal. En este esquema, el primer tema —de carácter energético y conflictivo— representa el odio y la lucha entre las familias Montesco y

Capuleto, mientras que el segundo tema, de lirismo expansivo, encarna el amor apasionado entre los protagonistas. La exposición presenta el primer tema en *si* menor, lo que, según la práctica clásica, haría prever una modulación hacia *re* mayor (relativa mayor) para el segundo tema. Sin embargo, Tchaikovsky elude esta expectativa: mantiene un extenso pedal de dominante sobre la nota *la* y resuelve hacia *re* mayor mediante la reinterpretación enarmónica del acorde de séptima de dominante como uno de sexta aumentada alemana (véase Figura 3).

Aunque algunos biógrafos han interpretado esta elección tonal como una posible alusión autobiográfica a su romance juvenil con la soprano belga Désirée Artôt, cuya relación con el compositor fue breve pero profundamente significativa (Brown, 2007; Holden, 1995; Weinstock, 1960) resulta más convincente —desde una perspectiva semiótica— considerar que Tchaikovsky busca acentuar, incluso en el plano armónico, la distancia máxima posible dentro del círculo de quintas entre los tópicos que representan sentimientos tan irreconciliables como el amor y el odio. Esta decisión otorga a la obra un contraste expresivo extremo, subrayando la imposibilidad de reconciliación que preside la trama shakesperiana.

Figura 3

Tchaikovsky: *Obertura – fantasía Romeo y Julieta. Transición hacia la sección secundaria de la exposición*



Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. ED. BOTE & G. Bock, BERLIN. Romeo et Juliette, Ouverture-Fantaisie d'après Shakespeare composée pour P. Tschaikovsky. Edition pour le Piano à 2 mains arrangée par C. Bial. Editeurs de Musique de S. M. l'Empereur et Roi, de S.M. l'Impératrice Friedrich et de S.A.R. le Prince Albrecht de Prusse. Inst. Lith. de G.G. Röder, Leipzig.
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/c6/IMSLP57480-PMLPo3603-Tchaikovsky-Bial_Romeo_and_Juliet_Overture-Fantaisie.pdf

Los tópicos musicales, asimismo, pueden influir de manera decisiva en el diseño melódico de un tema o motivo, al mismo tiempo que comunican y revelan la carga simbólica o las intenciones expresivas del compositor. En el *Trio en la menor*, Op. 50, Tchaikovsky estructura el tema principal sobre dos tópicos: el motivo de la cruz y el *passus duriusculus* previamente mencionado (Ver Figura 4). El motivo de la cruz se caracteriza por un diseño melódico que sugiere la figura de la cruz: un descenso por grado conjunto, seguido de un salto ascendente de tercera y un nuevo descenso por grado conjunto hacia la nota inicial. Este recurso, utilizado por compositores como

Johann Sebastian Bach,¹ podía simbolizar la fe cristiana, el sacrificio de Cristo en la cruz o la muerte. El *passus duriusculus* o motivo del lamento consiste en un descenso por grados conjuntos (frecuentemente, aunque no necesariamente, cromático) que cubre un intervalo de cuarta, desde la tónica hacia la dominante en muchos casos, y que suele aparecer en la voz del bajo.

Tchaikovsky compuso el *Trío* tras la muerte de su íntimo amigo, el pianista Nikolái Rubinstein, a quien dedicó la obra con el subtítulo *À la mémoire d'un grand artiste*. En una carta a su beneficiaria Nadezhda von Meck, el compositor describió la pieza con estas palabras:

Le dedico este Trío a Nikolai Grigorievich (Rubinstein). Tiene esta obra cierto carácter de **fúnebre lamento**. (Orlova, 1994)

Figura 4

Tchaikovsky: Trío en *la menor* Op.50 para *violín, violoncello y piano* “*A la memoria de un gran artista*”, parte del *violín, compases 5–7*



Nota. Elaboración propia.

Es evidente, por tanto, que el compositor diseñó el material temático principal a partir de dos tópicos que condensan y encarnan el concepto central de la obra. *El Trío* en su conjunto puede interpretarse como un discurso simbólico sobre la pérdida, la memoria y la resignación, en el que los tópicos estilísticos y las formas musicales actúan como signos articuladores de una narratividad profundamente personal.

Otro ejemplo notable de la incidencia de los tópicos en la definición o en la estructuración de temas y motivos es la *Sinfonía n.º 6 en si menor*, Op. 74, “*Patética*”. En esta obra, prácticamente la totalidad del material motívico y temático se organiza en torno al intervalo de cuarta justa —mayormente descendente— o a su inversión, la quinta justa (véase Figura 6). El uso de este intervalo como elemento generador y unificador de la sinfonía encuentra su origen en el tópico musical ya mencionado conocido como *passus duriusculus*, que aparece desde el inicio en la línea de los contrabajos en su forma característica de *bajo del lamento* (línea cromática descendente que cubre una cuarta justa). Este procedimiento semiótico se asocia históricamente, como ya ha sido mencionado, a significados de dolor, pérdida y fatalidad, reforzando así la carga expresiva de la obra.

1. En la música barroca, el llamado motivo de la cruz (*Kreuzmotiv*) aparece con frecuencia en la obra de Johann Sebastian Bach, cuyo propio apellido (B–A–C–H, en notación germana: *si bemol–la–do–si natural*) puede representarse mediante un diseño melódico de esta naturaleza, cargado de connotaciones simbólicas (Wolff, 2002).

Figura 5

Tchaikovsky: Sinfonía N°6 en si menor, Op. 74 "Patética". Línea de Contrabajos II, compases 1-6



Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. Moscow: P. Jurgenson, n.d.(ca.1894). Plate 19097.

P. Tschaikowsky, 6-me Symphonie, Op.74, "Pathetique".

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP105425-PMLPo2511-Ciaikovskij_-74_-Symphony_n.6_b_fs_\(Jurgenson\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP105425-PMLPo2511-Ciaikovskij_-74_-Symphony_n.6_b_fs_(Jurgenson).pdf)

Este vínculo entre un elemento estructural (el intervalo generador) y su referente simbólico conecta de manera directa con el enigmático y trágico programa que Tchaikovsky concibió para la sinfonía, tal como lo describe en una carta a su hermano Anatoli, escrita en 1893, pocos meses antes de su muerte:

Mientras estaba de viaje, tuve una idea de una nueva sinfonía, esta vez, una sinfonía con programa; pero este programa será un enigma – que lo adivine la gente – y la obra se llamará realmente Sinfonía con programa (número 6). Este programa es tan intensamente personal que mientras lo esbozaba mentalmente en mis viajes, lloré amargamente. (Orlova, 1994)

En este sentido, el *passus duriusculus* en la Patética no es solo un recurso técnico, sino un signo articulador del discurso musical, unificando la obra desde un nivel microtemático hasta el plano narrativo global. Siguiendo a Ratner, este uso del tópico revela cómo Tchaikovsky integra convenciones estilísticas heredadas en una trama expresiva altamente personal, logrando que la obra funcione como un relato musical cifrado donde forma y significado son inseparables.

Veamos ahora cómo la carga simbólica, a través de los tópicos musicales, puede incidir de manera determinante en múltiples aspectos de una misma obra del compositor. El caso que nos ocupa es una breve pieza para piano perteneciente a la colección *Álbum para la juventud*, Op. 39, titulada "La oración de la mañana".

Figura 6

Material temático y motívico de la Sinfonía “Patética” de Tchaikovsky elaborado sobre el intervalo de cuarta justa o su inversión



Nota. Elaboración propia.

Un análisis semiótico a través de los tópicos de "La oración de la mañana" de Tchaikovsky

“La oración de la mañana” abre la colección *Álbum para la juventud*, Op. 39 (1878), un conjunto de breves y técnicamente sencillas piezas para piano, compuestas por Tchaikovsky como homenaje al compositor alemán Robert Schumann (1810–1856), quien, algunas décadas antes, había publicado una colección homónima. La pieza presenta una estructura de tema dividido en dos frases simétricas (antecedente y consecuente) de ocho compases cada una, a las que el compositor añade una breve coda. Su carácter es íntimo, religioso y solemne, evocando, como sugiere el título, una oración matutina: un momento de recogimiento y contacto con Dios al iniciarse el día.

Para representar este concepto, Tchaikovsky recurre a diversos elementos simbólicos, algunos de ellos de uso común en su época. En primer lugar, la textura homorrítmica y la escritura de tipo coral remiten a los himnos de la Iglesia Ortodoxa Rusa. En el plano armónico destaca el uso reiterado de una secuencia armónica asociada a la cadencia plagal (compases 2, 10, 11 y 20) —el paso de la subdominante a la tónica— tradicionalmente conocida como “cadencia del Amén”. Además, la obra incorpora el motivo de la cruz, que define desde el inicio la línea melódica principal. No obstante, el aspecto simbólico más relevante se encuentra en el plano rítmico: Tchaikovsky desarrolla en los primeros compases el mencionado motivo de la cruz sobre el ritmo característico de una danza barroca: la sarabanda.

La sarabanda, de origen español o —según algunos estudiosos— latinoamericano, es una danza lenta en compás ternario, de carácter majestuoso y solemne, cuyo rasgo más distintivo es la acentuación del segundo tiempo del compás sobre un ritmo característico (Kühn, 2007). Este mismo patrón rítmico es el que el compositor emplea en los dos primeros compases de la obra.

Figura 7

Tchaikovsky: Álbum para la juventud, Op. 39. "La oración de la mañana". Inicio

Lento

Motivo de la cruz

p

IV6 I
(Cadencia plagal)

Nota. Elaboración propia

La elección de Tchaikovsky no parece arbitraria: al utilizar una danza ternaria que acentúa naturalmente el segundo tiempo, subraya simbólicamente la segunda persona de la Santísima Trinidad —Cristo Jesús—, figura central de la fe cristiana y depositaria de la esperanza de resurrección. Esta práctica simbólica tiene antecedentes notorios en el Barroco. Por ejemplo, Johann Sebastian Bach, en el célebre coral “Jesus bleibet meine Freude” de su cantata *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147, destaca asimismo la figura de Jesús al situar sistemáticamente la segunda corchea de cada tresillo y la segunda negra del acompañamiento en una posición más alta que las otras dos en el pentagrama (Boyd, 1986):

Figura 8

J.S. Bach: Cantata Herz und Mund und Tat und Leben, BWV 147, Coral "Jesus bleibt meine Freude", Inicio

6. Choral

Tromba

Oboe I, II
Violino I

Violino II

Viola

Fagotto, Violoncello
Violone
Organo (bez.)
Cembalo

Org.

VE 6 Configuración para acto

Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. Editorial Neue Bach-Ausgabe, Serie I, Band 28.2 (pp.63-128)
Kassel: Bärenreiter Verlag, 1995. Plate BA 5085.

<https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/26/IMSLP707907-PMLP149942-bachNBAI,28.2herzundmundundtatundlebenBWV147.pdf>

Tchaikovsky tampoco fue el único compositor romántico en emplear este recurso. Franz Liszt, en su *Sonata en si menor para piano*, introduce las primeras notas del himno gregoriano “Crux fidelis” (Yong, 2017) sobre un ritmo de sarabanda, configurando así el tema secundario de la sonata, que según la interpretación faustica —unánimemente aceptada— representa al Todopoderoso (Taylor, 1986; Gauthier, 1985; Horowitz, 1984):

Figura 9
Liszt: *Sonata para piano en si menor, compases 105–107*



Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. Editor José Vianna da Motta (1868–1948). *Musikalische Werke. Serie II, Band 8* (pp.103–40) Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1924. Plate F.L. 61.
https://vmirror.imslp.org/files/imglinks/usimg/a/az/IMSLP56107-PMLP14018-Liszt_Musikalische_Werke_2_Band_8_61.pdf

Estamos, por tanto, ante un ejemplo claro de la indexicalidad del tópico mencionada por Monelle, específicamente de un tópico índice–indexical: se expone un rasgo estilístico de la sarabanda (su patrón rítmico con acento en el segundo tiempo del compás ternario) que remite a una connotación religiosa precisa: la representación de Cristo como segunda persona de la Trinidad.

Este análisis de “La oración de la mañana” muestra cómo Tchaikovsky, lejos de limitarse a una construcción musical de carácter devocional, integra conscientemente recursos retóricos y tópicos cargados de significado. El diálogo entre elementos melódicos, armónicos y rítmicos evidencia un entramado semiótico en el que la elección de determinados patrones —como el ritmo de sarabanda— no responde únicamente a una función estética, sino que se inscribe en una tradición simbólica con profundas raíces históricas. Al identificar estos procedimientos, se confirma que el compositor no sólo participa de un lenguaje musical heredado, sino que lo reinterpreta desde su propia sensibilidad romántica, ampliando su potencial expresivo y comunicativo.

Conclusiones

El componente simbólico en la música de Piotr Ilich Tchaikovsky, manifestado principalmente a través del uso de los llamados tópicos musicales, constituye un elemento recurrente y esencial tanto en la concepción como en la realización de sus obras. Lejos de ser un mero recurso decorativo, este componente cumple una función estructurante, dotando a la música de una coherencia interna que trasciende su superficie expresiva.

Estos elementos simbólicos intervienen de manera decisiva en aspectos fundamentales como la organización formal, la armonía, la selección y desarrollo de materiales musicales, el diseño motívico y melódico, así como en la definición conceptual de cada obra. De esta manera, se revela un compositor que, más allá de su reconocida capacidad para conmover y emocionar, construye su música con un rigor intelectual y técnico de primer orden.

En contra de la percepción generalizada que asocia su arte principalmente con el sentimentalismo o la intensidad pasional, Tchaikovsky demuestra un dominio consciente de los recursos compositivos y una planificación minuciosa en cada detalle. Su música es, al mismo tiempo, vehículo de emoción y arquitectura sonora refinada, donde la expresividad se sustenta en una sólida base de diseño formal y simbólico.

En definitiva, la música de Tchaikovsky no es únicamente el reflejo de un temperamento apasionado, sino el resultado de un pensamiento compositivo que supo dar a la emoción un armazón sólido y cuidadosamente elaborado. En él conviven, inseparables, la intensidad expresiva y la precisión constructiva, la inspiración lírica y la lucidez técnica. Reconocer esta convergencia es fundamental para comprender la verdadera magnitud y vigencia de su legado artístico.

Rol de autores CrediT

BWVR:	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. (2006). *Playing with signs: A semiotic interpretation of classic music* (Obra original publicada en 1991). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400861835>
- Bartel, D. (1997). *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. University of Nebraska Press.
- Boyd, M. (1986). *Bach* (Biblioteca Salvat de grandes biografías, n.º 55; J. Torres, Pról.; S. Martín Bermúdez, Trad.). Salvat.
- Brown, D. (2007). *Tchaikovsky: The man and his music*. Faber & Faber.
- Gauthier, É. (1985). *Liszt* (F. Ximénez de Sandoval, Trad.; 4.ª ed.). Espasa–Calpe.
- Hatten, R. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes*. Indiana University Press.
- Holden, A. (1995). *Tchaikovsky: A biography*. Random House.
- Horowitz, J. (1984). *Arrau: Leben mit der Musik* [Claudio Arrau: vivir con la música] (Serie Música). Javier Vergara / Alianza Música.
- Kühn, C. (2007). *Tratado de la forma musical*. Ediciones Mundi Música.
- López Cano, R. G. (1996). *Música y retórica en el Barroco: Introducción a la teoría de la retórica musical en los siglos XVII y XVIII* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/388334>
- López Cano, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: Tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Cuiculco*, 9(25), Artículo 0. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Monelle, R. (2000). *The sense of music: Semiotic essays*. Princeton University Press.
- Orlova, A. A. (1994). *Chaikovski: Un autorretrato* (S. Martín Bermúdez y J. Alfaya, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en inglés en 1990 como *Tchaikovsky: A self-portrait*).
- Ratner, L. (1980). *Classic music: Expression, form, and style*. Schirmer Books.
- Taylor, R. (1986). *Liszt*. Javier Vergara.
- Weinstock, H. (1960). *Tchaikovsky* (J. Bal y Gay, Trad.). Ediciones Gandes.
- Wolff, C. (2002). *Johann Sebastian Bach: El músico erudito* (A. García, Trad.). Alianza Música. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195>

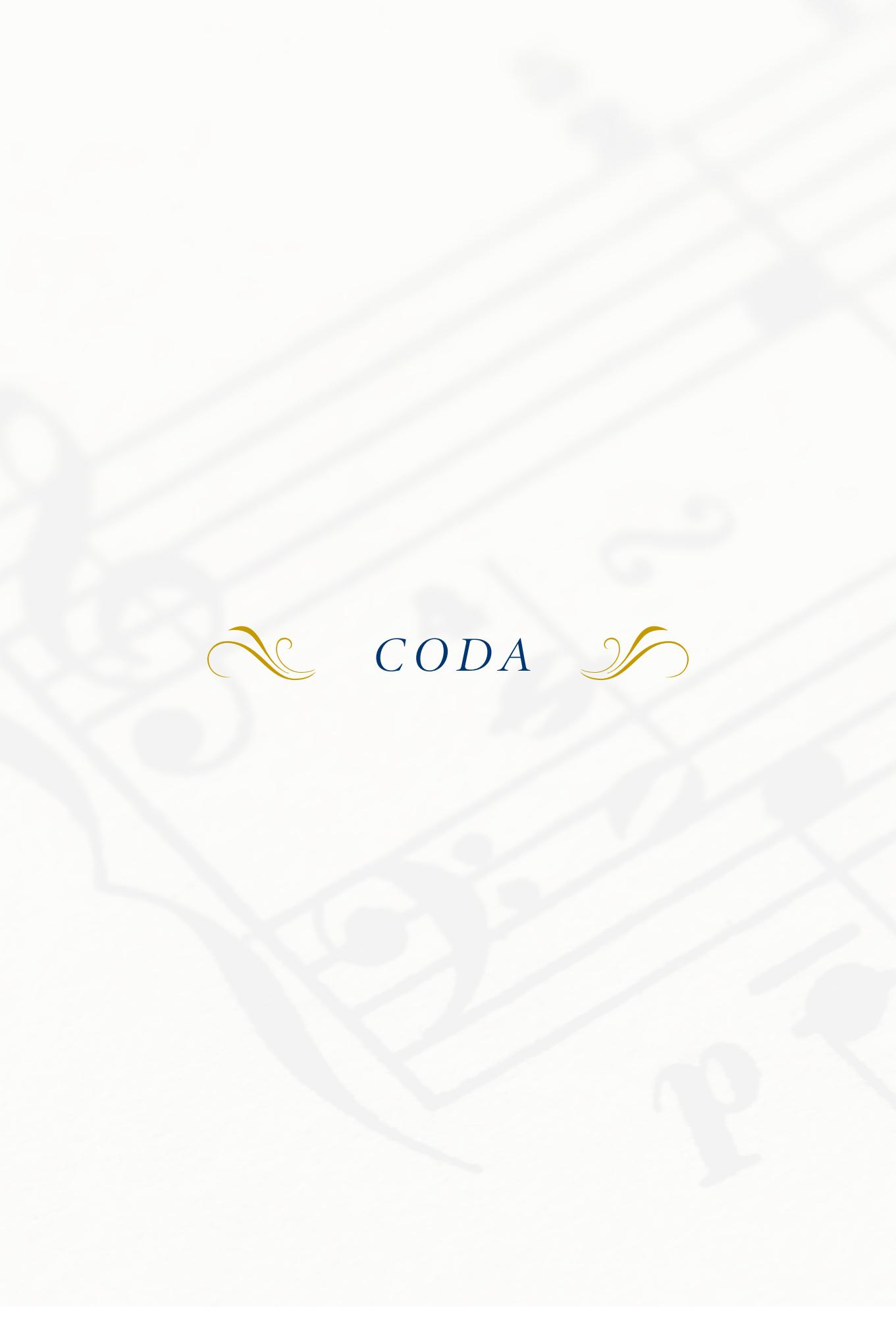
Yong, S. W. S. (2017). *The Liszt Sonata as a bearer of the Cross: In defence of a programmatic reading of the B Minor Sonata* [Tesis de maestría, Zürcher Hochschule der Künste, Departamento de Música]. Zürcher Hochschule der Künste.

Anexo 1

Tchaikovsky: *Álbum para la juventud*, Op.39. *La oración de la mañana*

Morning prayer

Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. Editor Hans-Peter Beer. Creative Commons Attribution Non-commercial 3.0, Notas Misc.These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.
<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/l/13/IMSLP154626-WIMA.7069-morgen.pdf>

A faint, grayscale background image of a person's hands playing a piano keyboard, positioned centrally behind the text.

CODA



Reseñas



I Congreso Nacional de Música Amazónica

Percy Alexander Flores Navarro

Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, Lima, Perú

percy.flores@pucp.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0003-1507-315X>



A manera de introducción

Loreto es el departamento más extenso y uno de los más diversos en el Perú en cuanto a flora y fauna. Asimismo, acoge a una gran diversidad de etnias y lenguas indígenas. En el pasado formó parte del Virreinato de Nueva Granada hasta 1802. Posteriormente, en los primeros años de la República, el Estado envió varias expediciones para explorar el territorio y hacia finales del siglo XIX, el auge de la explotación del caucho modernizó Iquitos, aunque con graves abusos contra los pueblos indígenas. Durante y después de la época cauchera, se desarrollaron movimientos autonomistas como respuesta al centralismo limeño, como la proclamación del Estado Federal de Loreto (1896) por Ricardo Seminario y Mariano Madueño, el levantamiento del coronel Emilio Vizcarra (de 1899 a 1900), la Revolución de Iquitos del capitán Guillermo Cervantes (1921) y la rebelión del general Marcial Merino (1956), reprimidos por el Estado peruano. Estos acontecimientos marcaron en los imaginarios y las identidades de los pueblos loretanos, y por supuesto, en la música, que estaba fuertemente influida por tradiciones europeas, norteamericanas, caribeñas y brasileñas que se mezclaban con las propias, como legado de la época del caucho y de estos movimientos autonomistas.

Hay que señalar que, durante la primera mitad del siglo XX, tanto la radio estatal como las primeras radios privadas en Iquitos (Radio Loreto y Radio Atlántida), difundían música de la costa y los andes peruanos, con el fin de impulsar una campaña de “peruanización” que introducía géneros musicales poco presentes en el territorio, y a partir de allí que la música criolla tuvo un amplio desarrollo en toda la región.

Desde la década de 1960, la industria discográfica limeña produjo a diversos conjuntos amazónicos, como Corazón de la Selva y Los Solteritos, que consolidaron una estética aún vigente. Estas agrupaciones se nutrieron de los ensambles instrumentales característicos de las estudiantinas y conjuntos foráneos afines. Su repertorio contenía chimayches, pasillos, maxixes, movidos típicos (cumbias), pandillas, bayones (baião), marineras, tanguillos (tanguinho), además de melodías indígenas que confirmaban esta diversidad cultural al mismo tiempo que las proyectaban al mercado nacional.

Actividades previas al I Congreso Nacional de Música Amazónica

En 2022 participé en la I Feria Internacional del Libro de Iquitos, en un conversatorio organizado por la Asociación Cultural Javier Heraud. Allí expuse cómo las músicas amazónicas se nutrieron

Como citar: Flores Navarro, P. A. (2025). I Congreso Nacional de Música Amazónica. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(2), 229–232.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antecv9i2.292>

de diversas culturas, pero que en la actualidad han tomado como base la estética de la música kechwa lamista de San Martín. Presenté mi metodología de catalogación de archivos y entrevistas, cuyos resultados hicieron posible la creación del portal web centralamazonica.org.pe y el álbum *La Música de los Kechwas Lamistas: Registros Sonoros de Comunidades Nativas* (Buh Records), todo registrado después en el artículo “Una etnografía de la música de los kechwas lamistas” (*Cuadernos Arguedianos*, 2023). Mi participación en dicha feria, concluyó con un concierto en la Plaza de Armas de Iquitos, y fue allí, donde el profesor Martín Reátegui me propuso seguir colaborando en eventos futuros.

En febrero de 2024 fui invitado a la Conferencia Nacional sobre Estudios de Carnavales del Perú en el Auditorio del CRISAP de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana (Iquitos), organizada por el Comité Impulsor del Carnaval Popular. Allí brindé mi ponencia, “Historia y memoria: contradicciones y polémicas en torno a la música amazónica”, donde hablé sobre los procesos de transmisión, registro y transformaciones de las músicas amazónicas en un contexto de globalización y de una industria discográfica cada vez más activa. Parte de esta ponencia se publicó en la edición 26 de *Cuadernos Arguedianos* de la ENSF José María Arguedas.

I Congreso Nacional de Música Amazónica

A mediados del mismo año, se gestó el I Congreso Nacional de Música Amazónica organizado por el autor de este texto, César Bocanegra (director de la ESFAP “Lorenzo Luján Darjón”) y Martín Reátegui (cabeza del “Comité Impulsor del Carnaval Popular de Iquitos”), cuyo trabajo permitió el reconocimiento del Carnaval Amazónico como Patrimonio Cultural de la Nación en 2023.

La convocatoria se enfocó en la música que acompaña en los carnavales amazónicos, pero también se abrió a temas de historiografía, ciencias sociales y otras disciplinas. Además, esta actividad estaba pensada para integrar tanto a músicos académicos como cultores populares y tradicionales. Los talleres prácticos de creación musical, musicalización de poesía de autores locales, y otros, no se realizaron por problemas logísticos y de horarios. El formato de postulación para investigadores académicos tuvo como requisito la sustentación de trabajos previos sobre música amazónica, además del resumen. Aunque la convocatoria tuvo menor respuesta de lo esperado, se recibieron propuestas internacionales (Colombia, Chile y Brasil). En algunas postulaciones locales se detectó el uso de inteligencia artificial en porcentajes elevados y alarmas de plagio en algunos resúmenes; tras algunos debates en la comisión, se permitió la subsanación bajo condición de enviar textos completos para su nueva revisión.

Desde el primer día en Iquitos, tuve reuniones en la ESFAP “Lorenzo Luján Darjón”. El director y algunos docentes comentaron que había déficit de presupuesto, sumado a una alta tasa de deserción estudiantil, lo cual explicaba la poca participación de esta comunidad en la convocatoria del congreso. El 22 de febrero se iniciaron las actividades del Comité Impulsor del Carnaval Popular de Iquitos: II Concurso de Música Tradicional Amazónica en Belén, con jurados locales y menos agrupaciones que en la edición del año anterior, aunque con mejor preparación en composición y ejecución de pandillas y otros géneros regionales. También se realizaron otras actividades como el *Carnaval Tacarnáacu* en la reserva “Alpahuayo Mishana”, la muestra fotográfica *Memorias del Carnaval* en el Museo de Iquitos y el concurso de disfraces. A diferencia del año pasado, en esta edición no se efectuó el concurso de cuentos cortos, la exposición pictórica o el festival de murales, entre otras actividades.

El I Congreso Nacional de Música Amazónica se llevó a cabo en Iquitos del 25 al 27 de febrero en el auditorio de la ESFAP “Lorenzo Luján Darjón”, como una actividad adscrita al

Carnaval Popular de Iquitos. Las bases del congreso se diseñaron tomando en cuenta la realidad educativa y cultural de la región amazónica. Aunque no existen universidades para formación musical exclusiva, sí hay ESFAP en Iquitos, Bagua y Pucallpa, cuyos trabajos (monografías y tesis impresas) requieren difusión más allá de sus repositorios en bibliotecas, con deficiencias en temas de preservación documental. La mesa estuvo integrada por el autor de esta reseña como presentador y el profesor Richard Valera como moderador.

En la primera jornada, la ponencia inicial “Formas musicales de la Amazonía Peruana” de Néstor Echevarría Cárdenas, Anthony Núñez del Prado y Hugo Oliveira Zumba, generó preguntas y críticas por el uso inadecuado de la literatura musical, aunque los expositores mostraron apertura a mejorar. La segunda ponencia (virtual) “Educação musical no Acre: rastros de experiências pedagógicas musicais” de Carlos Eduardo da Silva y Afonso Portela de Messias fue reprogramada por problemas técnicos. La clase maestra “Los géneros en la música”, a cargo de Luis Salazar Orsi, fue ovacionada por su claridad. Además, mostró un enfoque desde la academia soviética, donde el investigador se formó. También se presentó el libro *Música tropical en el Perú y cumbias peruanas* de Mario Cerrón Fetta, aunque la mala conectividad impidió que se dialogara con el autor.

En las jornadas siguientes, se proyectó la ponencia virtual “Educação musical no Acre: rastros de experiências pedagógicas musicais”, valorada por sus aportes pedagógicos. La exposición “Jazz Amazónico” de Víctor Alvarado Díaz generó cuestionamientos por parte de algunos asistentes como también del moderador. Néstor Dueñas Torres de Colombia, expuso “A las fronteras: la música del conflicto colombo–peruano de 1932”, que generó reacciones sensibles que fueron moderadas con efectividad. Patrick López Mesía presentó un tema distinto al anunciado, “Géneros musicales amazónicos en espacios urbanos”, y más bien expuso “La pandilla amazónica: génesis, folklorización, popularización, comercialización y su arraigo urbano”, lo que provocó cuestionamientos sobre contenido y bibliografía por parte de algunos asistentes. Armando Almeida Nascimento expuso “Ubicación histórico–social de la música amazónica loretana”, que recibió observaciones por ciertos sesgos personales.

La última jornada incluyó la presentación didáctica del músico chileno Rafael Cornejo Oyarzún junto a su ensamble infantil Kukama–kukamiria de vientos (madera y metales) y percusión. La ponencia “La industria fonográfica como mediadora de las estéticas en la música popular amazónica”, de quien suscribe, tuvo que acelerarse debido a cuestiones de tiempo. La exposición “Uso y manejo de la quena amazónica contemporánea” de Néstor Echevarría Cárdenas, generó polémica entre algunos docentes de la institución por su afirmación de que dicho instrumento fue un invento propio. La ponencia virtual de Arthur De Souza mostró una serie de intercambios musicales entre la lambada brasileña y la cumbia amazónica del Perú y al final de esta, estrenó el tema instrumental “Aguajina Gelada”, de mi autoría, seguido también del estreno en vivo de “Icaro”, una composición mía reservada para la clausura del I Congreso Nacional de Música Amazónica.

Pese a algunas limitaciones técnicas en la transmisión por redes sociales, se contó con la participación de todos los ponentes. Las actividades complementarias por parte del Comité Impulsor del Carnaval Popular de Iquitos, incluyeron un festival de rock en la Alameda Raimondi con grupos locales y la banda del País Vasco (España) Ingot, que movilizó masas de gente que corearon y bailaron mientras caía una intensa lluvia de medianoche. El Comité invitó a participar en los últimos recorridos barriales y acompañar al tradicional *Carnavalón Viejo*.

A manera de reflexión

La lección más valiosa que dejó este Congreso es que se necesita, con urgencia, estrechar lazos entre instituciones e investigadores de todo el país. Organizar un congreso como este fue una labor titánica, teniendo en cuenta los problemas logísticos, presupuestales, de recursos humanos, entre otros, que, si bien no desanimaron al comité organizador, dejaron en claro que la voluntad por sí sola no es suficiente. La Amazonía, con toda su riqueza cultural y creativa, sigue siendo un misterio para muchos, y algunos temas del pasado aún tocan fibras sensibles, algo que no se percibe desde Lima u otras ciudades pese a estar bajo la misma bandera. Esa división, que solo se nota cuando uno se acerca a estas tierras casi huérfanas en el fondo, muestra lo mucho que falta por hacer y la necesidad de trabajar de forma constante en actividades afines.

Como cierre de este texto, se anuncia el II Congreso Internacional de Música Amazónica para inicios del 2026, en Iquitos. Asimismo, se prevé la realización del I Foro Nacional de las Culturas Amazónicas, ambas iniciativas adscritas al comité organizador.

Figura 1

I Congreso Nacional de Música Amazónica: Auditorio de la ESFAP “Lorenzo Luján Darjón” de Iquitos, 2025



Nota. Comité Impulsor del Carnaval de Iquitos, organizadores y participantes. Fotografía realizada por Fernando Gómez.

I Congreso Nacional de Música Amazónica, Iquitos, febrero 25, 26 y 27 del 2025

Néstor Dueñas–Torres

Musicología, Grupo de Investigación de la Universidad Nacional de Colombia



Bogotá, Región Andina, Colombia



nduenast@unal.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0006-6316-4012>

En el marco del Carnaval Popular de Iquitos, idea liderada por el profesor, investigador y escritor Martín Reátegui Bartra y celebrado entre el 22 de febrero y el 9 de marzo, se llevó a cabo el Primer Congreso Nacional de Música Amazónica, evento que reunió a investigadores musicales del oriente peruano con invitados de Brasil, Colombia y Chile, quienes compartieron sus pesquisas sobre la música en la Amazonía continental. El congreso se desarrolló en la Escuela Superior de Formación Artística Pública (ESFAP) “Lorenzo Luján Darjón”, institución con 63 años de existencia, dirigida hoy por el profesor César Bocanegra. La batuta del Congreso la llevó Percy A. Flores, investigador y compositor de la Pontificia Universidad Católica de Perú, natural de Tarapoto, quien contó con la valiosa organización del Comité Impulsor del Carnaval integrado fundamentalmente por mujeres.

El primer día y durante la entrada de los asistentes al salón donde se realizó el Congreso, se reprodujo vía youtube las “canciones para piano y voz soprano de la época modernista”, del punero Theodoro Valcárcel. Los discursos introductorios apuntaron a que el Congreso no solo fuera el espacio para revalidar la música amazónica y resaltar la identidad cultural de la región, sino un lugar seguro para la difusión, el aprendizaje y el debate. Precisamente, Reátegui señaló que uno de los objetivos del Congreso era llevar la discusión académica fuera de la Universidad y probar que la investigación científica también se puede hacer fuera de la misma; además, puntualizó: “si no se polemiza se fracasa”, “los grandes pensadores no han tenido títulos”; una sólida justificación para la premisa de crear conocimiento generando debate y de la necesidad de investigar desde la región, no solo por crear conocimiento, sino con el ánimo de contrarrestar lo que se dice desde la Capital. Descentralizar la discusión.

Fueron tres noches de ponencias que comenzaron cerca de las 7 p.m. y se extendieron hasta pasadas las 10 p.m., un horario poco habitual para este tipo de reuniones. Néstor Gerardo Echeverría, Anthony Nuñez del Prado y Edgar Oliveira Zumba se encargaron de la primera exposición sobre las formas musicales de la Amazonía peruana con ejemplos en vivo en formato de pandilla (bombo, redoblante y quena). La charla generó una discusión terminológica que nutrió el diálogo entre los asistentes y ponentes; al parecer en varios sitios de Latinoamérica no nos ponemos de acuerdo cuándo debemos usar los términos ritmo, género y forma. A propósito de género, el investigador, docente, compositor, escritor y dibujante iquiteño Luis Salazar Orsi aclaró la

Como citar: Dueñas–Torres, N. (2025). I Congreso Nacional de Música Amazónica, Iquitos, febrero 25, 26 y 27 del 2025. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 9(2), 233–235.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antecx9i2.292>

polémica inicial con su conferencia sobre los géneros en la música, pues partió de los macrogéneros canción, danza y marcha como base clasificatoria de subgéneros y géneros mixtos.

El segundo día se inició con la charla sobre jazz amazónico, a cargo de Victor Manuel Alvarado quien señaló el uso de la quena como factor diferencial y utilizó el paralelo entre experimentación gastronómica y fusión musical que ayudó a ilustrar la discusión. Posteriormente, el autor de esta reseña expuso el avance de su investigación sobre la música del conflicto colombo-peruano de 1932 con hallazgos recientes, precisamente recopilados en Iquitos. El tema, sensible para algunos asistentes, no estuvo exento de polémica. Acorde con el investigador musical colombiano Juan Sebastián Ochoa, la investigación sirve para sacarnos de lugares comunes, hacernos cuestionar viejas creencias, ponernos a pensar de otro modo, y eso suele herir susceptibilidades. Pienso que para los colombianos el conflicto es lejano en el tiempo y que para algunos loretanos no solo se siente más reciente, sino que es injusto el resultado. Interesante para un colombiano el punto de vista del incidente de Leticia, desde Iquitos. Las conferencias musicales continuaron con Nelson Patrick Antonio López quien expuso acerca de los géneros musicales amazónicos en espacios urbanos, y Armando Almeida Nacimiento quien planteó una ubicación histórico social de la música amazónica loretana.

El tercer y último día del Congreso comenzó con la muestra musical del ensamble de jóvenes músicos del pueblo de Padre Cocha, al noroeste de Iquitos, compuesto por dos flautas, clarinete, corno francés, saxo alto y congas, dirigido por el chileno Rafael Cornejo, quien desde la experimentación e improvisación impulsa a sus alumnos a escuchar la avifauna amazónica y las características sonoras de la selva para incorporar elementos del espacio y paisaje sonoro local a los instrumentos del ensamble. Percy A. Flores Navarro, coordinador general del Congreso, presentó su charla sobre la industria fonográfica como mediadora de las estéticas en la música popular amazónica peruana desde la década de los cincuenta. Néstor Gerardo Echeverría repitió turno con la ponencia sobre las posibilidades técnicas de la quena amazónica y su desarrollo histórico con ejemplos musicales en vivo, tal como lo realizó en su primera presentación. La charla final, enviada por Arthur José de Souza se presentó en video y trató sobre el hibridismo transnacional entre las musicalidades de Brasil y Perú.

El balance final del Congreso es altamente positivo: Con seguridad habrá una segunda edición. La asistencia fue numerosa, los dos primeros días superaba los cincuenta asistentes presenciales y una decena en línea, hubo diálogo entre las tres fronteras, Perú, Colombia y Brasil, el concepto de Amazonía continental cobró mayor valor, y se sustentó un esfuerzo independiente por crear comunidad alrededor de la investigación musical en el marco de una iniciativa popular como lo es el Carnaval Popular de Iquitos. Reátegui enfatizó que quedan muchas preguntas y pocas respuestas después de este Congreso. Además, animó a los asistentes y ponentes a continuar moviendo el pensamiento, a generar interrogantes y sobre todo a retomar el rumbo cultural que Iquitos tuvo alguna vez.

Y como un congreso de música no puede finalizar sin música, Percy Flores ofreció un sentido icaro de su invención como cierre; para él, aplausos totales por la organización del evento, que fue transmitido, vía Facebook live, por el Comité Impulsor y registrado en fotografía por Fernando Gómez, de la institución autónoma La Marginal: estudios nor orientales y amazónicos, que participó en la organización del Congreso, así como el sello discográfico Selva Records.

Bonus Track: Acorde con el reciente proyecto de ley aprobado, la ESFAP de Iquitos "Lorenzo Luján Darjón" está autorizada a otorgar grado académico de bachiller y título profesional a nombre de la Nación, válidos para acceder a estudios de posgrado. Felicitaciones totales al profesor

Bocanegra y a su gestión, por el fortalecimiento de la Escuela que cobra aún mayor sentido la realización de un segundo Congreso de Música Amazónica, esta vez Internacional, pues como se vio en esta primera edición con la participación de Colombia y Brasil, la palabra Nacional queda corta. Como efecto rebote, este I Congreso permitió durante el pasado junio y julio el desarrollo de un curso taller introductorio a la metodología de la investigación musical para la Amazonía, el cual invitó a los interesados a que miremos la región con otros ojos, a escucharla con otros oídos y a crear conocimiento para y desde la Amazonía.



Diciembre 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
