

Vol. 2, No. 1



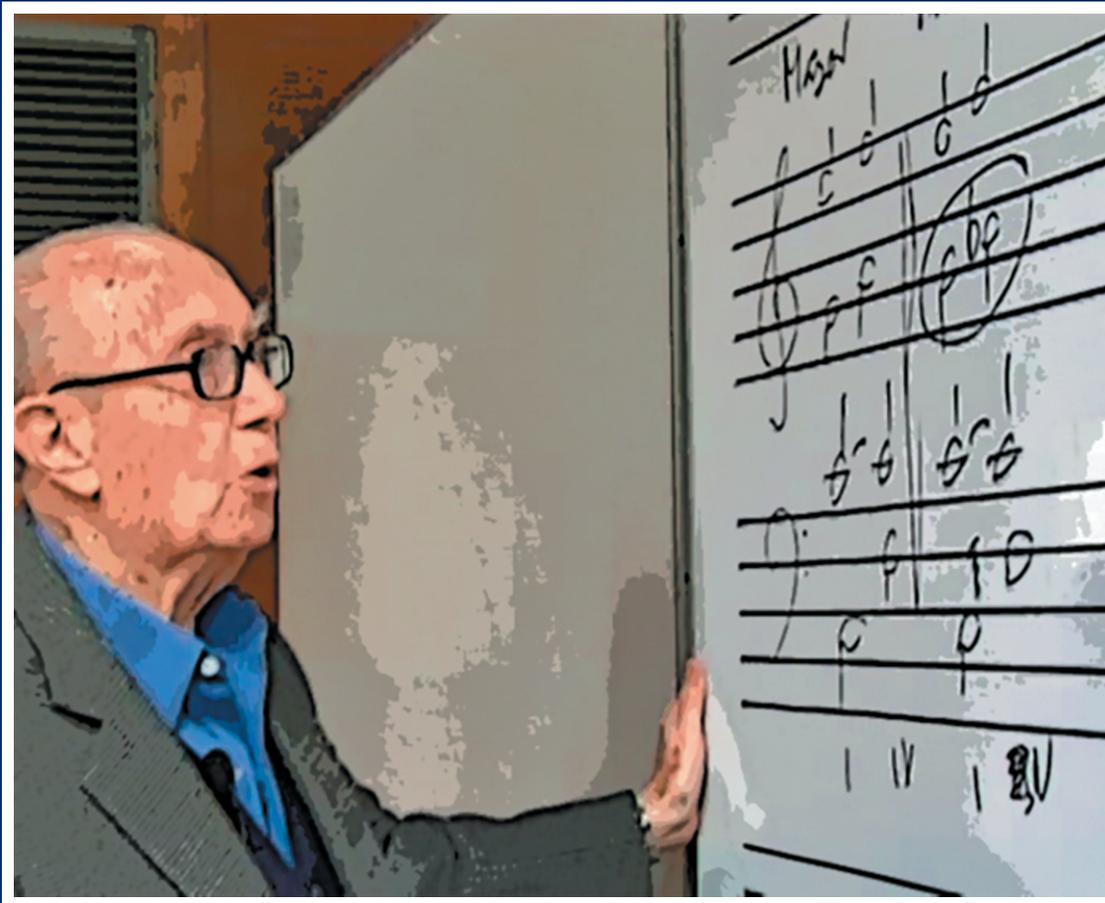
ANTEC

REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

ISSN: 2521-8565

Agosto de 2018

Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones



Lima - Perú



Universidad
Nacional de Música



ANTEC
REVISTA PERUANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Vol. 2, N.º 1, Lima, agosto de 2018

Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones-Cicremp



**LIDERANDO LA EDUCACIÓN
MUSICAL EN EL PERÚ**

Universidad Nacional de Música

Carmen Angélica Escobedo Revoredo

Directora General

Nilo Augusto Velarde Chong

Director Académico

Omar Percy Ponce Valdivia

Jefe del Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical es una revista de publicación semestral, validada por un comité de arbitraje, de circulación nacional e internacional, dirigida a estudiantes, docentes e investigadores de música y áreas afines. Gestada y sustentada por el Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones –Cicremp de la Universidad Nacional de Música de Perú.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú Nº 2017-09631

ISSN: 2521-8565

E-revista: revistas.unm.edu.pe

E-ISSN: 2616-681X

Dirección para correspondencia:

Universidad Nacional de Música

Jr. Carabaya 421, Cercado de Lima 15001 - Perú

Tel.: (01) 4269677 – anexo 1162

E-mail: revista.investigacion@cnm.edu.pe

Universidad Nacional de Música

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical / Universidad Nacional de Música,
Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones. Vol. 2, N. 1 (agosto 2018)

Lima: UNM, Cicremp.

Semestral

ISSN: 2521-8565

1. Música - Publicaciones periódicas - Perú

I. Universidad Nacional de Música – Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones



Centro de Investigación, Creación Musical y Publicaciones

Universidad Nacional de Música

Director General

Omar Percy Ponce Valdivia
Universidad Nacional de Música, Perú

Editora

Roxana Bada Céspedes
Universidad Nacional de Música, Perú

Asistente de edición

Alexandra Cipriani Ronceros
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Yerson Reyes Sánchez
Universidad Nacional de Música, Perú

Comité de Evaluación

Rodrigo Chocano Paredes
Indiana University Bloomington, USA

Miguel Ángel Ibarra Ramírez
Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile

Américo Valencia Chacón
Universidad Nacional de Música, Perú

Comité de Redacción

Ruth Mamani de los Ríos
Universidad Nacional de Música, Perú

Jinet Ambar Díaz Oré
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Revisión de traducciones

Violet Cavicchi
Department of Music Brown University, USA

ANTEC

Revista Peruana de Investigación Musical

Preludio

| | |
|---------------|---|
| Prólogo | 9 |
|---------------|---|

Temas

Artículos

Rodrigo Sarmiento Herencia

| | |
|---|----|
| Los tres plebeyos. Tras la primera melodía del famoso vals de Felipe Pinglo | 13 |
|---|----|

Isabel Lucía Salas Rivera

| | |
|--|----|
| La práctica musical como espacio de inclusión social infantil: experiencias de Portal Norteño Music Perú en Huacho, Huaura | 31 |
|--|----|

Korina Grelly Irrazabal Laos - Ricardo López Alcas

| | |
|---|----|
| Entre rezos y bombos. Aproximación a dos prácticas musicales de la Amazonía de Perú | 49 |
|---|----|

Omar Isaac Rojas Mesía - Jorge Aurelio De Souza Pacheco

| | |
|---|----|
| La imagen de Felipe Pinglo Alva en la historiografía del criollismo musical peruano | 67 |
|---|----|

| | |
|----------------------------|----|
| Acerca de los autores..... | 79 |
|----------------------------|----|

Poda

Reseña

Juan Carlos Estenssoro

| | |
|--|----|
| Conversación con Enrique Iturriaga | 81 |
|--|----|

| | |
|---------------------------------|----|
| Instrucciones para autores..... | 91 |
|---------------------------------|----|

ANTEC

Revista Peruana de Investigación Musical

Prelude

| | |
|-----------------------|---|
| Foreword | 9 |
|-----------------------|---|

Themes

Articles

Rodrigo Sarmiento Herencia

| | |
|--|----|
| The three Commoners. In search of the first melody of Felipe Pinglo's El Plebeyo | 13 |
|--|----|

Lucía Salas Rivera

| | |
|---|----|
| Musical Practice as a Space of Children's Social Inclusion: Experiences of Portal Norteño Music Perú in Huacho, Huará | 31 |
|---|----|

Korina Grellly Irrazabal Laos - Ricardo López Alcas

| | |
|--|----|
| Between prayers and drums. Approaching two musical practices of the Peruvian Amazon..... | 49 |
|--|----|

Omar Isaac Rojas Mesía - Jorge Aurelio De Souza Pacheco

| | |
|--|----|
| The Image of Felipe Pinglo Alva in the Historiography of Peruvian Musical Criollismo | 67 |
|--|----|

| | |
|--------------------------------|----|
| About the authors | 79 |
|--------------------------------|----|

Toda

Review

Juan Carlos Estenssoro

| | |
|---|----|
| A Conversation with Enrique Iturriaga | 81 |
|---|----|

| | |
|---------------------------------------|----|
| Instructions for authors | 91 |
|---------------------------------------|----|

ANTEC es el nombre originario de un instrumento musical expandido por diversas culturas de Perú. El aerófono compuesto por cañas consecutivas de diferentes longitudes fue practicado desde el mundo prehispánico según lo evidencia la iconografía, representaciones escultóricas de músicos e instrumentos musicales



Actualmente, bajo la denominación de “Antara” se comprende una amplia gama de variantes del instrumento, las que son centrales en sus respectivas prácticas musicales en comunidades costeñas, andinas y amazónicas.

ANTEC is the original name of a musical instrument disseminated by diverse cultures of Peru. The aerophone comprised of consecutive reeds of different lengths was played in the prehispanic world, according to evidence in iconography, sculptural representations of musicians, and actual musical instruments constructed of ceramic, metal, and reeds. At present, under the denomination “Antara,” it comprises a wide range of variants on the instrument, ones that are central to the respective musical practices of coastal, Andean, and Amazonian communities.

ILUSTRACIONES DEL PRESENTE NÚMERO

PORTADA

Compositor Enrique Iturriaga impartiendo clases en el Conservatorio Nacional de Música. Fotografía extraída del video documental “Descubriendo a Enrique Iturriaga” (2012) realizado por el Círculo de Compositores del Perú – Circomper y el Centro Cultural de España.

PERSONAJE DEL PRESENTE NÚMERO

Cántaro de cerámica en forma de un músico tocador de antara, proviene de la cultura Moche desarrollada en el departamento de Lambayeque entre los años 100 y 600. Las antaras de esta cultura eran construidas con tubos independientes de cerámica y posiblemente ejecutadas por personajes importantes dado que el músico parece ser un personaje embalsamado. Fotografía publicada en el libro “Origen de la música en los andes” de César Bolaños (2007, p. 73) por el Fondo Editorial del Congreso del Perú.

CONTRATAPA

Concierto de la orquesta y coro infantil Portal Norteño Music Perú en el “Festival musical ruta independencia, camino al bicentenario”. Realizado en la plaza de armas de Huacho en julio 2018. Archivo fotográfico de la Municipalidad Provincial de Huaura.



PRÓLOGO

La necesidad de investigar se fomenta desde los primeros años de formación en las instituciones universitarias. Investigar implica, en primer lugar, querer llegar al conocimiento y a la explicación -de manera más precisa- de situaciones que nos causan inquietud. Esta permitirá, a partir del estudio en el contexto, arribar a conclusiones válidas que demuestren las motivaciones del hecho inquietante.

A través del presente número de Antec queremos enfatizar que la investigación de la música puede realizarse en conexión con otras disciplinas que bien constituyen sustento y apoyo en la comprensión del conocimiento musical. Por ello, la presente entrega congrega textos de diversos campos conexos con la música, entre ellos, la literatura, la didáctica, la etnografía y la musicología. Aunque todas ellas abordan desde su punto de vista, aspectos diferentes del quehacer musical, todas mantienen algo en común, esto es, la repercusión social que alcanza la praxis musical en tanto práctica social.

Rodrigo Sarmiento, en *Los tres plebeyos. Tras la primera melodía del famoso vals de Felipe Pinglo*, muestra tres versiones de la obra y la posibilidad, a través del análisis literario, de postular a una versión original. Para ello, acude a la literatura existente, el relato histórico y las crónicas de la época, así, en correlato con la expresión musical, la literatura toma parte en la concepción de la obra como tal. De los tres plebeyos, va descartando una a una, ya sea, la primera, por su proximidad en cuanto al motivo del vals argentino *Mi Marta*; la segunda, también inexacta por ciertos dilemas de autoría en tanto que Pinglo no escribía ni leía música. Finalmente, el autor considera la tercera versión, como la más cercana, si no la original y en la que se puede apreciar la sencillez y la facilidad de su entonación y la correspondencia entre música y letra que caracterizan su producción. Sin embargo, deja abierta la decisión final al tiempo, intentando, más que por responder, continuar investigando.

Por su parte, Isabel Salas, en su artículo *La práctica musical como espacio de inclusión social infantil: experiencias de Portal Norteño Music Perú en Huacho, Huaura*, presenta cómo la práctica de la música puede desarrollar la seguridad personal y lograr que los grupos sociales menos favorecidos tengan oportunidad de cambiar sus vidas a través de la práctica musical, efecto que no solo alcanza a los niños, sino que ha trascendido en sus familiares y en su comunidad.

En *Entre rezos y bombos. Aproximación a dos prácticas musicales de la Amazonía de Perú*, Korina Irrazabal y Ricardo López partieron de una etnografía local basada en fuentes mediales, y llegan a resultados significativos dado que los autores han aplicado sus conocimientos en audición, teorización y transcripción musical, en el proceso de traducción de los elementos sonoros al lenguaje musical convencional. Encontraremos en este artículo, una muestra de la diversidad musical del país, siendo dos géneros musicales de la Amazonía, el *movido típico* y el *ícaro*, practicados en el contexto de las tradiciones locales, y acaso por ello, no visibles en el ámbito mediático. La primera expresión musical muestra lo festivo, alegre y abiertamenteailable de la música en el Amazonas, como una de sus funciones en el contexto, y la segunda, implica una instancia ritualizada y específica de práctica musical no-abierta, como muestra de la importancia que tiene el plano espiritual en las comunidades shipibo, y cómo la música asume funciones terapéuticas, estético-musicales, y espirituales enmarcadas en su propia cosmogonía. Así, Irrazabal y López han realizado un estudio interesante, que bien merece reflexión y continuidad de investigación. Se espera despertar el interés por otras investigaciones de base etnográfica y humanista centradas en la música de diferentes comunidades nativas de nuestro país.

El trabajo de Omar Rojas y Jorge de Souza, *La imagen de Felipe Pinglo Alva en la historiografía del criollismo musical peruano*, está sincronizado con la corriente de la historiografía o análisis de cómo se ha escrito la historia, y construye la imagen de un músico popular identificado con ciertas tendencias sociales. Si bien el relato de la historia revela algunos aspectos creativos de Pinglo, el relato opaca –y no involuntariamente– otras dimensiones del músico que considera poco importante por ejemplo al Pinglo moderno o romántico o jocosos o no-serio. De Souza y Rojas a partir de su análisis, cuestionan cómo Pinglo se constituye en el imaginario popular, como el autor que innovó y marcó un cambio en los elementos musicales, armónicos y literarios de la canción criolla, develando así una temática expandida en sus obras, las cuales no solo tratan aspectos sociales sino también temas amorosos, del imaginario musical foráneo, de la entretención musical, entre otros.

Finalmente en la sección Coda, con motivo de la celebración de los cien años de vida del compositor y maestro Enrique Iturriaga, exdirector del Conservatorio Nacional de Música -hoy Universidad Nacional de Música- Juan Carlos Estenssoro, su amigo personal y reconocido investigador peruano, presenta en *Conversando con Enrique Iturriaga* una magnífica y muy emotiva entrevista al maestro. En ella, Estenssoro trae a nuestras páginas momentos vividos por Iturriaga desde los primeros años de su formación musical, antes y luego del Conservatorio, su viaje a Europa y regreso al Perú y sobre todo su tremenda sensibilidad por valorar las cosas sencillas, ligada a su sentimiento de apertura a las diferentes posibilidades creativas en la música. La entrevista permite conocer su desarrollo musical y profesional hasta convertirse en uno de los referentes más importantes de la composición musical en nuestro país.

Como se puede apreciar en este corpus de trabajos, la música está ligada a diferentes espacios de la vida humana, y por tanto, su investigación está articulada con innumerables disciplinas. A través de la investigación transdisciplinar se puede llegar a obtener conocimientos y una mejor comprensión del quehacer musical, es fundamental en este enfoque conocer el contexto en que se desarrolla la praxis musical, sea relacionada con el imaginario colectivo, la enseñanza, el relato histórico, la crónica popular, entre otros campos. Son estas las posibilidades de investigación entre otras, que Antec da a conocer a la comunidad y aspira a motivar la continuidad del trabajo de investigación que sin duda contribuye al desarrollo cultural de nuestra sociedad.

Ruth Mamani De los Ríos
Docente de la UNM



Temas





Los tres plebeyos. Tras la primera melodía del famoso vals de Felipe Pinglo



The three commoners. In search of the first melody of Felipe Pinglo's El Plebeyo

Rodrigo Sarmiento Herencia

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

rodrigo.sarmiento@unmsm.edu.pe

Resumen

Hace más de 80 años que la melodía de uno de los vales más conocidos y queridos del cancionero criollo peruano fue inconscientemente transformada debido a una temprana confusión que el tiempo y la tradición terminaron por canonizar. La reciente aparición de una partitura de la canción de Felipe Pinglo, publicada cuando este aún vivía, así como las declaraciones de un respetado compositor popular sobre el emblemático vals de Pinglo y un manuscrito original dan pie al siguiente artículo que examina las tres versiones en un intento por encontrar la primera melodía de *el Plebeyo*.

Palabras clave

Vals criollo; música popular; cultura material; Lima; siglo XX

Abstract

Over 80 years ago, one of the best known and beloved tunes of the Peruvian national songbook was unintentionally transformed early on due to a confusion that ended up being canonized through time and tradition. The recent discovery of the song's sheet music published back when Felipe Pinglo was still alive as well as a major statement about the song's music made by an acknowledged popular music composer and an original manuscript prompts the following article that studies the three versions in an attempt to recover *el Plebeyo's* first melody.

Keywords

Peruvian waltz; popular music; material culture; Lima; 20th century

Recibido: 17/05/18

Aceptado: 22/06/18

INTRODUCCIÓN

Escrito por el compositor limeño de música criolla, Felipe Pinglo, el vals *El Plebeyo* se estrenó en Lima a comienzos de la década de 1930.¹ Por entonces, terminaba el oncenio de Leguía en medio de un agitado clima político y social que reclamaba cambios urgentes en la sociedad. El compositor había salido de su tradicional Barrios Altos querido hacia el moderno barrio obrero de La Victoria, donde se vería afectado por nuevas preocupaciones que rápidamente se plasmaron en sus creaciones musicales, como *Pobre obrerita*, *El canillita* o *Mendicidad*. Así, *el Plebeyo* se convertiría en un himno para el pueblo que terminó por otorgarle al autor el apelativo de “Felipe de los pobres”.

Pronto este vals se hizo famoso nacionalmente y, para la década de 1950, había traspasado las fronteras internacionales; incluso, inspiró una película estrenada en México en 1953, protagonizada por Rosita Arenas y Raúl Martínez, quien en una escena lo canta junto al Trío Calaveras, famosa agrupación conformada por Miguel Bermejo Araujo, Raúl Prado y Pepe Saldívar.

A propósito de esta película, la familia Pinglo recibió una amarga sorpresa cuando la productora mexicana Galindo Hermanos vino al Perú para pagar las regalías correspondientes por el uso de la canción en la cinta. Un desconocido músico, Pedro Montalva², apareció reclamando sus derechos como coautor del vals y exigió el reconocimiento económico. La disputa fue arreglada por Eduardo Márquez Talledo,³ fundador y presidente de la novel Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC), quien determinó que se le pagaría el cincuenta por ciento de las regalías y después se retiraría su nombre como autor (Salinas, 2016, pp.77-81).

Aunque este suceso pasó casi inadvertido, sembró una duda que se reforzó recientemente cuando el investigador y coleccionista de música criolla, Darío Mejía, dio a conocer, a través de su cuenta de Facebook, una partitura de *Luis Enrique, el Plebeyo* publicada en 1935 por Ediciones Musicales La Rosa Hnos., en la cual, además de encontrarse una dedicatoria del mismo autor para su amigo y colega Guillermo D’Acosta, aparece el nombre de Pinglo y de Montalva como los creadores de la pieza (Mejía, 2016).

Conocemos el rol que Pedro Montalva cumplió como pianista contratado por la editorial La Rosa Hnos. para la producción de partituras de éxitos del momento.⁴ ¿Cuál sería, pues, su participación real en la creación de *El Plebeyo*?⁵

1 Pese a no haber documentos de la época que lo comprueben, se afirma que *el Plebeyo* fue estrenado en 1931 en el teatro Alfonso XIII del Callao por su amigo, el cantante y compositor Alcides Carreño, según declaraciones del mismo Carreño (Ministerio de Cultura, 2016, p.3; Cuba & Arana, 2014, p.21; Mejía, 2008). No obstante, su letra aparece publicada aparentemente por primera vez en *El Cancionero de Lima* recién en 1934 (Mejía, 2011; Mejía, 2018).

2 Aunque se le tomó por desconocido, Pedro Montalva habría sido, además de transcriptor, compositor con al menos dos canciones que llegaron a disco: *Aury-Lena* y *Vestales del Sol*, grabadas ambas por el cantante extremeño José Moriche y el famoso grupo Los Castilianos para la disquera norteamericana Brunswick (Mejía, 2018).

3 Su canción *Nube gris* también fue parte de la banda sonora de esta película mexicana.

4 Se debe tener en cuenta que hasta la aparición de APDAYC, las partituras se registraban en la Biblioteca Nacional por ser consideradas publicaciones. Es así que Montalva aparece como cocreador del vals de Eduardo Villanueva *Escucha mujer* (1930) y el de Olga Silva, *Qué importa* (1930); *el blues de Juanita*, *Oyeme*, *Armando* (1930); y el tango *Gata de Guillermo Rivero* (1931). Más relevante aún, aparece junto al mismo Eduardo Márquez Talledo en su vals *¡Qué iba a hacer!* (1930), lo cual evidencia su labor en la transcripción antes que en la composición, si anotamos que Márquez Talledo fue un prolífico compositor de músicas y letras, demostrado no solo por su popularidad y arraigo en la tradición criolla, sino también por la reciente declaración de su obra como Patrimonio Cultural de la Nación.

5 No cuestionamos aquí los asuntos registrales y legales que no competen al presente artículo. Sin embargo, vale mencionar un artículo del diario limeño *La Crónica* del 6 de junio de 1952, encontrado por Luis Alberto Salazar Mejía, en el cual Alfredo Buckley, representante de la empresa Pleyatone Music C., contaba que habían negociado con Montalva, en 1935, para la impresión de rollos de pianola de *El Plebeyo*, y que cuatro meses después el mismo Pinglo se presentó para acusar el plagio (Mejía, 2018).



Figura 1. Portada de partitura *Luis Enrique, el Plebeyo*, publicada por La Rosa Hnos. en 1935. Colección de Juan Guillermo Carpio Muñoz, fotografía de Darío Mejía.

Más allá del debate sobre la autoría de este vals —y la denominación de la canción como *Luis Enrique, el Plebeyo*—, lo que llamó la atención sobre esta partitura fue, primero, que se tratara del registro más antiguo conocido de la canción, elaborado además cuando Pinglo

aún vivía. Pero, todavía más importante, la melodía transcrita en esta publicación de 1935 difiere sustancialmente de cómo se canta el vals actualmente, como lo apuntó el musicólogo especialista en música popular peruana, Luis Alberto Salazar Mejía, en las discusiones alrededor del hallazgo (Mejía, 2016).

mi amigo al todos los tiempos, Guillermo...
após, donados de una sociedad mutuamente...
III/1935

LUIS ENRIQUE EL PLEBEYO

VALS CRIOLLO

Dedicado a la Sra.
Cristina de Coz Afectuosamente.

Música y Letra de Felipe Pinglo
y Pedro de Montalva

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The title 'LUIS ENRIQUE EL PLEBEYO' is written in large, bold, black capital letters. Below it, 'VALS CRIOLLO' is written in smaller black capital letters. The score is written in black ink on a grid of musical staves. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various notes, rests, and chord symbols. At the top of the page, there are handwritten notes in cursive, including 'mi amigo al todos los tiempos, Guillermo...' and 'após, donados de una sociedad mutuamente...'. The date 'III/1935' is written in the upper right corner. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

La noche cubre ya con un negro crepón
de la ciudad las calles que arujan las gentes
con pausada acción
la luz artificial con débil proyección
propicia la penumbra que estonde en las sombras
venganza y traición
Después de laburar vuelve a su humilde hogar
Luis Enrique el plebeyo el hijo del pueblo
el hombre que supo amar
y que sufriendo está esa infamante ley
de amar una aristócrata siendo plebeyo él.

Tremula de emoción, dice así, en su canción.
El amor siendo humano tiene algo de divino
amar no es un delito porque hasta Dios ama
y si el cariño es puro y el deseo sincero
porque robaeme quieren la fé del corazón.
mi sangre aunque plebeyo también tiene de rojo
el alma en que se anida incompasible amor
ella de noble cuna y yá humilde plebeyo
ni es distinto la sangre ni es otro el corazón
Señor porque los seres no son de igual valer.

Así en duelo mortal abolengo y pasión
en silenciosa lucha condenarnos suelen
a grande dolor
al ver que vi querer porque plebeyo es
delinque si pretende la enguantada mano
de noble mujer
el corazón que vé destruido su ideal
reacciona y se refleja franca rebeldía.
que cambia su humilde faz
y el plebeyo de ayer es el rebelde de hoy
que por dequiere pregona igualdad en el amor.

Figura 2. Partitura de Luis Enrique, *el Plebeyo*, publicada por La Rosa Hnos. en 1935. Colección de Juan Guillermo Carpio Muñoz, fotografía de Darío Mejía.

¿Qué pasó, pues, con la melodía de uno de los vals más repetidos del cancionero nacional? ¿Podía ser, acaso, que la tonada más difundida de la emblemática creación de Felipe Pinglo esté equivocada? ¿Cuál sería, entonces, la melodía que él compuso?

Hoy que su obra es Patrimonio Cultural de la Nación (Ministerio de Cultura, 2016), cuidar su legado es labor importante. Con obras fundamentales aparecidas en los últimos años —como *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)* del Dr. Fred Rohner; *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* del Dr. Gérard Borrás; o *¿Habrán jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña* de Rodrigo Chocano— los estudios de música popular en Lima se encuentran en un momento álgido que reclaman la inmediata participación intelectual. Así, pues, nuestro trabajo anterior, desarrollado como tesis de pregrado, publicada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, *Felipe Pinglo y la canción criolla. Estudio estilístico de la obra musical del Bardo Inmortal*, constituyó un primer paso para el conocimiento holístico del cancionero del importante compositor popular, centrado en la definición de su estilo canónico y la depuración de su obra.

El presente artículo busca dar con esa primera melodía de *Luis Enrique, el Plebeyo* con el fin de preservar el legado del insigne artista barrioaltino. Para ello, primero se analizarán las dos versiones más antiguas de este vals —la mentada partitura y la primera grabación conocida de la canción— con el fin de apreciar las diferencias que aclaran las primeras dudas. Luego, se revisarán las declaraciones del reconocido compositor Manuel Acosta Ojeda sobre la melodía, para, finalmente, tomar en cuenta un manuscrito de Pinglo que permitirán la elaboración de una tercera versión. Se espera, de esta manera, responder a la tercera pregunta y, con ello, restablecer la memoria de Felipe Pinglo Alva.

LOS DOS PLEBEYOS

La primera grabación conocida de la canción fue realizada para una escena de la película peruana *Gallo de mi galpón* (1938), donde se muestra a una joven Jesús Vásquez cantando la hoy conocida melodía, la misma —aunque con sus propias variaciones— que sería grabada luego por Los trovadores del Perú en 1943, el reconocido dúo Abril y Matrou en la misma década, entre otros; de modo que se instaló en la práctica y la memoria de la tradición criolla.⁶

Por su parte, mucho antes de la aparición de la partitura de 1935 que muestra la distinta melodía, en 1986, el compositor limeño Manuel Acosta Ojeda ya había denunciado que *el Plebeyo* se cantaba desde antaño con otra melodía, diferente a la original. Según refiere Acosta (1999), “lo que se canta actualmente es exactamente igual al vals argentino de esa época: *Mi Marta*”, una pieza instrumental grabada en 1932 por Vicente Spina Conjunto (Discography of American Historical Recordings, 2018). Aunque dicha grabación se encuentra perdida,⁷ la afirmación de Acosta Ojeda se comprueba al notar que ambas versiones —la primera de 1935 y la segunda, popularizada a través de los años desde 1938— exhiben algunas diferencias que resultan tan evidentes como el parecido que las confundió hace tanto tiempo.

Es en los primeros compases, cuando el motivo principal de la canción es expuesto, donde la principal diferencia puede apreciarse. La primera frase, aunque rítmicamente igual, muestra en

6 Incluso, la reja forjada por el aclamado decimista peruano y también herrero, Nicomedes Santa Cruz, para proteger la tumba del inmortal bardo en el cementerio Presbítero Matías Maestro, representa esas mismas notas incorrectas.

7 A pesar de que la existencia de dicha grabación nos ha sido asegurada por un amigo músico —el intérprete, compositor y guardián de la memoria criolla, Ricardo Panta Vela— hasta el final de esta investigación no hemos podido dar con ella. No obstante, este colega —en cuyo fino oído confiamos— asegura que la tonada es exactamente igual a los 32 primeros compases de *El Plebeyo*, a partir del cual, en lugar de modular a la tonalidad mayor, *Mi Marta* se mantiene básicamente igual.

la partitura de 1935 una línea ascendente que va desde un la grave hasta un do agudo: primero, a través de las notas del arpeggio menor y luego diatónicamente; mientras, la interpretación de Jesús Vásquez presenta una melodía que asciende de mi a do a través del constante uso de apoyaturas. A continuación, la respuesta a este motivo es melódicamente coherente en ambas versiones, aunque en la versión de 1938 se aprecia una figuración rítmica distinta, presente también en los siguientes compases. Vale anotar, sin embargo, que este cambio puede deberse más al propio estilo de cantar de Vásquez, ya que esta variación no se ha repetido en los posteriores registros de esta canción.

Veamos a continuación las transcripciones melódicas y literarias de la versión de Montalva de 1935 y la grabada para la película en 1938:

Luis Enrique, el Plebeyo

Vals de Felipe Pinglo, versión de Pedro Montalva –1935

Transcripción del autor

Am E7 Am

La no - che cu - bre ya con su ne - gro cres - pón,

5 E7

de la ciu - dad, las ca - lles que cru - za la gen - te con pau - sa - da/ac - ción;

9

la luz ar - ti - fi - cial con dé - bil pro - yec - ción

13 Am

pro - pi - cia la pe - num - bra que/es - con - de/en su som - bra ven - gan - za/y trai - ción.

17 E7 Am

Des - pués de la - bo - rar vuel - ve/a su/hu - mil de/ho - gar

21 A7 Dm

Luis En - ri - que, el ple - be - yo, el hi - jo del pue - blo, el hom - bre que su - po/a - mar

25 G7 C

y que su - frien - do/es - tá es - ta/in - fá - man - te ley

29 E7 Am

de/a - mar un - a/a - ris - tó - cra - ta sien - do ple - be - yo él.

Figura 3. Primera estrofa de la versión de 1935.

Fuente: elaboración propia.

Luis Enrique, el Plebeyo

Vals de Felipe Pinglo, versión grabada de Jesús Vásquez –1938
Transcripción del autor

The musical score is written in 3/4 time and consists of eight staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "La noche cubre ya con su negro cres-pón, de la ciudad, las calles que cruzan la gente con pausada/acción; la luz artificial con débil proyección. pro-pi-cia la penumbra que esconde/en su sombra venganza/y traición. Después de labo-rar vuel-ve/a su/hu-mil de/hogar Luis Enrique, el ple-be-yo, el hi-jo del pue-blo, el hom-bre que su-po/a mar y que su-frien-do/es-tá es-ta/in-fa-man-te ley de/a-mar un-a/a-ris-tó-cra-ta sien-do ple-be-yo él." The score includes various chords such as Am, E7, G7, C, A7, and Dm.

Figura 4. Primera estrofa de la versión de 1938.
Fuente: elaboración propia.

La siguiente frase musical exhibe distintas melodías en ambas versiones. La de 1935 es rica y compleja, yendo de un mi grave a un sol agudo —como en la primera frase— en una serie ascendente de corcheas escalonadas que dilatan la subida, en relación significativa con la letra que describe los efectos de la oscura noche sobre la ciudad: «la noche cubre ya/ con su negro crespón/ de la ciudad las calles/ que cruza la gente/ con pausada acción». Por su lado, en la versión de 1938, la frase está conformada por repetitivas corcheas que dan más bien la idea de un movimiento constante que se aleja de las pausas que la letra propone.

En correspondencia a los motivos establecidos en cada versión, las posteriores frases de la estrofa muestran las mismas y exactas disparidades. Sin embargo, un detalle en la primera frase del segundo verso de la versión cantada por Jesús Vásquez, en el compás 9 —la introducción de una frase ascendente que se acerca más a aquella que encontramos en la versión de 1935— revela una variación del perfil melódico consistente en el uso de apoyaturas planteado en los primeros compases, la cual rompe la unidad musical de la estrofa.

Respecto al coro, aunque ambas versiones muestran variaciones en la notación, podríamos postular que dichos cambios responden más a la interpretación y a la simplificación que a una distinta composición. Esto podría deberse a que el vals *Mi Marta* no habría tenido una segunda parte que cambie de modo como ocurre en *el Plebeyo*. R. Panta (comunicación personal, 3 de diciembre, 2017) dejando entonces su coro original virtualmente intacto. Es importante reconocer, por otro lado, que el carácter intrincado de su melodía es más cercano a la versión de 1935 que a la de 1938. A continuación, mostramos la transcripción melódica y literaria correspondiente al coro según la partitura de Pedro Montalva:

Luis Enrique, el Plebeyo
 Vals de Felipe Pinglo, versión de Pedro Montalva –1935
 Transcripción del autor

G F E7

Tré - mu - lo de/c - mo - ción, di - ce/a - sí/en su can - ción:

A

5 el a - mor, sien-do/hu - ma - no, tie-ne/al-go de di - vi - no;

Bm

9 a - mar no/es un de - li - to por-que-has - ta Dios_____ a - mó

E7

13 y sí/el ca - ri - ño/es pu - ro_____ y/el de - se - o/es sin - ce - ro,_____

A

17 ¿por qué ro - bar - me quie - ren_____ la fe del co - ra - zón?

C#7 F#m

21 Mi san gre/aunque ple - be - ya,_____ tam - bién ti - ñe de ro - jo_____

F#7 Bm

25 el al - ma/en que se/a - ni - da_____ mí/in - com - pa - ra - ble/a - mor;

E7 A

29 e - lla de no - ble cu - na_____ y yo/hu - mil - de ple - be - yo,_____

B7 E7

33 no/es dis - tin - ta la san - gre_____ ni/es o - tro/el co - ra - zón.

A

37 ¡Se - ñor, por qué los se - res_____ no son de/i - gual va - lor!

Figura 5. Coro de *Luis Enrique, el Plebeyo* según versión de 1935.

Fuente: elaboración propia.

Lo primero a tomar en cuenta es la tonalidad en la que está planteado dicho acompañamiento armónico, re menor, que podría corresponder a la tonalidad en que lo cantaba el compositor. Igualmente, llama la atención que en la sección que da inicio al coro —«trémulo de emoción, dice así en su canción...»—, los acordes que escribe difieren de la versión de Montalva, de la de Jesús Vásquez y de todas las posteriores desde entonces —progresión correspondiente a una escala menor antigua que desciende desde la tónica hacia la dominante, llamada cadencia andaluza—. Así, pues, la armonía que plantea Pinglo tendría que armarse sobre el tercer grado bemol mayor, lo que podría devenir en una progresión de los acordes V7/IIIb – IIIb – V7/V – V7 para resolver siempre en el coro que está en modo mayor, con lo cual se hace necesario un replanteo de la notación de la melodía.

Presentamos a continuación el planteamiento del autor en el cual se contemplan las nuevas ideas que modifican el motivo introductorio, la escala menor melódica y el pasaje de transición al coro:

Luis Enrique, el Plebeyo

Vals de Felipe Pinglo, versión del autor -2018

Transcripción del autor

Dm A7 Dm



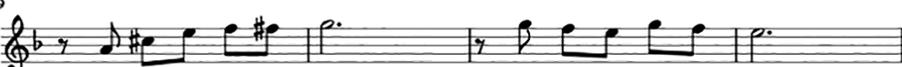
La no - che cu - bre ya con su ne - gro cres - pón,

5 A7



de la ciu - dad, las ca - lles que cru - za la gen - te con pau - sa - da/ac - ción;

9



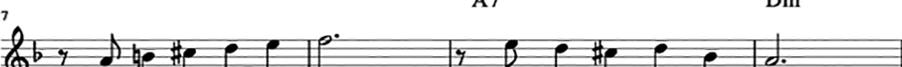
la luz ar - ti - fi - cial con dé - bil pro - yec - ción

13 Dm



pro - pi - cia la pe - num - bra que/es - con - de/en su som - bra ven - gan - za/y trai - ción.

17 A7 Dm



Des - pués de la - bo - rar vuel - ve/a su/hu - mil de/ho - gar

21 D7 Gm



Luis En - ri - que, el ple - be - yo, el hi - jo del pue - blo, el hom - bre que su - po/a - mar

25 C7 F



y que su - frien - do/es - tá es - ta/in - fa - man - te ley

29 A7 Dm



de/a - mar un - a/a - ris - tó - cra - ta sien - do ple - be - yo él.

33 C7 F E7 A7



Tré - mu - lo de/e - mo - ción, di - ce/a - sí/en su can - ción:

37 **D**
el a - mor, sien-do/hu - ma - no, tie-ne/al-go de di - vi - no;

41 **Em**
a - mar no/es un de - li - to por-que-has - ta Dios_____ a - mó

45 **A7**
y si/el ca - ri - ño/es pu - ro_____ y/el de - se - o/es sin - ce - ro,_____

49 **D**
¿por qué ro - bar - me quie - ren_____ la fe del co - ra - zón?

53 **F#7** **Bm**
Mi san gre,/aunque ple - be - ya,_____ tam - bién ti - ñe de ro - jo_____

57 **B7** **Em**
el al - ma/en que se/a - ni - da_____ mi/in - com - pa - ra - ble/a - mor;

61 **A7** **D**
c - lla de no - ble cu - na_____ y yo/hu - mil - de ple - be - yo,_____

65 **E7** **A7**
no/es dis - tin - ta la san - gre_____ ni/es o - tro/el co - ra - zón.

69 **D**
¡Se - ñor, por qué los se - res_____ no son de/i - gual va - lor!

Figura 7. Recreación del autor sobre declaración de Manuel Acosta Ojeda (1986) y manuscrito de Felipe Pinglo Alva (c.1934).

CONCLUSIÓN

Es así como terminamos con “tres plebeyos”, tres versiones distintas de la más emblemática canción de Felipe Pinglo. ¿Con cuál nos quedamos?

Como se sustentó, la versión actualmente más difundida —esa que cantó Jesús Vásquez y tantos más desde 1938— presenta un motivo proveniente de otra canción, que bien podría tratarse de ese vals argentino, *Mi Marta*. Descartándola, nos quedamos con dos plebeyos: el de 1935 y el que proponemos en este artículo.

Usualmente, dado el peso que tiene una partitura en la historiografía musical, una transcripción antigua tendría que prevalecer sobre una reconstrucción actual basada en recuerdos. Pero volvamos sobre la participación de Pedro Montalva en la transcripción de este vals en 1935 antes de emitir nuestro veredicto. La verdad es que solo podemos imaginar cómo fue esa sesión —o sesiones— que vio reunidos a Pinglo y a Montalva como para determinar cuánto fue de cada quien a la hora de pasar la canción a la partitura. Lo que sí sabemos es que Felipe no leía ni escribía música y que el vals fue creado cuando menos en 1931, año de su estreno. Suponiendo, entonces, el rol de Montalva como transcriptor profesional de la editorial La Rosa Hnos., y no como creador de la pieza, podemos considerar la posibilidad de que, a pesar de haberse mantenido fiel a la intención de la creación, algo de sí mismo haya quedado impreso en la melodía original; en este caso, literalmente. Si nos fijamos en la diferencia del acompañamiento armónico en la partitura de 1935, respecto a cómo lo anotó el compositor mismo en su manuscrito, podemos también pensar que hay otras disconformidades melódicas. Eso significaría que este plebeyo, sería también, al igual que el que grabó Jesús Vásquez, una versión de esa idea inédita que creó Pinglo originalmente y que en realidad nunca podremos conocer.

Reflexionemos, finalmente, en el tercer plebeyo. Lo cierto es que no solo es una melodía más fácil de entonar, sino que además dota de un carácter mucho más apropiado al texto de la canción y lo que evoca su letra: desde ese oscuro manto de la noche que cubre las calles de la ciudad hasta las esquinas y sombras en donde se esconde el dolor del protagonista.

En nuestro trabajo reciente probamos que la obra de Felipe Pinglo se distinguía por el orden en la métrica y la fuerte correspondencia entre música y letra en sus canciones (Sarmiento, 2018, p. 132). En efecto, la melodía de *el Plebeyo* tendría que respetar estos rasgos tan peculiares e importantes de su estilo. El aire que introduce la escala menor melódica que describe Acosta Ojeda le da un sensible y manifiesto carácter a la canción, más acorde a su poesía, a la vez que la armonía en la transición de la estrofa al coro —propuesta por el compositor mismo— dota al pasaje de una emoción más apropiada para dar inicio a las palabras que se levantan sobre los acordes mayores para enaltecer el amor y denunciar las diferencias sociales. Creemos que es justo tomarlo en cuenta a partir de ahora como una nueva versión que se ajusta más al canon de Pinglo. La decisión final, sin embargo, quedará en manos del tiempo, de los intérpretes y del respetable.

REFERENCIAS

- Acosta, M. (1999). *Felipe Soberano* [Web]. Promúsica peruana. Recuperado de: <http://home.snafu.de/angelam/Centenario.htm>.
- Álvarez, R. [raul.alvarez.58726823]. (11 de mayo de 2018). *Luis Enrique el Plebeyo* [web]. Recuperado de: https://scontent.flim16-3.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/32231661_10156129371346226_7051831735864000512_o.jpg?_nc_cat=0&oh=21dc3425700545448219b1a32767e009&oe=5C2D701F
- Cuba, C., & Arana, E. (2014). *Y vivirá mientras exista la vida. Recopilación de la obra del maestro Felipe Pinglo Alva*. Lima: Autor.
- Discography of American Historical Recordings (2018). Victor matrix BAVE-66825. *Mi Marta / Vicente Spina Conjunto* [web]. Recuperado de: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800034158/BAVE-66825-Mi_Marta.
- Mejía, D. (2008). *El Plebeyo* [web]. Peruan-Ità. Recuperado de <http://www.peruan-ita.org/personaggi/dario/elplebeio.htm>.
- Mejía, D. (2 de mayo de 2011). *El Plebeyo* [entrada de blog]. Recuperado de: <http://naloalvaradochiquian.blogspot.pe/2011/05/el-plebeyo-por-dario-mejia-melbourne.html>.
- Mejía, D. [dario.mejia.378] (27 de mayo de 2016). Primera partitura de *El Plebeyo*. [Estado de Facebook]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/dario.mejia.378/posts/10154443239989505>.
- Mejía, D. [dario.mejia.378] (25 de agosto de 2018). Pedro A. Montalva y Felipe Pinglo [estado de Facebook]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156972649574505&set=pb.768349504.-2207520000.1535996239.&type=3&size=451%2C658>.
- Ministerio de Cultura (2016). *Resolución viceministerial N.º 198-2016-VMPCIC-MC*. Recuperado de: <http://transparencia.cultura.gob.pe/sites/default/files/transparencia/2016/08/resoluciones-del-viceministerio-de-patrimonio-cultural-e-industrias-culturales/rvm108-declararpatrimonioculturaldelanacionalaobramusicaldefelipepingloalva.pdf>.
- Montalva, P. & Juanita (1930). *Óyeme, Armando*. Lima: Editorial Musical La Rosa Hnos.
- Montalva, P., y Márquez Talledo, E. (1930). *¡Qué iba a creer!* Lima: Editorial Musical La Rosa Hnos.
- Montalva, P. y Silva, O. (1930). *Qué importa*. Lima: Editorial Musical La Rosa Hnos.
- Montalva, P. A. y Villanueva, E. (1930). *Escucha mujer*. Lima: Editorial Musical La Rosa Hnos.
- Montalva, P., y Rivero, G. (1931). *Gata*. Lima: Editorial Musical La Rosa Hnos.
- Salinas, R. (2016). *Amor y desamor en Felipe Pinglo Alva*. Lima: Autor.
- Sarmiento, R. (2018). *Felipe Pinglo y la canción criolla. Estudio estilístico de la obra musical del Bardo Inmortal*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



*La práctica musical como espacio de inclusión social infantil:
experiencias de Portal Norteño Music Perú en Huacho, Huaura*



*Musical Practice as a Space of Children's Social Inclusion: Experiences
of Portal Norteño Music Perú in Huacho, Huara*

Isabel Lucía Salas Rivera

Universidad Internacional de Valencia

isasalasr@gmail.com

Resumen

El presente artículo tiene como propósito mostrar el rol que ha cumplido la práctica musical en la transformación social de niños y jóvenes de la ciudad de Huacho, teniendo como marco principal el proyecto Portal Norteño Music Perú en la vida de estos, sus familias y la sociedad.

Debido a la ausencia de bibliografía sobre el tema en Perú, no se contó con información previa suficiente; por ello, el carácter de investigación ha sido exploratorio. Los procedimientos empleados para la recopilación de datos y la visión del estado actual fueron la observación directa; la descripción; las entrevistas a los niños del coro y de la orquesta; y las conversaciones con las madres de familia, los instructores musicales, las autoridades municipales de Huacho y con el fundador y director del proyecto.

En el presente trabajo, abordamos cómo el proyecto ha tenido una acción importante y cómo sus esfuerzos orientados a mejorar la vida de estos niños han sido satisfactorios. Concluimos en que es necesario extender acciones de esta forma de práctica musical a contextos de mayor riesgo social y vulnerabilidad.

Palabras clave

Proyecto Portal Norteño Music Perú; inclusión social; práctica musical; niños de Huacho

Abstract

The aim of the present article is to demonstrate the role of musical practice in the social transformation of children and youth in the city of Huacho, with a central focus on the project Portal Norteño Music Perú in the lives of these children, their families, and society.

Due to the absence of publications on this topic in Peru, there is a lack of adequate prior information; for this reason, this research has been exploratory in nature. The collection of data and the picture of the current state were achieved through a methodology of direct observation;

description; interviews with children in the chorus and orchestra; and conversations with the mothers, music instructors, municipal authorities of Huacho, and with the founder and director of the project.

In the present work, we address how the project has had an important effect and how the efforts oriented to improving the lives of these children have been satisfactory. We conclude considering what is necessary to extend the actions of this form of musical practice to contexts of greater social risk and vulnerability.

Keywords

Project Portal Norteño Music Perú; social inclusion; musical practice; children of Huacho

Recibido: 03/04/18

Aceptado: 02/05/18

INTRODUCCIÓN

El presente texto es una reflexión crítica acerca de la necesidad de reivindicar los derechos de los niños y los jóvenes de nuestro país que no gozan de una plena integración social ni de igualdad de oportunidades respecto al desarrollo de sus capacidades y talentos artísticos; falencia que, como se podrá ver, puede ser remediada mediante la práctica musical como una actividad de desarrollo e inclusión social.

Esta investigación obedece a la situación actual que atraviesa el Perú. En las últimas dos décadas diversos programas de reducción de la pobreza y protección de comunidades en situación de desventaja han accionado a través de la práctica y la enseñanza musical. Entre estos esfuerzos existen programas no gubernamentales que accionan con gran entusiasmo. Uno de ellos es el proyecto Portal Norteño Music Perú, ¹ organización sin fines de lucro orientada hacia el bienestar de los niños y los jóvenes de la ciudad de Huacho, capital de la provincia de Huaura y sede regional del departamento de Lima.

La acción del proyecto se ha convertido en una alternativa para favorecer el desarrollo artístico de los niños de zonas marginales de Huacho, los cuales se encuentran en situación de riesgo. Proyectos similares han conseguido importantes resultados en otras partes del mundo y han creado comunidades de aprendizaje dialógico cuyo objetivo es involucrar a toda la comunidad para lograr una educación de calidad. De esta manera, la práctica musical se ha constituido en una actividad transformadora respecto a las condiciones de vida de los participantes y de su entorno social.

En ese sentido, la pregunta que orientó la investigación fue la siguiente: ¿cómo la práctica musical del proyecto Portal Norteño Music Perú ha accionado en la inclusión social infantil en la ciudad de Huacho? A partir de ello, el presente trabajo describe su acción en los aspectos emocional, de formación musical, artística-cultural y de inclusión social.

Para este estudio se ha considerado como base teórica la propuesta de El Sistema ², proyecto venezolano de intervención musical con alcance social comunitario, cuya organización se ha constituido en un modelo de acción expandido por todo el mundo.

Esta investigación ha sido una experiencia gratificante que me ha permitido dar a conocer la importancia de la música en la promoción del cambio hacia una sociedad más justa e igualitaria, en la cual las generaciones futuras gocen de un ambiente social con menos niveles de desigualdad, prejuicio y discriminación.

1 Más información sobre Portal Norteño Music Perú en: http://portalnortmusicperu.blogspot.com/2016/09/blog-post_98.html

2 Más información sobre El Sistema en: <http://fundamusical.org.ve/el-sistema/#.W2s0PNJKjcc>

1. INCLUSIÓN SOCIAL A TRAVÉS DE LA MÚSICA

a. Venezuela, una experiencia musical innovadora

El proyecto musical El Sistema nació en Venezuela en 1975 con un propósito educativo, con un compromiso social para convertirse en la iniciativa que revolucionó la educación musical. Su fundador, José Antonio Abreu, afirma que “la creación de cada orquesta en cada pueblo indudablemente transforma la familia venezolana” (Sánchez, 2007, p. 66).

El Sistema, llamado en sus inicios Acción Social para la Música, se creó con un fin social y debido a sus resultados, se convirtió en una política de Estado; este proyecto está vigente y ha logrado conseguir, en más de 42 años de existencia, premios y reconocimientos a nivel mundial. El Sistema ha sido modelo para otros países de Latinoamérica, el Caribe, Norteamérica, África y Europa, y su objetivo principal es rescatar niños y jóvenes en situación de riesgo y pobreza, drogas, prostitución y delincuencia a través de la formación musical.

Según la base de datos del Banco Mundial, “en 1975, Venezuela se encontraba entre los países más ricos de América Latina”, (Carrera y Antón, 2007, p. 38). En esa coyuntura, José Antonio Abreu, músico, economista, político, activista y educador, fundó El Sistema, formalmente conocido como Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV), un proyecto de inclusión social que sintetizaba la experiencia organizacional, gerencial, musical y pedagógica. La nueva educación musical venezolana, luego habría de implementar orquestas juveniles en todas las ciudades del país. Así lo menciona la periodista venezolana Carmen Victoria Méndez:

El éxito de “El Sistema” en su aceptación pública extensiva entre docentes, artistas, políticos, dirigentes y público en general, radica en el compromiso social que asume, el cual es altamente valorado por todos. Se trata de un proyecto musical y educacional, que se hace obra social. (Méndez, citada por Sánchez, 2007, p. 66)

La formación musical se presentó como un eje integrador vinculado a la posibilidad de generar mayores oportunidades para una mejor calidad de vida y equidad, el cual potencia ciudadanos capaces de convivir en sociedades marcadas por la diversidad capacitándolos para incorporar las diferencias, de manera que contribuyan a la integración y la solidaridad, y así formar personas en valores y habilidades para desempeñarse en los diferentes ámbitos de la vida social. En este contexto, son reconocidos los beneficios de los valores colectivos del coro y de la orquesta tales como la solidaridad, el trabajo en equipo, la tolerancia, la integración con el entorno y el sentido de pertenencia, ya que estas prácticas modelan a niños y a jóvenes en sus patrones de conducta, definen su personalidad dentro de ese grupo social y sirven para orientar la toma de decisiones. Fernández-Carrión expresa lo siguiente:

Podemos ver cómo el proyecto del profesor Abreu se asemeja bastante al concepto de “comunidad de aprendizaje”. Él define “orquesta” como una comunidad que tiene una característica esencial y exclusiva, ella sola tiene esa característica, de que es la única comunidad que se constituye con el objetivo esencial de concertarse entre sí. (2011, p. 80)

La aceptación del programa por parte de los padres se debió a su gratuidad y a un trabajo de concientización desde la célula familiar. Este proceso comenzó a través de la visita de los profesores a los padres de los niños para explicar los beneficios del programa y la importancia de la disciplina en cuanto a asistencia a clases y prácticas en casa. Adicionalmente, se dio una asignación económica para prevenir la deserción, es decir, el abandono de la orquesta para trabajar (Fernández-Carrión, 2011). Los primeros instructores fueron los primeros músicos que Abreu convocó para la orquesta juvenil, quienes habían entendido la misión social y musical del programa; para mantenerlo vigente, se siguió capacitando a los mismos alumnos de El Sistema para que se convirtieran orgánicamente, en instructores, y ello generando un flujo constante y creciente de personas comprometidas. En 2007, Sánchez expresa al respecto lo siguiente:

El Sistema hace obra social porque construye ciudadanía a través de la música, ya que reinserta en la sociedad y devuelve la esperanza a niños, niñas y jóvenes, provenientes mayoritariamente (60%) de sectores populares, quienes estuvieron en riesgo de abandono escolar, o ya estaban fuera del sistema educativo o eran víctimas del maltrato, de la violencia familiar o del abandono social. (p. 66)

Con relación a la estructura y organización de El Sistema, los resultados fueron “1681 orquestas juveniles, infantiles y preinfantiles; 166 agrupaciones del programa Alma Llanera; 1389 coros infantiles y juveniles; 1983 agrupaciones de iniciación musical; y un personal de más de 10 000 profesores en los 24 estados de Venezuela”. Sin embargo, esta labor no se quedó en niños de sectores marginales, sino que, con el transcurso del tiempo se ha enfocado en otros sectores como en niños con discapacidad, niños con enfermedades crónicas y presos (Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, 2017).

Es importante mencionar que El Sistema, proporcionó a muchos niños un medio de subsistencia al convertirse en músicos profesionales. Algunos continuaron trabajando en él y otros, practicando la música clásica e integrando importantes orquestas en el mundo como músicos, directores o solistas.

El éxito musical y social del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles de Venezuela tuvo reconocimiento y respaldo internacional; por ejemplo, importantes músicos de todo el mundo no solo aplaudieron el trabajo, sino que viajaron a la ciudad de Caracas para conocer de qué modo se habían organizado para lograr tales resultados, entre ellos, “Simon Rattle hizo un paréntesis de diez días en su apretada agenda artística para conocer de cerca “el secreto” del modelo musical venezolano, del que tanto le habían comentado sus colegas en varias ciudades europeas” (Borzacchini, 2010, p. 525).

Adicionalmente, Abreu obtuvo importantes nominaciones internacionales, entre ellos en 1995 fue embajador en Misión Especial para el Desarrollo de una Red Global de Orquestas Juveniles e Infantiles y Coros, y representante especial para el Desarrollo de la Red de Orquestas en el marco del Movimiento Mundial de Orquestas Juveniles e Infantiles y Coros de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Fue así como este nuevo movimiento musical, enfocado principalmente en lo sociocultural, se adoptó, consolidó y difundió en varios países del mundo. Incluso, otros proyectos musicales, como La Ópera, un Vehículo de Aprendizaje, Luna y Xamfrà en Barcelona, The Landfill Harmonic en Paraguay, entre otros, que no están inspirados en El Sistema, acogen este enfoque orientado al desarrollo humano. Al respecto, comenta Pardo (2016) que “El Sistema en el mundo se consagra como una obra que ha trascendido fronteras y que con mucho trabajo, esfuerzo y dedicación ha logrado la excelencia musical dentro de los más altos estándares del mundo” (p. 154).

b. Portal Norteño Music Perú: su instalación en Huacho bajo el modelo de El Sistema

El Perú no fue ajeno a esta revolución musical y en 2004, el músico Wilfredo Tarazona Padilla decidió formar por propia iniciativa un coro de niños en la ciudad de Huacho, indicaba lo siguiente: “durante un año ensayé todos los fines de semana, no hubo ningún tipo de apoyo económico, solo el entusiasmo de los padres de familia” W. Tarazona (comunicación personal, 04 de Febrero, 2017).

En ese mismo año, Ernesto Solano Paredes, integrante del Coro de la Catedral de Huacho y futuro fundador del proyecto Portal Norteño Music Perú, conoció a Tarazona, e interesado en aportar al proyecto del coro infantil, le propuso apoyar en los ensayos y se integró como asistente.

En el 2005, el Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura (IICA) y su representante en el Perú, Freddy Rojas, decidieron crear un proyecto en Huacho que tuviese como beneficiario principal a los hijos de los agricultores de la zona y cuyo objetivo fuese propiciar su desarrollo a través de la música; sin embargo, dejaron abierta la posibilidad de participación de todos los niños de la ciudad. Así fue como el proyecto coral del 2004 se transformó en el Coro de Niños de Huacho, agrupación que contó igualmente con la dirección de Wilfredo Tarazona., M. Ramírez (comunicación personal, 04 de Febrero, 2017). Es importante mencionar que este proyecto contó con la intervención de la banda del colegio Nuestra Señora de La Merced de Huacho, bajo la dirección del músico Gonzalo Molle Apaza, ya que este hecho posiblemente haya sido un antecedente para la formación de una orquesta.

Durante cinco años, el Coro de Niños de Huacho y la banda del colegio Nuestra Señora de la Merced realizaron en conjunto conciertos y proyectos formativos. Los más importantes fueron el dictado de cursos de dirección coral y los talleres para los integrantes de la banda a cargo del músico venezolano Pablo Morales, cuya llegada al Perú fue auspiciada por la Corporación Andina de Fomento (CAF). Otro logro relevante fue el viaje a Barbados en el 2007, con la invitación y auspicios de la IICA y la CAF, del total de integrantes del coro de niños y parte de la banda.

En el 2008, el Ministerio de Educación fundó en Lima la Red Nacional de Orquestas Sinfónicas y Coros Infantiles y Juveniles del Perú, y nombró a Wilfredo Tarazona como director de los elencos. Si bien la Corporación Andina de Fomento ya había auspiciado la realización de cursos para orquestas y coros desde el 2000, fue con la fundación de la Red Nacional como se formalizó “el sistema” en el Perú y se inició una labor de capacitación de coros, orquestas de niños y jóvenes, y de los directores de estos elencos en todo el país. En ese mismo año, la ciudad de Huacho se convirtió en uno de los núcleos de este movimiento musical.

En el 2010, el Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura se retiró del Perú y solo el proyecto del coro pasó a manos de la Municipalidad de Huacho bajo la administración de su alcalde, Pedro Zurita. Tarazona delegó al músico Javier Fernández Prada la dirección del coro infantil y a Ernesto Solano, la responsabilidad de asistente coral y ejecutor del proyecto. Pronto, el proyecto se vio interrumpido por falta de presupuesto debido a un cambio en la política de gestión municipal. En esta coyuntura, Ernesto Solano decidió continuar con el coro infantil: se convirtió en el director del Coro Infantil Nuestra Señora de Fátima. J. Fernández-Prada (comunicación personal, 02 de Febrero, 2017).

El 26 de junio de 2013 se funda la Escuela Regional de Música de Lima Provincia gracias al presidente regional Javier Alvarado Gonzales del Valle, quien decidió patrocinar al Coro Infantil como parte del proyecto regional. Posteriormente, Ernesto Solano crea el Coro Infantil del Portal Norteño del Perú de la ciudad de Huacho el 21 de abril de 2014 para evitar que el proyecto se detenga a causa del cambio gubernamental. Luego, el 18 de junio del mismo año, quedó registrada la organización no gubernamental (ONG) Portal Norteño Music Perú. En julio de 2015 fundó la Orquesta Infantil Juvenil como proyecto propio dirigido a los niños de todos los distritos que conforman la provincia de Huaura.

c. Acercamiento al estado de la formación musical infantil en Huacho

Los esfuerzos de descentralización de la educación musical en el Perú son aislados y en su mayoría se generan por intereses particulares de la educación privada. El Conservatorio Nacional de Música, tiene una irradiación laboral casi exclusiva en Lima, lo mismo sucede en las escuelas regionales de música como el Conservatorio Carlos Valderrama de Trujillo, el Instituto Superior Público Daniel Alomía Robles de Huánuco, la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín en Arequipa y la Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno. No ha habido una firme política de Estado que ponga énfasis en la cultura y la educación musical a nivel nacional. En este sentido, Petrozzi (2009) refiere lo siguiente:

Las acciones llevadas a cabo fueron generalmente resultado de iniciativas individuales o grupales de miembros de la clase alta, que intercedían personalmente ante los gobiernos de turno para favorecer algún proyecto o darle beca de estudios a algún artista. Sin embargo, también la ausencia de una política cultural explícita ha tenido consecuencias en la vida musical, siendo éste [sic] un factor que ha marcado grandes diferencias entre los países de la región latinoamericana. (p. 22)

Pese a que en el Perú existe un movimiento emergente de organizaciones musicales con un compromiso social similar al de El Sistema de Venezuela como son Sinfonía por el Perú, Asociación Cultural Arpegio, Orquesta Sinfónica Infantil de Chancay, entre otros, en Huacho solo se ha desarrollado el proyecto Portal Norteño Music Perú.

Durante esta investigación, no se encontró información previa sobre la formación musical infantil en Huacho; sin embargo, se hallaron estudios de proyectos musicales desarrollados en contextos similares en otros lugares del mundo. En Huacho se ha implementado un espacio similar motivado por el efecto positivo de aquellos proyectos.

Existe información bibliográfica sobre El Sistema en Venezuela: su aplicación en las diferentes realidades y los cambios logrados en todas ellas, con resultados positivos y significativos en beneficio de niños y de jóvenes. Su aplicación ha sido casi idéntica en estos lugares, debido a que, en la mayoría de los casos, los directores de los proyectos, incluyendo al gestor del proyecto en estudio, viajaron a Venezuela para conocer el funcionamiento del plan en ese país; además, se ha creado un programa de capacitación inspirado en El Sistema en el Conservatorio de New England en Estados Unidos, para entrenar a futuros directores (Lesniak, 2012). Al respecto, indica Bonal (2008) que “existen experiencias llevadas a cabo en diferentes países de todo el mundo que demuestran que este tipo de proyecto tiene una incidencia directa en la vida y en el futuro de los niños(as) y jóvenes que han participado en ellas” (p. 21); con estas palabras, confirma que la música como lenguaje comunitario favorece el entendimiento entre quienes la practican y su entorno, y les brinda la satisfacción de ser reconocidos y valorados por la sociedad.

A pesar de que el proyecto musical de Huacho ha tenido un proceso largo y accidentado, se puede apreciar que desde el inicio tuvo propósitos artístico-culturales, sociales, de formación musical, de inclusión social y de desarrollo emocional en favor de los niños y jóvenes, y que considera a “la música como una herramienta de amplio poder transformador que permite formar ciudadanos con mejor desempeño social, valorativo, trabajo en equipo, intelectual y físico” (Portal Norteño Music Perú - Proyecto, 2017, p. 1).

Uno de los puntos que marca la diferencia más importante entre El Sistema y el proyecto Portal Norteño Music Perú es la financiación: mientras que en Venezuela se cuenta con recursos económicos, en Huacho y en otros lugares con realidades completamente distintas los proyectos funcionan solo con donaciones o auspicios municipales. Es posible que este factor determine su continuidad, ya sea por la vigencia de los gobiernos municipales o la buena voluntad de los donantes. Así, mientras en Venezuela se ha logrado convertir el proyecto en política estatal, en Huacho solo se ha logrado consolidar como política municipal.

d. La formación de un proyecto musical como política de inclusión

Para comprender el rol que cumple el proyecto Portal Norteño Music Perú en Huacho, es necesario describir algunos detalles del contexto donde este proyecto se aplica; por ello, detallaremos el entorno de pobreza de esa zona.

Es posible definir el concepto de pobreza como una situación de exclusión determinada por la condición socioeconómica de la población que no tiene suficientes recursos para poder satisfacer sus necesidades básicas. (Dirección Provincial de Estadística de la provincia de Buenos Aires, 2010, p. 31).

Con respecto a las posibles interpretaciones del concepto pobreza, Spicker hace la siguiente especificación:

Paul Spicker (1999) identifica once posibles formas de interpretar esta palabra: necesidad, estándar de vida, insuficiencia de recursos, carencia de seguridad básica, falta de titularidades, privación múltiple, exclusión, desigualdad, clase, dependencia y padecimiento inaceptable. Todas estas interpretaciones serían mutuamente excluyentes, aunque varias de ellas pueden ser aplicadas a la vez, y algunas pueden no ser aplicables en toda situación. (Spicker, citado por Feres y Mancero, 2000, p. 9)

Así, se puede medir la pobreza desde tres enfoques. El primero es el de la pobreza absoluta, que toma como referencia la canasta mínima esencial de bienes y servicios. El segundo enfoque es el de la pobreza relativa, que incluye a las personas con remuneraciones por debajo de un determinado nivel. El tercer enfoque es el de la pobreza social, y está referido a quienes no pueden acceder a servicios como el empleo, la educación superior, la vivienda propia, etc. (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2000, p. 2).

Huaura es una de las nueve provincias que conforman la región Lima bajo la administración del Gobierno Regional de Lima en la zona centro-occidental del Perú, su capital es la ciudad de Huacho. Es un territorio eminentemente agrícola, en donde existe un nivel de vulnerabilidad alto con respecto al analfabetismo, vivienda, salud, ocupación y educación.

En el espacio urbano conformado por el núcleo Huacho, Huaura y los distritos aledaños de Santa María, Hualmay y Caleta de Carquin, se evidencia alta vulnerabilidad en todo el núcleo urbano conformado por algunas manzanas del centro y periferia de las áreas urbanas consolidadas y fundamentalmente a parcelas de anterior uso agrícola que se encuentran en proceso de urbanización. (Cuadros, 2012, p. 31)

Este es el ámbito geográfico donde se desarrolla el proyecto Portal Norteño Music Perú, fundado el 21 de abril de 2014. En la actualidad, está integrado por 125 niños de diferentes instituciones educativas de la provincia de Huaura cuyas edades oscilan entre los 7 y 15 años (ver anexo 1). Cuenta con tres elencos: el Coro de Pequeños Cantores, con niños de 7 a 10 años; el Coro Infantil, con púberes y adolescentes de 11 a 16 años —ambos elencos están dirigidos por Ernesto Solano Paredes—; y la Orquesta Sinfónica Municipal Provincial de Huaura-Huacho José de Orejón y Aparicio, dirigida por Gonzalo Sánchez Villanueva. En cuanto a la enseñanza musical, las clases son gratuitas: la Municipalidad de Huacho asume su financiamiento y proporciona ambientes para desarrollar ensayos; también se hace cargo de la remuneración de los dos directores de los elencos y los cuatro instructores de la orquesta: instructor de vientos de metal, de vientos de madera, instructor de violines y violas e instructor de violoncellos y contrabajos.

La implementación de los elencos difiere en distintos aspectos. Con respecto a la convocatoria, el director de los coros va de colegio en colegio para captar niños con talento y vocación por el canto. Los que son seleccionados pasan un periodo de prueba de un mes para que se pueda evaluar su rendimiento y puntualidad. Si son aceptados pasan a integrar el Coro de Pequeños Cantores.

La convocatoria a niños para integrar la orquesta se realiza por los medios de comunicación y las redes sociales. El coro no requiere de gran infraestructura, no obstante, la orquesta sí necesita una mayor inversión, tema que enfatiza Mauricio Unzueta: “Los instrumentos no son suficientes” M. Unzueta (comunicación personal, 31 de enero, 2017).

Los alumnos de ambos elencos tienen que asumir el costo de sus uniformes; y en el caso de la orquesta, los gastos de su atril, resinas, vaselina, fólter, franela, pisos, hombreras y otros. No pueden llevar el instrumento en calidad de préstamo a casa para practicar. Las prácticas y ensayos del coro y orquesta se realizan en el local municipal de la Casa de la Cultura de Huacho.

Sobre la realidad que se vive en el proyecto Portal Norteño Music Perú, Solano sostiene lo siguiente:

El proyecto viene de la experiencia de Venezuela, pero no es posible implementarlo del mismo modo porque acá en el Perú no se cuentan con los recursos económicos para solventarlo [...] lo primero que uno tiene que hacer es mostrar el producto para que las autoridades vean los resultados, que los políticos experimenten la experiencia artística y después ya se podrá conseguir el apoyo económico. E. Solano (comunicación personal, 31 de enero, 2017)

Mejorar el bienestar de los individuos y de los grupos sociales y lograr su inclusión social es enriquecer aquellos factores que inciden de manera positiva en su calidad de vida: educación, salud, alimentación y acceso a la cultura. Un concepto tomado de la sociología, planteado en 1995 por Grotberg (citado por García-Vesga y Domínguez-De la Ossa, 2012, p. 66), nos ayudaría a entender que el fenómeno social que estamos estudiando es el de la “resiliencia sociológica”, la cual se define como la capacidad que tienen los seres humanos de hacer frente a las adversidades de la vida, superarlas y aprovechar estas circunstancias de tragedias o de estrés, las cuales parecen difíciles o imposibles de vencer, para lograr una transformación positiva.

2. LA MÚSICA Y SU ACCIONAR EN LA INCLUSIÓN SOCIAL

a. Acción para el desarrollo emocional

La música contribuye al desarrollo de los seres humanos desde su aspecto más básico: el biológico. Como lo señala Lacárcel, el cerebro es el órgano que analiza la percepción; todo lo que vemos u oímos constituye información procesada por este (2003, p. 215). Por otra parte, la música es, en última instancia, un cúmulo de sonidos que llega a nuestros oídos como vibración acústica, y de allí transmite su mensaje-estímulo al cerebro, al cual genera excitación. Según Lacárcel la ubicación de las zonas cerebrales donde se localiza la actividad sensorial, afectiva e intelectual de la música se da de la siguiente manera:

- Existe una relación entre las diferentes zonas cerebrales y las características psicológicas de la música y la audición:
- La actividad sensorial de la música, estaría localizada predominantemente en la zona bulbar donde se encuentra el centro de las reacciones físicas. Podríamos hablar del estadio de la predominancia rítmica. El ritmo afecta sobre todo a la vida fisiológica y con él se tiende a la acción. En educación musical lo estimaremos para activar y movilizar a los niños y niñas.
- El mensaje afectivo de la música está localizado en el diencéfalo, zona profunda del cerebro o asiento de las emociones. La melodía afecta a la vida emocional y afectiva y es el diencéfalo el que recibe los motivos y diseños melódicos, adquiriendo éstos [sic] significación, despertando así todo un mundo interior de sentimientos y emociones.
- La actividad intelectual queda localizada en el nivel cortical. Es la música eminentemente armónica la que representa el mayor nivel de representaciones intelectuales y, siendo éstas complejas, precisan de una actividad psíquica y mental más evolucionada y estructurada. (2003, p. 216)

Otros estudios indican que la música permite un equilibrio entre el hemisferio derecho e izquierdo, el cual facilita un mejor aprendizaje en el aspecto individual y social. Por ello, se puede afirmar que ejerce una poderosa influencia sobre el ser humano en varios aspectos: desarrolla los ámbitos cognitivo, físico y afectivo social; y permite que los niños descubran un nuevo medio de comunicación, expresen sus capacidades, fortalezcan su autoestima; e infunde valores de cooperación, respeto y solidaridad. En el 2003, Lacárcel sostiene que respecto a la música:

Existe una estrecha relación entre la música y la “inteligencia emocional” que es un conjunto de habilidades como el control de los impulsos, el entusiasmo, la perseverancia, la capacidad

de motivarse a uno mismo, la empatía, la agilidad mental, etc. Es una forma de actuar con el mundo que tiene en cuenta los sentimientos. Esta inteligencia desarrolla y configura rasgos de carácter como la autodisciplina, la compasión y el altruismo, entre otros, llegando de esta manera a sacar el mejor rendimiento posible al potencial intelectual y personal de cada uno. Constituye un vínculo entre los sentimientos, el carácter y los impulsos morales. El impulso es el vehículo de la emoción y la semilla de todo impulso es un sentimiento expansivo que busca expresarse en la acción. (p. 222)

En la experiencia de Portal Norteño Music Perú se ha podido encontrar ejemplos de cómo la práctica musical ha posibilitado que los niños encuentren elementos motivadores, que les permiten establecer relaciones satisfactorias con su entorno y mejorar su calidad de vida. Por ello, se puede afirmar que los efectos positivos del estudio musical ayudan a los niños en muchos aspectos de su vida.

Una de las madres de familia compartió el caso de su hija, quien al haber nacido y crecido en Italia estudió en un colegio público de ese país hasta que toda la familia tuvo que trasladarse al Perú. Al llegar a Huacho, se integró a un colegio estatal creyendo que al ingresar a un sistema educativo del Estado el ambiente sería similar al de Italia, situación que, al no ocurrir, generó una fuerte depresión en la niña. Sin embargo, integrar el Coro Infantil fue un espacio de acogida y esperanza para ella y su familia, ya que ayudó a la pequeña a superar esa difícil etapa. Actualmente, ella, junto con otra compañera, se desenvuelve como asistente del director Solano en los ensayos del Coro de Pequeños Cantores. E. Díaz (comunicación personal, 31 de enero, 2017).

Acerca de los beneficios que el trabajo coral genera en los coreutas, Rutter (2016), reconocido director, compositor, arreglista y productor británico, expresa:

La música coral no es uno de los lujos de la vida. Es algo que se dirige al corazón mismo de nuestra humanidad, a nuestro sentido de comunidad y a nuestras almas. Tú expresas, cuando cantas, tu alma en canto. Conforman más que la suma de las partes. Todas esas personas están abriendo sus corazones y sus almas en perfecta armonía, lo cual es un verdadero emblema de lo que necesitamos en este mundo, cuando gran parte del mundo está en conflicto consigo mismo [...]. Esa es una lección para nuestro tiempo y para todos los tiempos. Creo en esto profundamente. Y la excelencia musical es, por supuesto, esencial, pero incluso si un coro no es el mejor del mundo, el hecho de que se reúnan tiene un valor social, tiene un valor comunitario. Y siempre digo que una iglesia o un colegio sin un coro son como un cuerpo sin alma. Tenemos que tener un alma en nuestras vidas y todos quienes han cantado en un coro me dicen que se sienten mejor por hacerlo. Que sin importar las preocupaciones del día, si se reúnen tal vez después de un largo día de colegio o de trabajo, de algún modo dejan sus problemas en la entrada. Y cuando estás ahí sentado haciendo música por un par de horas, al terminar el día eso es lo único que importa en ese momento y te vas reconfortado. Te vas renovado y ese es un valor que va más allá de la música misma [...].

Efectivamente, para jóvenes y niños hacer música como grupo implica concertación, disciplina e interdependencia, mejorara su autoestima, seguridad, confianza en sí mismo, paciencia, constancia, solidaridad, compromiso, responsabilidad y creatividad. Es así como este proyecto provee las herramientas necesarias para alcanzar mejores oportunidades en el futuro.

b. Acción social

Un proyecto con impacto social es la acción grupal o individual que busca producir un cambio en la realidad de un grupo desfavorecido con la finalidad de mejorar la calidad de vida de los involucrados. Esta acción está dirigida a satisfacer las necesidades básicas del individuo: salud, educación, empleo y vivienda, así como dignidad, autoestima, aprecio, seguridad y consideración. Si bien los proyectos sociales pueden ser impulsados por el Estado, también han sido sustentados por organizaciones no gubernamentales, asociaciones o empresas privadas. Al respecto, el alcalde de Huacho, Señor Humberto Barba, comparte esta opinión: “Cuando

unimos esfuerzos con varias instituciones, se obtienen grandes resultados y el beneficio es para los niños que tienen necesidad, que no tienen recursos, pero sí gran talento” J. Barba (comunicación personal, 31 de enero, 2017).

García y Nieto indican que, en contextos de pobreza, el trabajo infantil y la explotación de niños y jóvenes compiten con las actividades educativas, y ponen en riesgo la permanencia de los menores de edad en la escuela.

[...] esta pobreza se manifiesta de múltiples maneras: desde el desarraigo de la sociedad (mendicidad constante, delincuencia, prostitución, etc.), hasta la precariedad crónica (hambre, degradación humana, aislamiento del entorno social, etc.); es por ello que la pobreza persistente se halla sometida, en nuestro sistema socio-económico y cultural, a reglas difíciles de quebrar. (García y Nieto, 1987, p. 10)

Por su parte, Solano indica que el apoyo económico brindado por la actual gestión municipal ha sido decisivo para fortalecer la actividad musical, aprovechar el potencial de niños y jóvenes, y luchar contra factores de riesgo social.

Este año con el apoyo de la municipalidad hemos logrado avanzar, porque esa era la idea, dar más a los niños y jóvenes que lo necesitan; [...] con eso se elimina la delincuencia, la drogadicción, la prostitución y todo ello. Uno de mis fines es llegar a los lugares más vulnerables. E. Solano (comunicación personal, 31 de enero, 2017)

Otro aspecto importante es el tiempo que los escolares pasan fuera del colegio. Las actividades que realizan en su tiempo libre, con quiénes y dónde juegan, son componentes que también pueden convertirse en un factor de peligro. Muchas veces este tiempo se emplea en actividades menos provechosas, como la cantidad excesiva que se le da a los programas de televisión, videojuegos o redes sociales. Asimismo, el abuso y la negligencia familiar pueden conducir a los niños a buscar amistades nocivas fuera del hogar e involucrarse en conductas delictivas y de violencia, entre otros riesgos a los que están altamente expuestos los niños de nuestro país.

En el caso de niños y jóvenes de escasos recursos, el uso del tiempo de ocio puede ser aún más perjudicial que pasar la tarde viendo televisión, puesto que la mayoría de estos niños viven en zonas de alto riesgo en donde la delincuencia, consumo y/o tráfico de drogas, pertenencia a pandillas suelen ser las alternativas más fácilmente disponibles para el uso del tiempo libre. (Corporación Andina de Fomento, 2012, p. 8)

En consecuencia, es necesario crear mecanismos que eviten el fracaso escolar que se genera por estas causas. Si bien hay una nueva orientación de las políticas públicas para vencer la pobreza y lograr la inclusión social, con énfasis en las áreas de educación y salud, hay también otro tipo de políticas que pueden ayudar a complementar este trabajo. Este proyecto se presenta como una alternativa que evita que el niño o joven use este tiempo libre para asumir conductas de riesgo, y le ofrece un grupo de referencia que fomenta no solo la formación musical sino también la práctica de valores. Fleisher indicaba que:

La cultura y las artes tienen un rol en el desarrollo, y la cultura y los medios han ganado más atención en “la guerra contra la pobreza” en los últimos años, esto se debe, a que fortalecen a la gente dando información, creatividad, dignidad e identificación. Asimismo, aumentan la posibilidad de poder influir y participar en la sociedad, sentirse parte de la sociedad. (2012, p. 4)

De acuerdo con lo expresado por Solano (2017), en la actualidad, el proyecto Portal Norteño Music Perú atiende a un 40 % de niños que provienen de zonas en situación de riesgo, con 0 % de deserción. Propicia un ambiente adecuado para esos niños y jóvenes inculcando a sus integrantes valores ciudadanos como el respeto a sí mismos y a los demás, cualidad indispensable para alcanzar una convivencia pacífica y armoniosa entre los miembros de una comunidad; la honestidad, para comportarse y expresarse con coherencia y sinceridad; la responsabilidad,

para aprender a comprometerse a realizar algo y actuar de forma correcta; y la solidaridad, para colaborar cuando alguien necesite ayuda. Así lo entiende el director del proyecto:

Yo les digo a los niños de este proyecto: “ustedes están recibiendo muchas cosas gratuitas, pero cuando crezcan, ustedes tendrán que devolver este favor y formar a los niños que vendrán; este proyecto tiene que seguir, nosotros somos aves de paso [...]”. Acá también estamos formando líderes [...] para que en el futuro la provincia de Huaura-Huacho sea reconocida como la capital de la música. E. Solano (comunicación personal, 31 de enero, 2017).

El proyecto también se preocupa por fomentar que todos sean buenos ciudadanos en el futuro y que se sientan orgullosos de sus raíces e identidad.

Uno de los aspectos que trabajaremos este año con gran fuerza es la identidad de Portal Norteño con la ciudad de Huacho, a la par con el estudio histórico de la música peruana en donde resaltaremos al músico huachano José de Orejón y Aparicio. E. Solano (comunicación personal, 31 de enero, 2017).

Más aún, se ha logrado que los padres se integren al proyecto brindando su apoyo y participando activamente en él, y que lleven a los niños a las prácticas y presentaciones.

En esta experiencia, los padres se han involucrado, han logrado que sea un espiral. Se asume un compromiso con la familia misma. Se observa esto, en tanto, los padres, los hijos u otros miembros de la familia asisten para presenciar las tocadas; ello es un cambio importante en la familia. La música los une, la disciplina los mejora como seres humanos y como personas. Si bien los integrantes han logrado destrezas con los instrumentos o como cantantes, es necesario el compromiso con su ciudad, siendo buenos ciudadanos que se formen como personas de bien. J. Barba (comunicación personal, 31 de enero, 2017)

c. Acción formativa

Como sabemos, el Perú enfrenta muchos problemas básicos como el desempleo, el analfabetismo, la desnutrición, etc. Por ello, todo lo que involucre el desarrollo musical no es una prioridad; sin embargo, esa no es la postura del alcalde de Huaura-Huacho, el licenciado Humberto Barba Mitrani, comprometido con el proyecto Portal Norteño Music Perú.

Hace un mes le pregunte a Ernesto cómo hace para encontrar a los niños que puedan integrar el coro, que cumplan con la disciplina no solamente musical o coral sino con una disciplina personal. Ves a los chicos muy correctos. Han encontrado en la música un camino de vida y ese cambio se nota. J. Barba (comunicación personal, 31 de enero, 2017).

Los niños de los coros y la orquesta están involucrados en los ensayos y las presentaciones. La disciplina es estricta, por esta razón, sus madres comentaron que los niños insisten en cumplir con la asistencia y la puntualidad, así como en demostrar su responsabilidad. El compromiso con este proyecto se observa en la poca inasistencia que hay durante el año. Asimismo, otro requisito para pertenecer al coro o a la orquesta es obtener buenas calificaciones en el colegio.

Al ser testigo de sus interpretaciones, se percibe el entusiasmo y la alegría de cantar y tocar de los niños y adolescentes. Muchos de ellos, en el futuro, quieren dedicarse profesionalmente a la música, y gran parte de ellos han mostrado su deseo de ser parte del proyecto, tal como sucede en Venezuela.

Los padres están contentos y agradecen la disciplina y avances de sus hijos. Dos madres declararon así en una entrevista televisiva por el primer aniversario de fundación del coro:

Me siento muy orgullosa, me siento contenta porque hace un año que ella ha ingresado y veo que ella se ha superado y ha llegado tan alto. Todas las mamás estamos contentas. (Portal Norteño del Perú, 2015)

Es una alegría grande para nosotras que nuestras niñas estén participando en esta área, ellas nacen con el talento, [...] tenemos la ayuda del profesor Ernesto que las está educando y les exige disciplina junto con un buen rendimiento en los estudios. En casa nos preocupamos de su disciplina y en el colegio también; tienen que tener las mejores notas para que puedan participar acá, porque si no el profesor las suspende. Eso también a nosotros nos hace bien porque también nosotros hacemos lo mismo con ellas. [...] Mi niña tiene ya un año y ha logrado mucho. (Portal Norteño del Perú, 2015)

Adicionalmente a la práctica instrumental, los niños aprenden a leer música como parte integral de su formación (ver anexo 2). El repertorio elegido para el coro y la orquesta es amplio; se preparan para conocer, valorar y respetar música de nuestro país y de diferentes culturas. Ernesto Solano indica: “Hago un seguimiento del repertorio, estudio, investigo nuevas propuestas para estar al día” E. Solano (comunicación personal, 31 de enero, 2017). Más adelante dice que “cada niño al sentirse representante de Huacho asume una responsabilidad en cada concierto; la música ha transformado su vida en lo académico, les ha dado una nueva visión de trabajo en equipo en donde cada agrupación es una comunidad” E. Solano (comunicación personal, 31 de enero, 2017).

d. Acción artística cultural

Sabiendo el enorme problema con la definición del término “cultura” a nivel filosófico, en este trabajo, se utilizará la palabra “cultura” en sentido práctico, definida por Erick Rish, como el conocimiento del arte, las creencias, la ley, la moral, las costumbres y todos los hábitos y habilidades adquiridos por el hombre, que se han consolidado en la vida de una comunidad. Son culturales aquellos objetos y prácticas que son fruto de la creatividad humana y que tienen un significado en la vida personal y colectiva; por ello, la cultura así entendida es pieza clave para el desarrollo local y comunitario. Rish (2005), la define en los siguientes términos:

La cultura puede ser definida en términos generales como “el mecanismo” a través del cual los individuos, las comunidades y las naciones se definen a sí mismos. Por medio de la cultura uno busca la satisfacción en un sentido individual, y de forma simultánea desarrolla el sentido de identidad grupal. (pp. 8-9)

Una de las funciones de la acción cultural, como la hemos definido, es establecer las relaciones entre los individuos creando y reforzando un sentido de cohesión social y reformulando el sentimiento de pertenencia a la colectividad a través de una experiencia compartida. La gestión cultural, necesaria en todo proyecto de este tipo, tiene la misión de poner en contacto a la cultura con la sociedad y su labor contribuye a poner de manifiesto una determinada parte de la cultura en un lugar específico.

Esta gestión cultural inclusiva debe tener en cuenta tres elementos: la creación, como posibilidad de mediación entre los individuos que les permita compartir emociones y experiencias; la difusión, que debe estar enfocada en función de la realidad sociológica de público; la recepción, que determina y justifica políticas culturales y está abierta a la aparición de nuevas posibilidades. (Onghena, 2009, p. 11)

El Perú es un país rico en cuanto a expresiones artísticas, ya que alberga una diversidad cultural muy grande; su variada geografía y sus características de país multiétnico y multilingüe han contribuido a nutrir su patrimonio, pero es también esa diversidad la que ha marcado diferencias basadas en la manera de percibirla. La percepción de la diversidad cultural como un problema está asociado con “[...] el hábito compartido de ubicar a las personas dentro de una escala valorativa de prestigio social de acuerdo a los rasgos que ostentan y que las diferencian de otras” (Bernardo, Pacheco, Chávez y Herrera, 2015, p. 160).

La realidad cultural del Perú, amplia, diversa, rica y compleja, refleja el proceso histórico así como la estructura social y política de nuestro país. En ese sentido, la tarea de formular las pautas de la gestión cultural no sólo [sic] se hace ardua y difícil, sino que nos obliga sobremanera

a tener presente el mosaico cultural que es el Perú, en donde todos los elementos se sustentan entre sí y en el que no sería posible privilegiar a uno en detrimento de otro. (Bákula. 2010, p. 46)

Uno de los objetivos del proyecto Portal Norteño Music Perú es la difusión artística cultural, tal como se manifiesta en la fundamentación de su proyecto: “Es un proyecto cultural, social y educativo que promueve la música coral para contribuir al fortalecimiento de la sociedad formando individuos con excelente desempeño social, intelectual y físico. Favorecemos la multiculturalidad, plurilingüismo y multietnicidad” (Portal Norteño Music Perú – Proyecto, 2017, p. 1).

Asimismo, este proyecto ha logrado poner la música al alcance de toda la comunidad para su disfrute y valoración tanto en el aspecto participativo de los niños como en el receptivo de la comunidad, la cual tiene la oportunidad de ir a escucharlos. Es así como el maestro Solano declara:

El proyecto ha traído cambios resaltantes en la ciudad de Huacho, dando espacios culturales a niños y jóvenes en lugares vulnerables. Al ser cada agrupación embajadora de la ciudad, colaboramos con la difusión no solo de la cultura sino también del turismo. Cada niño al sentirse representante de Huacho asume una responsabilidad en cada concierto; la música ha transformado su vida en lo académico, les ha dado una nueva visión de trabajo en equipo en donde cada agrupación es una comunidad. E. Solano (comunicación personal, 31 de enero, 2017)

Las autoridades municipales también reconocen este aporte. El doctor Valencia, gerente municipal de Huacho manifiesta:

Lo curioso es que en el Perú la mayoría de los alcaldes piensan solamente en fierro y cemento, obras de infraestructura, veredas, pistas, losas, las cuales son necesidades, pero se descuida bastante lo que significa el tema del arte, la cultura, la música, y con mayor razón una música como la que se practica desde el Portal Norteño, que es una finura, que tiene un valor inmenso. Lo importante de este proyecto es que se masifique hacia sectores vulnerables, eso sería el objetivo trascendental. Lamentablemente, dentro de nuestra sociedad ese tipo de música se ve como una cosa de élite; la población tiene ese concepto porque normalmente la música no ha llegado a ese sector, de ahí la importancia que tiene y su repercusión, J. Valencia (comunicación personal, 31 de enero, 2017)

A lo largo de estos casi tres años de existencia, el Coro Portal Norteño del Perú ha participado en festivales, en encuentros y en conciertos de difusión en las ciudades de Lima, Huacho y zonas de la periferia. El coro ya cuenta con una producción discográfica de Navidad, *Pequeño Dios*, grabada en el 2014, y trabaja en la divulgación del proyecto (ver anexo 3).

Organizamos dos festivales de música que nos sirven de plataforma de difusión de nuestro trabajo a nivel nacional, no solo en el aspecto de la música sino también en el turismo de la zona, dando así más oportunidades económicas a la ciudad: el Festival de Coros Canta Huacho y el Festival de Música (vocal e instrumental) Ruta Independencia del proyecto Bicentenario. E. Solano (comunicación personal, 31 de enero, 2017)

En su acción en pro de la difusión de la cultura en la ciudad y la región, los elencos han tenido una intensa actividad musical. Entre las principales actividades en las que han participado los coros, podemos mencionar las más resaltantes:

- 18 de agosto de 2014: participación en el 8.º Encuentro de Música Sacra, realizado en la Basílica Santuario de Santa Rosa de Lima.
- 08 de marzo de 2015: concierto descentralizado de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú en Huacho.
- 14-17 de octubre de 2015: participación en el Festival Internacional de Coros del Cusco.

- 25 de setiembre de 2016: participación en el II Festival de Coros Canta Huacho 2016, celebración del 2.º Aniversario del proyecto Portal Norteño Music Perú.
- 30 de setiembre de 2016: participación en el XVIII Festival de Coros-XIII Internacional de la Universidad Ricardo Palma en Lima.
- 06 de noviembre de 2017: participación con Orquestando: Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles del Ministerio de Educación en Huacho.
- 03 de diciembre de 2016: participación en el II Festival de Coros del Ministerio de Cultura organizado por el Coro Nacional en el Gran Teatro Nacional del Perú.
- 25 de enero del 2017: participación en la celebración del 10.º Aniversario del Área de Conservación Regional Albufera de Medio Mundo en Huacho.

Aunado a ello, ya se encuentra en funcionamiento el Taller de Luthería Portal Norteño, dirigido a niños y a jóvenes entre 10 y 20 años, el cual funciona desde abril de 2017. Está enfocado en el aprendizaje de construcción de guitarras, cajones y charangos.

La Orquesta Sinfónica de Huacho José de Orejón y Aparicio, que forma parte del proyecto, y que después del convenio con la Municipalidad, el 20 de diciembre de 2016, cambió su denominación por Orquesta Sinfónica Municipal Provincial de Huara-Huacho José de Orejón y Aparicio, también ha desarrollado una intensa labor, entre las que destacan las siguientes:

- 28 de marzo de 2015: participación en el concierto en la Basílica del Santísimo Rosario en el Cercado de Lima.
- 25 de setiembre de 2016: participación en el II Festival de Coros Canta Huacho 2016, celebración del 2.º Aniversario del proyecto Portal Norteño Music Perú.
- 06 de noviembre de 2016: participación con Orquestando: Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles del Ministerio de Educación en Huacho.
- 18 de diciembre 2016: concierto navideño en la Iglesia San Gerónimo de Pativilca.
- 20 de diciembre 2016: concierto navideño en Innova Schools de Huacho.
- 24 de diciembre del 2016: concierto de Gala de Navidad televisado por el canal 36 TV de Huacho.

Uno de los retos del futuro es comprender el papel de la cultura en la democratización de la sociedad y en el mejoramiento de los niveles de vida de los ciudadanos. Si no se invierte en cultura, el futuro se vislumbrará incierto, pues no todo está restringido a la bonanza económica. De acuerdo con lo expresado por Bákula (2010), “[...] para asegurar el camino hacia el desarrollo no se requiere tan sólo [sic] de dinero, infraestructura, materiales y técnicas; el aspecto espiritual y la base cultural es el elemento sustantivo en toda propuesta de crecimiento y progreso para los pueblos” (p. 47).

e. Acción de fomento de la inclusión social

Según Negro (2015), “la pobreza es el factor determinante en la exclusión social y la desigualdad; afecta directamente los ámbitos económico, social y cultural” (p. 97). Por esta razón, la música es un medio para contrarrestar la exclusión social, ya que posee una enorme capacidad no solo educativa, sino de integración social y desarrollo comunitario. El Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social del Perú define la “inclusión social” como “la situación en la que todas las personas puedan ejercer sus derechos, aprovechar sus habilidades y tomar ventaja de las oportunidades que se encuentran en su medio” (2013, p. 11).

El fundador del proyecto está consciente de la necesidad de que esta se extienda a la incorporación de niños, adolescentes y jóvenes de las zonas marginales, donde el riesgo social es mayor. Indica que:

En la actualidad estamos en un proceso de formación de los niños; una vez que los chicos estén bien preparados y que tengan un repertorio que lo puedan llevar a todo público, llevaremos a los chicos a esas zonas de vulnerabilidad más críticas; y llevaremos un profesor con una guitarra para acercar a los niños de las zonas vulnerables a la música. Tendrán pobreza material, pero la pobreza humana se acabará con eso y serán ricos espiritualmente; se formarán nuevos seres humanos, nuevas personas y eso será gracias al trabajo que realiza la municipalidad con el apoyo presupuestal y cultural. Que toda la comunidad se entere, y que no solo se observe, sino también que se participe: esa es la mejor manera. E. Solano (comunicación personal, 31 de enero, 2017).

Los planes para el futuro son muchos, pero lo más urgente e importante es contar con el apoyo económico del Gobierno Regional de Lima, el cual permitirá que esta experiencia se reproduzca con más maestros en las nueve provincias. Ya se cuenta con el núcleo de Hualmay, y muy pronto se abrirá uno nuevo en Huaura.

Yo les estoy dando las herramientas para que ellos puedan pescar solos en el futuro. Soy muy positivo, hay que “tirar para adelante”. Una de mis motivaciones es que en mis tiempos de niño no tuve la facilidad para poder estudiar, por eso que le agradezco al alcalde; yo no tuve esa formación, no tuve a alguien que me ayude, yo no tenía tampoco los medios económicos para tener un maestro, porque un maestro cuesta muchísimo. Tenía que ir a Lima si quería estudiar, y eso fue lo que hice. Muchos músicos de Huacho que estudiaron en el Conservatorio se han quedado en Lima o se han ido fuera del país. No hay ninguno que haya hecho algo por su ciudad para que quede algo para los niños y los jóvenes, quienes son los más importantes. Esta iniciativa quedará en la historia de la ciudad y del alcalde. Esta gestión municipal tiene que ver sus frutos. Hay que afianzar el proyecto, [...] hay que avanzar con este proceso y lo tenemos que hacer. E. Solano (comunicación personal, 31 de enero, 2017).

En palabras del fundador de El Sistema, José Antonio Abreu, los niños deberían ser la inspiración que motive las políticas educativas de nuestros gobiernos: “un niño materialmente pobre se convierte en rico espiritual a través de la música, y una vez que ya es un rico espiritual a través de la música, su mente, su alma y su espíritu están preparados para salir adelante”. El derecho a la cultura es un derecho social que promueve una sociedad más justa, pues permite a los ciudadanos desarrollarse en autonomía, igualdad y libertad.

CONCLUSIONES

- El proyecto Portal Norteño Music Perú ha ejercido una acción en el desarrollo emocional, social, artístico, cultural, de formación musical y de fomento de la inclusión en los niños de Huacho. Su acción ha sido, además, expandida hacia sus familias y a su comunidad; y han recibido el reconocimiento y el respeto tanto de la sociedad como de los intérpretes musicales.

- En su rol de inclusión, el proyecto ha proporcionado a los niños y a los jóvenes una formación musical adecuada, complementaria a su aprendizaje general, impartiendoles clases de práctica instrumental, vocal y lectura musical.

- Al haber generado un espacio donde compartir experiencias de aprendizaje musical y artístico, los niños y los jóvenes desarrollaron un sentido de pertenencia al grupo, el cual mejora su sentido de responsabilidad, interrelación social y autoestima. Cultivaron así sentimientos de responsabilidad ciudadana, debido a que son representantes de su comunidad y embajadores musicales de la región.

REFERENCIAS

- Abreu, J. (2013, noviembre 7). El sistema musical venezolano: un ejemplo para el mundo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=JxLk4uJalk>
- Bákula, C. (2010). Pensar la gestión cultural del estado. *Revista de la Integración*, 5, 46-48.
- Bernardo, C., Pacheco, J., Chávez, M. y Herrera, J. (2015) *Realidad nacional*. Lima: Universidad Autónoma del Perú. Recuperado de: <http://www.autonoma.pe/uploads/realidad-nacional-2015.pdf>
- Bonal, E. (2008). Xamfrá, un centro de música y escena del Raval. *En Aulas de Verano, La música como medio de integración y trabajo solidario* (pp. 9- 24). Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.
- Borzacchini, Ch. (2010). *Venezuela en el cielo de los escenarios*. Caracas: Fundación BANCARIBE. Recuperado de: http://www.musicabancaribe.com/Publicaciones/Libro_digital/VenezuelaEnElCielo/
- Carrera, M. y J. Antón (2007). La economía de Venezuela, 1975-2005. Un fracaso difícil de entender. *Revista Nuestra América*, 4, 37-53.
- Corporación Andina de Fomento - Banco de Desarrollo de América Latina. (2012). *Música para crecer. Herramientas de inclusión social*. Recuperado de: http://publicaciones.caf.com/media/40657/m_sica_para_la_inclusi_n.pdf
- Cuadros, R. (2012). *Análisis de la vulnerabilidad en la provincia de Huaura*. Recuperado de: <http://bvpad.indeci.gob.pe/doc/pdf/esp/doc2334/doc2334-contenido.pdf>
- Dirección Provincial de Estadística de la provincia de Buenos Aires, equipo de trabajo de la encuesta de hogares y empleo. (2010). *Métodos de Medición de la Pobreza. Conceptos y aplicaciones en América Latina*. 4(26), 31-41. Buenos Aires: CEIPYC - Centro de Investigación en Economía Política. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/15399/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Equipo de trabajo de la Encuesta de Hogares y Empleo. (2010). *Métodos de Medición de la Pobreza. Conceptos y aplicaciones en América Latina*. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/15399/Documento_completo.pdf?sequence=1
- I/Feres%20Juan%20Carlos%20y%20Xavier%20Mancero%20(2001a)%20Enfoques%20para%20la%20medicion%20de%20la%20pobreza.pdf
- Feres, J. y X. Mancero. (2000). *Enfoques para la medición de la pobreza. Breve revisión de la literatura*. Santiago de Chile: CEPAL. Recuperado de: <http://dds.cepal.org/infancia/guia-para-estimar-la-pobreza-infantil/bibliografia/capitulo->
- Fernández-Carrión, M. (2011). Proyectos musicales inclusivos. *Revista Tendencias Pedagógicas*, 17, 74-82.
- Fleisher, L. (2012). *El Arte como herramienta para la transformación social*. Recuperado de: <https://bloglacasamarilla.files.wordpress.com/2012/05/arte-como-transformacionsocial.pdf>
- Fundación Musical Simón Bolívar. (2017). Sistema nacional de orquestas y coros juveniles e infantiles de Venezuela. Recuperado de: <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/impacto-social/>
- Lacárcel, J. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Revista Educatio*, 20-21, 213-226.
- Lesniak, M. (2012). *El Sistema and American music education*. *Music Educators Journal*, 99 (2), 63-67.
- García-Nieto, J. (1987). *Pobreza y exclusión social*. Recuperado de: <https://www.cristianismeijusticia.net/files/es20.pdf>

- García-Vesga, M. y Domínguez-De la Ossa, E. (2012). Desarrollo teórico de la resiliencia y su aplicación en situaciones adversas: una revisión analítica. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 11 (1), pp. 63-77.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática del Perú. (2000). *Metodología para la medición de la pobreza en el Perú*. Colección Metodologías Estadísticas, 2, 1-8. Recuperado de: <https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/metodologias/pobrez01.pdf>
- Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social. (2013). *Estrategia nacional de desarrollo e inclusión social. Incluir para crecer*. Lima: Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social. Recuperado de: <http://www.midis.gob.pe/files/estrategianacionaldedesarrolloeinclusosocialincluirparacrecer.pdf>
- Negro, D. (2015). Pobreza, desigualdad, sectores vulnerables y acceso a la justicia. En Organización de los Estados Americanos, *Desigualdad e inclusión social en las Américas. 14 ensayos* (pp. 97-118). Washington, D.C.: Organización de los Estados Americanos. Recuperado de: <https://www.oas.org/docs/desigualdad/libro-desigualdad.pdf>
- Ongheña, Y. (2009). Acción cultural inclusiva para un proyecto cultural compartido. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88, 9-12.
- Pardo, M. (2016). El Sistema filarmónico infanto-juvenil en Loja y los intercambios con Japón. En E. Delgado-Algarra, *Occidente en Japón y Japón en Occidente. Claves Científicas, Educativas y Culturales para el Intercambio entre Japón y Occidente* (pp. 151-164). Huelva: Universidad de Huelva.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: identidades en la diversidad* (Tesis doctoral). Universidad de Helsinki, Finlandia. Recuperado de: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19395/lamusic.pdf>
- Portal Norteño Music Perú. (2015, julio 16). *Entrevista de aniversario*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=5jj7-BwDBI8>
- Rish, E. (2005). *El valor de la cultura en los procesos de desarrollo urbano sustentable*. Recuperado de: http://cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/gt/arxiu_gt/desarrollo_urbano_sustentable.pdf
- Rutter, J. (2016, febrero 10). *La importancia del coro*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=a42uy6dipJg&feature=youtu.be>
- Sánchez, F. (2007). El Sistema nacional para las orquestas juveniles e infantiles. La nueva educación musical de Venezuela. *Revista da Abem*, 18, 63-69.

Material no publicado

- Portal Norteño Music Perú - Proyecto. (2017). *Proyecto Portal Norteño Music Perú*. Huacho, s. n.
- Solano, E. (2014). *Portal Norteño Music Perú - Proyecto: Fundamentación*. Lima, Perú.

ANEXOS



Anexo 1:
Músicos de Portal Norteño Music Perú. Fuente: archivo fotográfico del proyecto

Sinfónico de Huacho **Horario Verano 2017**

| LUNES | MARTES | MIÉRCOLES | JUEVES |
|---|--|--|---|
| FLAUTA TRAVERSA 09:00 A 11:00 AM CLARINETE 11:00 A 01:00 PM SALÓN MÚSICA | CORO SAGRADA FAM. NÚCLEO HUALMAY 10 A 12 M ORQUESTA SECCIÓN CUERDAS (1) 09:00 A 12:00 M | LENGUAJE MUSICAL 2 09:00 A 11:00 AM LENGUAJE MUSICAL 1 11:00 A 01:00 PM | CORO SAGRADA FAM. NÚCLEO HUALMAY 10:00 A 12:00 M |
| VIOLÍN Y VIOLA 01:00 A 04:00 PM SALÓN MÚSICA OBOE 04:00 A 06:00 PM FAGOT 06:00 A 08:00 PM SALÓN MÚSICA | CELLO Y CONTRABAJO (1) 02:00 A 05:00 PM INSTRUMENTOS DE METAL (2) 03:00 A 06:00 PM | ORQUESTA SINFÓNICA 04:00 A 08:00 PM | PEQUEÑOS CANTORES 04:00 A 06:00 PM LENGUAJE M. CORO 06:00 A 07:00 PM CORO INFANTIL 07:00 A 09:00 PM |
| | ENSAMBLE DE CUERDAS (NUEVOS)(3) 04:00 A 06:00 PM PEQUEÑOS CANTORES 04:00 A 06:00 PM (4) CORO INFANTIL 06:00 A 08:00 PM | | |

Facebook: Portal Norteño Music Perú - 997629784 / Casa de la Cultura Av. Mariscal Castilla

Anexo 2:
Convocatoria de Portal Norteño Music Perú al plan formativo. Fuente: <https://www.facebook.com/ong.pnmusicperu>



Anexo 3:
Concierto público de orquesta y coro. Fuente: archivo fotográfico del proyecto



*Entre rezos y bombos. Aproximación a dos prácticas musicales de la
Amazonía de Perú*¹



*Between prayers and drums. Approaching two musical practices of the
Peruvian Amazon*

Korina Grellly Irrazabal Laos

Universidad Nacional de Música

grelly102@gmail.com

Ricardo López Alcas

Universidad Nacional de Música

ricardolopezalcas@gmail.com

Resumen

El presente texto reúne dos expresiones musicales que tienen lugar en diferentes comunidades amazónicas: el *ícaro* de la comunidad shipibo, correspondiente a una práctica ritualizada y no-abierta, y el *movido típico* de la localidad de Pucallpa, correspondiente a los contextos festivos y de práctica abierta o colectiva. Cada una de estas músicas es abordada en un subcapítulo por un autor siguiendo ambos el mismo procedimiento metodológico.

El enfoque musicológico se basa en la etnografía al contexto social de la música, desarrollada a partir de la data escrita y medial. Procede luego al análisis de las características musicales más significativas como son, la emisión vocal y melódica en el caso del *ícaro*, y la instrumentación rítmica en el caso del *movido típico*, teorizaciones que son expresadas en la transcripción musical proponiendo formas particulares de representación sonora junto a la notación musical convencional. En una siguiente sección se abordan aspectos de la performance musical, en tanto, estos ponen en evidencia la articulación que existe entre el músico, los receptores de la música, el espacio social y el contenido propiamente estético y simbólico de estas músicas, se aborda entre otros aspectos el vestuario, la corporalidad, el gesto musical, la acción instrumental y la interacción social.

Finalmente se plantean consideraciones de tipo conclusión preliminar en cada caso, de lo cual se procede a enfatizar, que la diversidad musical de la Amazonia peruana es múltiple no solo en formas de expresión musical a nivel estético, sino también múltiple en funciones sociales y en sostener espacios de la vida humana.

¹ El presente estudio fue desarrollado en el marco del curso "Música tradicional y popular latinoamericana I" de la Universidad Nacional de Música, durante el semestre 2018-I conducido por el Mg. Omar Ponce Valdivia.

Palabras clave

Música amazónica; ícaro; movido típico; canto chamánico; percusión amazónica; *performance* musical

Abstract

The present text unites two musical expressions located in different Amazonian communities: the *ícaro* of the Shipibo community, corresponding to a ritualized, non-open practice, and the *movido típico* of the locale of Pucallpa, corresponding to festive contexts and open or collective practice. Each one of these musics is addressed in a subsection by one author, following both the same methodological approach.

The musicological focus is based on ethnography of the social context of the music, developed through written and multimedia data. This is followed by an analysis of the most significant musical characteristics including vocal and melodic transmission in the case of the *ícaro*, and rhythmic instrumentation in the case of the traditional *movido*, theorizations that are expressed in musical transcription proposing special forms of sonic representation along with conventional music notation. The following section addresses aspects of musical performance, as these aspects highlight the articulation that exists between the musician, the audience of the music, the social space, and the aesthetic and symbolic content itself of these musics. It addresses among other aspects the clothing, corporality, musical gesture, action of the instrument, and social interaction.

Finally, considerations in the form of a preliminary conclusion are proposed in each case. Among these are emphasized the following, that the musical diversity of the Peruvian Amazon is multiple not only in forms of musical expression at an aesthetic level, but also it is multiple in social functions and in sustaining spaces of human life.

Keywords

Amazonian music; *ícaro*; *movido típico*; shamanic song; Amazonian percussion; musical performance

Recibido: 14/06/18

Aceptado: 09/07/18

INTRODUCCIÓN

El presente artículo es una aproximación musicológica a dos géneros musicales de la Amazonía de Perú, deja ver la diversidad de funciones que cumple la música en estas sociedades y cómo su práctica corresponde a espacios sociales de distinto tipo, desde lo ritualizado del canto de *ícaro* hasta lo festivo y celebratorio con la música colectiva del *movido típico*. Se pone énfasis en cómo ambas expresiones musicales sostienen su práctica de modo independiente de los mecanismos de mediación o industrialización.

El abordaje se basa en la etnografía de estas músicas y en la relación que existe entre el contexto de *performance* y los elementos sonoros que conforman la música. Para ello se recurre a la transcripción musical de aquellos elementos que constituyen comportamientos expresivos, tales como las inflexiones vocales, el carácter melódico rítmico, fórmulas rítmicas específicas, entre otros.

En la primera parte la autora aborda el canto ritualizado del *ícaro* perteneciente las comunidades shipibo, comprendiendo cómo esta práctica configura un espacio social particular,

el cual articula el canto con su recepción y su uso estético y su función terapéutica en un todo cosmogónico. Por su parte las cualidades sonoro-expresivas de estos cantos representan un desafío a la teorización musical de tipo convencional, pues la expresión del canto ritualizado del ícaro está determinada por el plano sensorial del músico y por las condiciones de su práctica temporizada y no-abierta. Se concluye en que estas condiciones han podido favorecer a la permanencia de ciertos caracteres de esta música.

En la segunda parte el autor expone la expresión festiva y abiertamenteailable del *movido típico* en su variante local de Pucallpa, en la región San Martín. Aborda con énfasis los caracteres rítmicos y sus formas de expresión en los instrumentos de percusión, en tanto, el ritmo constituye un elemento de identidad cultural y un elemento determinante en la función colectivizadora de esta música. Para el análisis se recurre también a la transcripción musical, y paralelamente, a la descripción de los instrumentos musicales empleados partiendo de criterios organológicos. Se concluye subrayando que las prácticas musicales ligadas al baile están inmersas en la cotidianidad del poblador amazónico, no solo en una función de entretenimiento sino de reafirmación colectiva.

Del abordaje de ambas expresiones, se concluye en que el significado social de lo que es música amazónica en el Perú es multicultural, y que las prácticas musicales son inherentes con las formas de vida en sociedad.

1. EL ÍCARO SHIPIBO

Korina Grelly Irrazabal Laos

1.1. Contexto social

Los ícaros son cantos de curación de las comunidades shipibo, asentadas principalmente a lo largo de las riberas del río Ucayali en la Amazonía peruana, “entre el 60 y 100 de latitud sur. Sus comunidades se establecen sobre los bordes del Ucayali y sus afluentes: Maquia, Cashiboya, Rcaboyo, Calleria, Tamaya y Sheshea en la margen derecha, y en la izquierda, Cushabatay, Aguaytia y Pachitea” (Bertrand-Rousseau, 1984, p. 209), además de otras ciudades importantes, debido a su capacidad de traslado y organización en zonas urbanas, siendo la población de Cantagallo en Lima el caso más representativo, según lo señalado por el Ministerio de Cultura (2016)

Sea de un origen quechua (ikaro) o kukama (ikara) (Cornejo, 2016), ícaro es una palabra que surge en la Amazonía noroccidental peruana para designar cantos de curación vinculados principalmente al uso del ayahuasca como parte central de una ceremonia ritual que consiste en la ingesta de una bebida preparada a base de las raíces de las plantas ayahuasca y chacruna.

La investigadora Rosa Giove (2002) sostiene que la acción de “icarar” implica “cargar”, con el poder del chamán, un objeto o pócima confiriéndole alguna propiedad específica para ser transmitida al receptor, ya sea limpieza, protección, curación, daño o para influir sobre su voluntad (p. 46). Esta práctica ritual es llevada a cabo bajo una serie de preparativos cuya realización es de carácter obligatorio, tales como un ambiente acondicionado sin interferencia de sonidos que perturbe el proceso curativo, el estado del organismo de quien lo recibe el cual debe atravesar por un proceso de purga que incluye llevar cierta dieta con anterioridad. Ya en el momento de la acción curativa, el ritual es desarrollado enteramente con la música de los cantos ejecutados por el chamán.

Por su parte, Sever menciona puntos más específicos al respecto:

El canto ritual o curativo no es una letra, un tono, un ritmo que se aprende con una lección, con técnicas o instrucción formal. El aprendiz de curandero lo aprehende, lo recibe; el shaman le pasa sus ícaros, los puede cantar, pero serían solo música no un vehículo de transmisión para dañar o curar. (2012, p.19)

Aunque existan divergentes posturas respecto a la práctica del ícaro, en la comunidad shipibo, esta expresión musical tiene lugar estrictamente dentro de un contexto de tipo terapéutico y ritualizado, en el cual la participación propiamente musical la desempeña el chamán, es decir, la administración del proceso ritual constituye en sí misma una performance musical.

Esta concepción que el chamán es la persona capacitada para comunicarse con los espíritus y conseguir sus conocimientos ha sido ampliamente estudiado por el investigador Luis Calderón, quien observa que por su importancia el chamanismo debe ser estudiado en asociación a otras prácticas sociales míticas e ideológicas (Calderón, 2005, pp. 250-251) como bien podría ser la música.

En el contexto de la sanación mediante ícaro los receptores no músicos mantienen una expectativa amplia sobre la acción del músico chamán durante el ritual, ya que en algún momento sus cantos y rezos estarán dirigidos de manera personal a cada asistente.

Por su parte, el cantor es poseedor de un repertorio de ícaros que considera propios, cuyo perfil melódico pervive en su memoria y es reactualizado en cada ceremonia al adjudicar sus cantos personalizados, los cuales son invocaciones espirituales; es decir, que mientras el elemento melódico acciona a nivel abstracto, el elemento textual acciona a nivel concreto y se compone al tiempo mismo de la *performance* o ritual (Ponce, 2018).

1.2. Características musicales

Los ícaros son fórmulas melódicas que el chamán aprende o guarda en la memoria, sobre las cuales compone sus invocaciones o rezos; no obstante, muchos de ellos no consideran haber compuesto sus melodías, sino haberlas recibido de algún espíritu por inspiración.

Una característica importante de este canto es que constituye una monodía, es decir, la ejecución de una sola melodía sin polifonía alguna. Generalmente, los ícaros de la comunidad shipiba son melodías pentafónicas y de estructura simétrica, marcadas por las sílabas del texto cantado. En caso de las notas con sílaba propia, el ataque del sonido se produce con una inflexión ascendente a modo de apoyatura, mientras que, como observó el investigador Policarpo Caballero en su descripción de algunos cantos amazónicos, la prolongación de las notas termina en una caída o portamento descendente hacia una nota indeterminada (Caballero, 1988).

El canto se realiza en el registro medio, el cual abarca un ámbito aproximado de una octava. En el registro agudo, es muy utilizado el canto de falsete o lo que, comúnmente, se conoce como la técnica de "cantar con garganta" en la cual la emisión de la voz se produce creando una presión en la laringe y una tensión en las cuerdas vocales; ello determina la característica del sonido vocal: una característica de "sonido abierto". Así, la dinámica puede ser manejada en un rango muy amplio y variado de matices, pues cada inicio de frase inicia siempre en un *forte* o *mezzoforte* y sus repeticiones van en *decrescendo*. De esta forma, la última nota del canto o última sílaba de la frase es difícilmente determinada, pues la emisión vocal podría ya ser un susurro.

Otra importante característica es la ausencia del concepto métrico de compás, ya que sus estructuras melódicas no son constantes; sin embargo, puede percibirse un pulso más o menos fijo, o, en algunos casos, prescindir de la sensación de pulso, lo cual no exime a la música de una sensación rítmica, la cual se halla implícita en el discurrir melódico. Cada frase cantada está conformada por cinco u ocho sílabas, es decir, las frases cantadas pueden ser pentasílabas u octosílabas; con menos frecuencia, se observan frases heptasílabas. Por lo regular, cada sílaba puede ocupar un pulso, o unidad de tiempo, o presentar un melisma de dos sonidos por sílaba dentro de un pulso.

La siguiente transcripción es tomada de un ícaro interpretado por Olivia Arévalo Lomas, fallecida en 2018 a los 81 años, chamán y lideresa de la comunidad shipibo-konibo, ubicada en el departamento de Ucayali:



LEYENDA

- ↗ Inflexión ascendente
- // Final de frase
- × Nota indeterminada

Figura 1. Canto ícaro interpretado por Olivia Arévalo, curandera y lideresa de la comunidad shipibo-konibo.
Fuente: transcripción propia.

Como se observa, el fragmento melódico es una pentafonía sobre la nota sol en su modo menor. La no recurrencia de un compás fijo no lo exime de la existencia del pulso; se percibe que la pulsatividad es binaria y puede decirse que los motivos del discurso melódico se asocian en estructuras binarias a modo de pregunta y respuesta. La transcripción del texto, por otro lado, ha sido una labor compleja al no contar con las fuentes necesarias para su anotación fonética e idiomática. Al respecto, Pinilla (1980) había advertido, en su descripción general de “música de la selva”, “que el carácter recitativo de la mayoría de los cantos [...] sigue el ritmo de sus propios dialectos” (p. 380).

Observamos también que las inflexiones ascendentes que se presentan en el tercer y el séptimo pulso son portamentos veloces que carecen de una nota de conclusión precisa, y pueden, además, variar de altura en las posteriores repeticiones del fragmento; sería arbitrario, entonces, designar una calificación específica a dicho intervalo. Asimismo, observamos que, al finalizar el fragmento, las notas de los tres últimos pulsos corresponden a la octava grave del primer motivo. Sin embargo, estas notas no representan necesariamente los sonidos reales que la cantora entona y pronuncia casi imperceptiblemente, como con la intención de cantar un fragmento susurrado y grave, posiblemente concordante con la expresión hablada o la intencionalidad ritual del contexto.

1.3. Performance

Para ejecutar los cantos, el músico se viste con un atuendo distintivo de la comunidad y específico para tal rol. En el caso del hombre, consiste en una *cushma* o túnica de algodón extendida hasta la altura del tobillo y con mangas hasta los codos, decorada con símbolos propios de la comunidad; en el caso de la mujer, una falda de color marfil decorada con figuras y símbolos propios de la comunidad y una blusa de colores vivaces, así mismo, porta accesorios ornamentales, como collares y pulseras elaboradas con materiales propios del lugar. Si bien estas vestimentas ya no parecen ser usadas en el atuendo cotidiano, es interesante observar que su uso no ha dejado de ser un elemento performativo infaltable para poner en potencia los cantos ceremoniales y rituales chamánicos.

La *performance* musical propiamente ritual tiene lugar en un ambiente cerrado, durante esta, el chamán conserva un carácter meditativo mientras se mantiene en postura, sentado al ras del piso, con las rodillas flexionadas y la espalda ligeramente encorvada. Durante el ritual, el chamán acciona sus brazos para enfatizar ciertas inflexiones y entonaciones de su canto guiadas por el ritmo.²

² El canto puede ser consultado en: Maestra Olivia sings an Ikaró [archivo de video]. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=m28Kslrs9is&t=218s>

En algunas ocasiones, el chamán acompaña su canto con el sonido producido al sacudir hojas secas de alguna hierba, un amarre de semillas o una calabaza seca que sostiene en las manos como sonaja, de acuerdo al canto en específico. El empleo de instrumentos idiófonos de vegetales ha sido también visible en la arqueología prehispánica de la cultura moche, en un cántaro que presenta a un músico sacudiendo un sonajero de semillas (Bolaños, 2004, p. 81)



Figura 2. Cantora shipibo-konibo Olivia Arévalo. Fuente: Perú21.

La presencia de estos marcos sonoros indica que los instrumentos musicales propios del ícaro son los idiófonos de entrechoque y de sacudimiento, cuya ejecución es de modo continuo o de sacudimiento ininterrumpido, de modo rítmico y siguiendo un patrón característico de acompañamiento a manera de *ostinato*, el cual es relativamente homófono con los motivos melódicos del canto.

En general, el comportamiento ritual-musical del cantor o cantora suele ser un acto estático y su movimiento corporal, de poca amplitud espacial, de tal forma que guarda coherencia con el carácter calmo del canto. Por su parte, el gesto facial al cantar es austero y poco perceptible, ya que la fonética en el idioma nativo no consiste en una pronunciación demasiado articulada; en algunas ocasiones, no solo es leve el movimiento muscular del rostro, sino también es leve la intensidad de la emisión vocal, por lo cual, puede no llegar a determinarse la notación de las sílabas.

1.4. Consideraciones finales

- El ícaro cumple un rol determinante dentro de la práctica del chamanismo shipibo, pues en el canto se transmiten oralmente y perduran diferentes tradiciones no solo terapéuticas, sino también estético-musicales, espirituales y de todo orden cultural.

- La práctica sostenida de la ceremonia ritual-musical que es el ícaro corresponde con factores sociales y cosmogónicos vigentes en la sociedad shipibo; pues son sus creencias mágico-religiosas las que generan los cantos o se ven concretadas en estos.

- El canto monódico del ícaro es una expresión compleja para su tratamiento teórico, pues, al ser la voz el único instrumento musical, lo melódico posee un amplio abanico de inflexiones, articulaciones y formas de producción sonora, observación a partir de la cual sería necesario relacionar la investigación musical con otras manifestaciones del habla-escucha propias de la comunidad shipibo.

2. EL MOVIDO TÍPICO

Ricardo López Alca

2.1. Contexto social

El movido típico es una expresión musical conocida también como *tangarana* en provincias de Iquitos. A su vez, es parte de un corpus de ritmos festivos que son conocidos en la Amazonía bajo la denominación genérica de *bombo baile* (Echevarría et al., 2016). El movido típico presenta también denominaciones distintas según las localidades amazónicas donde su práctica está arraigada, así, en localidades de la región San Martín se le denomina *tahuampa* y en la ciudad de Pucallpa se denomina *tanguiño*. No obstante, entre los músicos locales no existe homogeneidad en su denominación.

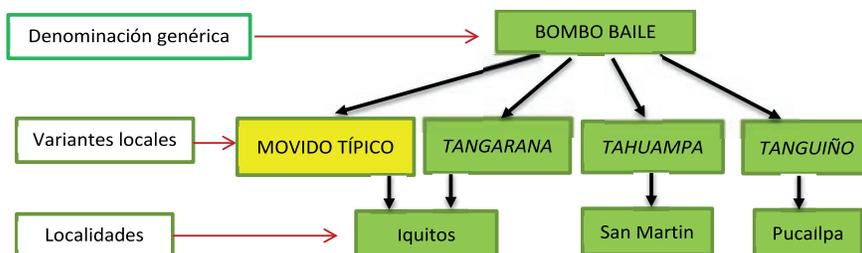


Figura 3. El movido típico y sus ubicación en el género bombo baile. Fuente: elaboración propia

El movido típico se practica en fiestas tradicionales como la de San Juan en el mes de junio, en las celebraciones de carnaval en el mes de enero o febrero, entre otras. También se toca en concursos de danzas amazónicas y demás actividades artísticas relacionadas al entretenimiento y los ámbitos educativos de la Amazonía. Así, el movido típico ha devenido en un género altamente representativo de la tradición musical amazónica, llegando a ser practicado aún en contextos no-amazónicos como una manifestación de etnicidad, que al practicarse en contextos urbanos ha generado que sea un factor secundario que los músicos pertenezcan o no a la misma cultura de la que proviene esta música. La condición de etnicidad se define entonces en relación y contraposición con otras etnicidades (Calderón, 2005, p. 259), por tanto, el contexto en que desarrolla y practica el movido típico está ligado a sentimientos de identidad local.

Este se toca con un ensamble de instrumentos de percusión conformado por un bombo, un redoblante y maracas, al que se añade instrumentos de sopro como la quena, clarinete o saxofón de acuerdo a las variantes locales. Existen también conjuntos que han añadido a su ensamble de percusión algunos instrumentos caribeños como la timbaleta, el güiro y el set de congas, o instrumentos de banda como la tarola militar, entre otros. Es decir, su contexto es eminentemente festivo, participativo y mayoritario y de tendencia a la sonoridad fuerte.

2.2. Características musicales

La melodía del movido típico se toca frecuentemente en el registro agudo del instrumento, esta generalmente en tonalidad mayor y es de inicio anacrúfico. Recientemente, al haberse agregado texto a las melodías tradicionales, deviene en un género cantado. Siendo una música prevalentemente melódica y con instrumentos melódicos, el acompañamiento está constituido por los instrumentos de percusión siguiendo un patrón rítmico con variaciones específicas. El ritmo es en compás binario simple y la forma musical suele ser ternaria A-B-C, A-B-A' o A-B-B más una coda o sección final llamada *fuga*.

Centrándonos en el aspecto melódico con relación a la forma, las secciones que son oraciones están conformadas por una frase antecedente distinta entre piezas y una frase consecuente similar o igual entre estas. Otra característica es que, antes de la sección *fuga*, la reiteración secuencial de los tres temas —por ejemplo, A, B y C— es cíclica, por lo cual, puede variar su extensión, sobre todo

en algunas repeticiones de las frases consecuentes. Existen también melodías de forma cuaternaria que igualmente presentan la misma frase consecuente de todas las piezas.

En cuanto a esta forma musical, en la siguiente transcripción melódica, se señala la relación existente entre las frases:

El pucacuro

Movido típico

A ♩ = +/- 120

Transcriptor: Ricardo López Alcas

Quena

mf festivo

a

b

a

b

B

c

b'

c

c'

b'

b'

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of several systems of notation:

- System 1:** A melodic line starting with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). A section labeled 'C' is enclosed in a box. A bracket labeled 'd' spans a portion of the melody. Below the staff, a '2da vez' (second time) section is shown with repeat signs.
- System 2:** A melodic line with a bracket labeled 'b' under a specific phrase. Below it, a '2da vez' section is provided.
- System 3:** A melodic line with a bracket labeled 'b' and a phrase labeled 'hacia A'. It includes first and second endings.
- System 4:** A section titled 'FUGA' (Fugue) consisting of a continuous eighth-note melody. A '2da vez' section is shown below.
- System 5:** Another '2da vez' section for the fugue melody.
- System 6:** A final melodic line for the fugue section.

Figura 4. Melodía del movido típico *El pucacuro*, de la versión de Los hijos de Lamas (ver enlace en referencias). (Digitalamazónico, 2008a), Fuente: transcripción propia.

En cuanto al patrón rítmico característico del movido típico, este es el resultado de una superposición de tres patrones parciales: los patrones del bombo (ver figura 8), el tambor redoblante (ver figura 10) y las maracas (ver figura 12), los cuales generan una textura heterorítmica que a su vez afinca en los contratiempos y los acentúa (ver figura 12). El patrón es complementado con adornos, repiques sincopados en el redoblante y cortes rítmicos homofónicos que son tocados por los tres instrumentos, generando una textura de *tutti* u “obligado”, la cual funciona como indicador para cambiar de sección o también como “llamada” para iniciar o finalizar la pieza. El patrón rítmico (ver figura 5) y el toque de llamada (ver figura 6) son:

Festivo ♩ = +/- 115

Maracas

Redoblante

Bombo

Mano izq. Palillo

Mano der. Membrana

f

Toque de entrada

Patrón estándar

Figura 5. Patrón rítmico de movido típico. Fuente: elaboración propia

Festivo ♩ = +/- 115

Maracas

Redoblante

Bombo

Mano izq. Palillo

Mano der. Membrana

Con ambas manos

Patrón estándar

Toque de cambio de sección

Patrón estándar

Figura 6. Llamada de movido típico. Fuente: elaboración propia

Lograr el patrón rítmico es lo que caracteriza a una música como movido típico, es decir, que el género musical puede ser independiente respecto a la forma musical y respecto a la melodía tocada en el instrumento de viento. En esta expresión musical, como en otras variantes de la música amazónica, son las melodías las que se adaptan al patrón rítmico característico, lo cual remarca su importancia y su rol estructural.

2.3. Performance

Al performar el movido típico, el músico tocador de bombo lleva el instrumento de pie y colgado mediante una soga cruzada al cuerpo, desde el hombro y a través de la espalda, con las membranas orientadas hacia los costados y de manera horizontal. El bombo se ejecuta percutiendo con dos baquetas: una en la mano derecha, conocida como *maso*, que percute la membrana, y otra, un poco más delgada en la mano izquierda que percute el aro y el cuerpo cilíndrico del tambor, acción a la que se llama *palilleo*.

El músico tocador de redoblante lleva el instrumento de pie y sostenido con una soga cruzada desde el hombro a través de la espalda. Orienta las membranas en un sentido diagonal apoyando la mano izquierda en la parte superior del tambor para sostenerlo y percutir a la vez. La mano derecha en cambio se encarga únicamente de percutir con la baqueta. La percusión se hace con dos baquetas cortas y de igual tamaño.

El músico tocador de maracas sujeta un instrumento en cada mano según el uso tradicional. Por su carácter festivo, el movido típico presenta ciertos *guapeos* o arengas lanzadas espontáneamente por los tocadores y bailarines, siendo expresiones de aliento, alegría, como también sonidos onomatopéyicos que imitan el sonido de animales de la región amazónica como son simios o aves.

Para la *performance* del movido típico, los músicos se visten con trajes característicos de las comunidades amazónicas, y, según sea la ocasión o estilo visual del conjunto, con vestimenta formal o urbana que consiste en pantalón, camisa o polo con el logotipo de la agrupación, generalmente de colores claros. Algunos músicos optan por hacerse pinturas faciales con símbolos de las culturas locales. La actuación de un conjunto de movido típico se da en un espacio determinado, puede ser en un restaurante o en una fiesta regional tradicional, y puede durar más de treinta minutos según la aceptación de los concurrentes o la interacción de los músicos con él.

Además de la ejecución musical, la *performance* del movido típico involucra movimientos corporales que van de un lado hacia otro de manera sincronizada con el ritmo musical; en algunas ocasiones, son coreográficas y complejas, y ejecutadas solo por uno o dos músicos del conjunto. Un caso resalante es la acción del músico tocador de maracas, quien al momento de no portar sus instrumentos en la mano, usa su cuerpo para bailar de modo espontáneo y libremente expresivo, pronunciando animaciones, *guapeos* y reproduciendo con la voz el sonido de animales del hábitat amazónico. En contextos más ligados a la música amplificadas, los conjuntos de movido típico incluyen un animador, cuya *performance* consiste en emitir saludos a personas vinculadas a la situación, arengas, *guapeos* y expresiones de aliento en relación con la festividad.

Un momento particular en la *performance* del movido típico es el cambio de melodía o canción, momento en el cual el músico tocador de redoblante cumple un rol estructural específico. Cuando el músico aerofonista concluye una sección o ciclo, baila o emite animaciones antes de iniciar otra seguidilla de piezas, momento en que el músico tocador de redoblante realiza improvisaciones rítmicas en intensidad fuerte, ejecutando ritmos sincopados y rudimentos progresivamente virtuosísticos en el registro sobre agudo del tambor, percutiendo hacia los extremos de la membrana combinando estos sonidos con otros producidos por la percusión del aro del tambor y el entrechoque de las baquetas. Se puede considerar que es la sección *solo* de redoblante.



Figura 7. Conjunto típico Corazón amazónico de Pucallpa en *performance*. Instrumentado con quena, redoblante con membrana sintética, maracas de calabaza y bombo.
Fuente: Canal de Youtube Harrylinho1, 2015.

En conjuntos de movido típico que han incluido timbal caribeño o timbaleta, es el músico timbalero quien asume este rol improvisatorio y solista, mientras que el músico ejecutante del bombo, instrumento al que se asigna la base o patrón rítmico del género y constituye el registro grave de la percusión, adorna e improvisa con menos frecuencia y ejecuta menos movimientos de baile en función del tamaño y el peso del bombo. En cambio, es él quien sugiere, impulsa y acentúa los cortes rítmicos u “obligados” y los sincroniza corporalmente.

En actividades institucionales de carácter formalizado, como los concursos de danzas, las agrupaciones de movido típico ofrecen el acompañamiento musical a elencos de baile amateur y elencos profesionales. En esas ocasiones, una sola agrupación puede acompañar a la mayoría de los elencos participantes. En actividades artísticas del ámbito del entretenimiento, la actuación musical del movido típico es complementada con la participación de dos o tres bailarines, por lo general mujeres, quienes vestidas con prendas cortas realizan pasos de baile específicos de la tradición amazónica combinados con movimientos de carácter libre en relación con la estructura de la canción y los *guapeos* del animador.

En la actualidad, se puede mencionar como agrupaciones con basta presencia en la práctica del movido típico a: Los Hijos de Lamas, Wayúz de Yurimaguas, Corazón Amazónico de Pucallpa, Aires Selváticos, Los Triunfadores, Hijos de la Selva de Pasarraya, Eleodoro y su Combo, Los Uquihuas de Rioja, entre otras.

2.4. Instrumentación

El presente trabajo se centra en el análisis del ensamble de percusión del movido típico. No obstante, y como se mencionó anteriormente, en el contexto social, la instrumentación también incluye un aerófono de función melódica, sea este clarinete en *mi*_b, también llamado clarinete requinto; quena en *sol*, también llamada quena estándar; quena aguda en *re*, también llamada quenilla o quena amazónica de cinco orificios y de afinación no temperada. Por otra parte, la voz humana es también un importante instrumento musical del movido típico.

Ensamble de percusión

Bombo

Es un membranófono tubular de golpe directo, tipo tambor grande, usado también como idiófono de percusión, ya que, además de percutirse la membrana, se percute con la baqueta de la mano izquierda sobre la parte externa del cuerpo cilíndrico, acción a la que se denomina *palilleo*. El aro y el cuerpo del tambor son de triplay o de madera cedro, mientras que las membranas son de cuero de vaca o carnero, y en otros casos, membranas o parches sintéticos. El amarre para tensar la membrana entre el aro superior y el inferior del cilindro se realiza siguiendo la forma de “v”, y, según formas locales, puede llevar amarres de refuerzo en los extremos. Otros aditamentos que se hacen al instrumento son el agregado de un cencerro sobre el cuerpo cilíndrico del tambor y un aditamento de cuerdas tensadas sobre la membrana inferior para lograr la resonancia en cada golpe y obtener así timbres distintos.



Figura 8. Bombo amazónico de Loreto, Iquitos. Fuente: archivo fotográfico del músico Néstor Echevarría Cárdenas

A continuación, vemos un ejemplo de patrón rítmico del bombo en el movido típico:

Festivo ♩ = +/- 120

Mano izq. Palilleo
Mano der. Membrana

f *mf*

Toque de entrada Patrón estándar

Figura 9. Patrón de bombo. Fuente: elaboración propia.

Redoblante

Es un membranófono tubular de golpe directo, tipo tambor mediano, cuya ejecución en el patrón característico del movido típico es complementada con el entrechoque de las baquetas como idiófono independiente. El aro y el tambor son hechos de triplay o maderas como el cedro; mientras que las membranas son sintéticas o, generalmente, de material reciclado de láminas de poliéster, empleadas en radiografías. El amarre para tensar las membranas es en forma de “v”, y, según las formas locales, lleva nudos de refuerzo en los extremos.

En la membrana inferior del instrumento, son anexadas, perpendicularmente, dos o tres cuerdas tensadas de un extremo a otro que producen resonancia. Al percutir la membrana superior, se producen principalmente dos sonidos: un sonido de registro medio cuando se percute en el centro de la membrana y otro de registro agudo al percutir en el extremo de la membrana, el cual involucra, ocasionalmente, el sonido del aro del tambor. Un tercer sonido, particular de esta música, es el ya mencionado sonido de baquetas, las cuales se entrechocan estando una de ellas sobre la membrana; esta sonoridad es producida, generalmente, para remarcar los acentos musicales propios del movido típico.

A continuación, vemos un ejemplo del patrón rítmico del redoblante del movido típico:



Figura 10. Tambor redoblante de Loreto, Iquitos.

Fuente: archivo fotográfico del músico Néstor Echevarría Cárdenas

Festivo ♩ = +/- 120

2/4

f Toque de entrada

mf choque de baqueta D con I

D D D D D

D I D I D I D I

D sobre I D sobre I D sobre I D sobre I

Patrón estándar

Figura 11. Patrón rítmico en redoblante. Fuente: elaboración propia.

Maracas

Es un idiófono de sacudimiento que consiste en una dupla de sonajas con mango fabricadas de vegetales locales como la calabaza. Se sostiene una en cada mano y ejecuta con movimientos alternados hacia adelante y hacia atrás. Las maracas de fabricación local tienen grabados íconos o símbolos amazónicos, burilados en bajo relieve o presentan plumas añadidas exteriormente, sea con fines de sonoridad en el batimiento del aire o con fines ornamentales. Los conjuntos con instrumentos de mayor sonoridad adoptan también maracas fabricadas industrialmente. Dependiendo de la variante musical o de los estilos regionales, el instrumento puede ser reemplazado por un güiro.

La sonoridad de las maracas es usada generalmente de dos formas: la primera es reproducir el mismo patrón rítmico del redoblante y la segunda es ejecutar un sonido prolongado mediante sacudimientos rápidos a modo de

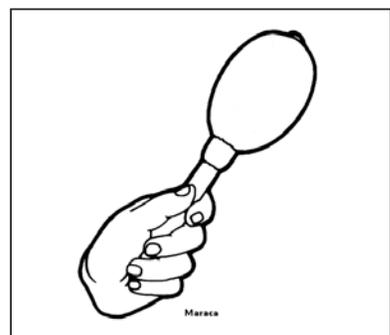


Figura 12.

Maraca o Karachaqui, calabaza de forma esferoidal, seca, sin abrir y que contiene semillas. Presentes en Amazonas, Junín, Loreto y San Martín. Fuente: *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, p. 79.

trémolo. Esta segunda forma es empleada en relación con la *performance* bailada del músico anteriormente mencionada.

A continuación, vemos un ejemplo de patrón rítmico de la maraca del movido típico:

Festivo ♩ = +/- 120

D D I D D I D D I D D I

mf

Figura 13. Patrón rítmico en maracas. Fuente: elaboración propia.

Para mostrar la textura sonora producida por los tres instrumentos y cómo es la relación de cada uno de estos con el patrón rítmico general del ensamble, presentamos el siguiente score instrumental:

Festivo ♩ = +/- 115

Maracas $\frac{2}{4}$

Redoblante $\frac{2}{4}$

Bombo $\frac{2}{4}$

Mano izq. Palillo

Mano der. Membrana

choque de baqueta D con I

Maso apoyado en el parche

f *mf*

Toque de entrada Patrón estándar

Figura 14. Ensamble rítmico del movido típico. Fuente: elaboración propia.

Para conocer la correspondencia musical entre la melodía del movido típico y el tratamiento rítmico, presentamos a continuación un fragmento que incluye un aerófono:

Festivo ♩ = +/- 115

Quena

Maracas

Redoblante

Bombo

mf

f *mf*

Toque de entrada Patrón estándar

Figura 15. Fragmento de *La tangarana* (ver enlace en referencias), en la versión de Los hijos de Lamas. (Digitalamazónico, 2008b). Fuente: transcripción propia.

2.5. Consideraciones finales

El movido típico está constituido por un patrón rítmico característico que, incluyendo variantes regionales, establece y determina que una melodía sea considerada de este género musical. Si bien la forma y la estructura rítmica tienen carácter más fijo que las estructuras melódicas y formales, se puede decir que estas últimas se adaptan al sentido rítmico del patrón percutado y sus características o convenciones locales.

La práctica del movido típico en contextos performativos de carácter popular cumple una función de representatividad étnica y social de la música amazónica en el Perú. Construye, sostiene y fortalece dicha representatividad en el imaginario multicultural como la percepción del ciudadano amazónico respecto a la sociedad peruana y globalizada.

CONCLUSIONES

- Las prácticas musicales en el ámbito amazónico no han dejado de ser ritualizadas, sea en su aspecto reflexivo y espiritual como también en su aspecto celebratorio y festivo.
- La función que cumplen los cantos de ícaro trasciende lo escénico o representativo de la música, su práctica muestra más bien una correspondencia profunda con factores sociales y cosmogónicos vigentes en la sociedad shipibo.
- El baile del movido típico cumple una función colectivizadora, no obstante, desde su espacio escénico y performativo configura a su vez un sentido de identidad en el contexto. Es el elemento rítmico del baile, el cual en las músicas amazónicas cobran un plano relevante e identitario.

- El significado social de lo que es música amazónica en el Perú actual es multicultural y diverso en formas y géneros musicales. Se observa que coexisten expresiones musicales que pueden ser locales, tradicionales o urbano-contemporáneas. La diversidad de prácticas musicales es inherente a las formas de vida en la sociedad.

REFERENCIAS

- Black, S. (2014). *Ícaros: The Healing Songs of Amazonian Curanderismo and Their Relationship to Jungian Psychology*. California: Sonoma State University.
- Bertrand-Rousseau, P. (1984). A propósito de la mitología shipibo. *Revista Antropológica*, 2 (2), 209-232. Lima: Departamento de Ciencias Sociales – PUCP. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/antropologica/article/view/659/641>
- Bolaños, C. (2004). *Origen de la música en los Andes*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República
- Caballero, P. (1988). *La música inkaika: Sus leyes y evolución histórica*. Cusco: Cosituc
- Calderón, L. (2005). Imágenes de la otredad y de frontera: antropología y pueblos amazónicos. En C. Degregori (Ed.), *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana* (pp. 235-266). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Cornejo, M. (2016). *Ikaros-shipibo-conibo-xetebo*. Lima: Cantera de sonidos. Recuperado de: http://canteradesonidos.blogspot.com/2016/06/ikaros-shipibo-conibo-xetebo_29.html
- Digitalamazónico (2008a). *El Pucacuro*. Recuperado de <https://youtu.be/KkCnEfVO4CE>
- Digitalamazónico(2008b). *La tangarana*. Recuperado de: <https://youtu.be/h8d2NT670d4>
- Echevarría, N., Núñez del Prado, A. y Oliveira, E. (2016). *Formas musicales de la Amazonía, Loreto-Perú*. Iquitos: Universidad Científica del Perú-Iquitos.
- Echevarria, N. (s. f.). [fotografías de bombo y redoblante].
- Giove, R. (2002). *La liana de los muertos al rescate de la vida*. Tarapoto: Takiwasi
- Harrylinho1 (2015). *Conjunto típico Corazón amazónico de Pucallpa*. Recuperado de: <https://youtu.be/UNjbiB4WgYw>
- Instituto Nacional de Cultura. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica*. Lima: INC – Oficina de Música y Danza.
- Marín, I. (2015). *Los cantos ícaros en la Amazonía ecuatoriana y peruana*. Canabis Magazine, pp.96 – 102
- Ministerio de cultura. (2016). *Base de datos de pueblos indígenas u originarios. Región Ucayali*. Recuperado de: <http://bdpi.cultura.gob.pe/informacion-region#main-content>
- Peñaherrera, M. (2018). *Pájaros cantores: reutilización de los elementos melódicos y líricos contenidos dentro de los ícaros amazónicos, en la composición de cuatro temas inéditos presentados en un recital final* (Tesis de Licenciatura). Universidad de las Américas, Quito, Ecuador. Recuperado de: <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/8557>
- Perú21. (23 de abril, 2018). La Fiscalía aún no tiene los nombres de los asesinos de Olivia Arévalo. Recuperado de: <https://peru21.pe/peru/identifican-presuntos-asesinos-canadiense-ucayali-404565?foto=4>

- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En *Historia del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Ponce, O. (2018). *Panorama de la música amazónica* [Diapositiva del curso Música tradicional y popular latinoamericana]. Lima: Universidad Nacional de Música.
- Sever, A. (2012). *El ícaro Cambiante: Lenguaje y Curación en Santa Rosa de Huacaria*. Recuperado de: https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1323/



*La imagen de Felipe Pinglo Alva en la historiografía del criollismo
musical peruano*



*The Image of Felipe Pinglo Alva in the Historiography of Peruvian
Musical Criollismo*

Omar Isaac Rojas Mesía

Pontificia Universidad Católica del Perú

omar.mesia@hotmail.com

Jorge Aurelio De Souza Pacheco

Pontificia Universidad Católica del Perú

desouza.ja@pucp.edu.pe

Resumen

El “ser moderno” en Lima de los 1900 era paradigma de una elite costeña y criolla, es en ese contexto que surge una imagen de Pinglo como un compositor ampliamente identificado con lo popular, imagen que fue refrendada por el relato historiográfico del siglo XX al punto de obnubilar no solo a otros autores de la época, sino, otras facetas del músico que no concordaban con las pretensiones peruanistas de presentar a un Felipe Pinglo Alva que es un salvador de la música criolla y el artífice inicial de la creación de esta música. Sin embargo, una breve revisión del corpus de obras del músico revela que la cantidad de canciones sociales representan una minoría de su creativa.

Palabras clave

Felipe Pinglo; música criolla de Perú; imaginario musical; historiografía

Abstract

The “modern self” in Lima in the 1900s was a paradigm of a costal and criollo elite. It is in this context that Pinglo rises as an image of a composer easily identified with the popular, an image that was endorsed in 20th century historiographic accounts to the point of obfuscating not only other authors from this era, but also other facets of this musician that did not align with the Peruvianist pretensions of presenting Felipe Pinglo Alva as a savior of criolla music and the initial constructedness of the creation of this music. Nevertheless, a brief review of the

corpus of works by this musician reveals that the number of social songs represents a minority of his creative work.

Keywords

Felipe Pinglo; Peruvian criolla music; musical imaginary; historiography

Recibido: 29/05/18

Aceptado: 28/06/18

INTRODUCCIÓN

El presente artículo busca analizar y reflexionar sobre la imagen del músico Felipe Federico Pinglo Alva (1899-1936), concretamente, sobre cómo esta fue construida en el imaginario popular peruano a partir del relato historiográfico y como este puede haber afectado su presencia actual en la escena del criollismo musical peruano. Para este fin, tomaremos como base los planteamientos de Martín Eckmeyer y María Paula Cannova en su texto *Historiografía e historia de la música*, en cuanto a las distintas “formas de hacer historia”, las cuales muchas veces distan de ser modelos neutros; por el contrario, pueden estar impregnadas de valoración, intencionalidad e ideología, las cuales derivan en una selección, privilegio y también omisión de ciertos aspectos dentro del relato histórico. De esta manera, se pone en evidencia, por ejemplo, cómo a partir de la imagen de Felipe Pinglo se ha periodizado, resumido y etiquetado una etapa de la música criolla, idea que ha opacado la presencia de otros compositores contemporáneos en la comprensión del devenir histórico del criollismo como expresión musical.

Otro concepto que hemos recogido del texto es aquello que las teorías críticas, el posestructuralismo y las diferentes corrientes posmodernas, denominan el carácter “construido” de la historia a partir de circunstancias vinculadas a sus contextos de producción y validación. Ello, finalmente, nos lleva a considerar la idea de una construcción —no necesariamente tendenciosa— de la imagen de Felipe Pinglo Alva, la cual fue creciendo con el paso de los años debido su glorificación y ensalzamiento en el relato criollo. Se concluye en que tal construcción de un músico glorioso o social podría ser muestra de la necesidad de tener referentes sociales e ideológicos en la música criolla del siglo XX.

1. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LIMA (1900-1930): “SER MODERNO”

Cuando culminaba el siglo XIX o, mejor dicho, se iniciaba el XX, la élite limeña miraba a Europa en su mentalidad y vida cotidiana. El modelo de ciudad era París. La cultura de entonces estaba ideológicamente europeizada o, en otras palabras, afrancesada. En este sentido, la llegada del cinematógrafo trasladó imágenes del “viejo mundo” a las mentes limeñas. Esas imágenes en movimiento hacían posible que la gente pudiera saber cómo eran los países europeos o los Estados Unidos. De este modo, el cinematógrafo cumplió una eficaz función de vehículo de transmisión de imágenes foráneas como modelos de sociedades más modernas y “civilizadas”.

En los primeros años del siglo XX, Lima tenía poco más de 100 mil habitantes. Los cálculos destacan un alto porcentaje (25 %) de población “blanca” compuesta básicamente por inmigrantes europeos en su mayoría italianos, ingleses y norteamericanos trabajadores de empresas mineras, quienes iban y venían de la sierra central, como el departamento de Cerro de Pasco, por la estación de los Desamparados

Lima tenía entonces mucho de aldea o de conglomerado de barrios en torno a un núcleo donde se concentraban los edificios públicos y los del Gobierno. Los barrios estaban rodeados de huertas y jardines, mientras que en los extramuros de la ciudad habían chacras y haciendas. La mayor parte de limeños vivían en callejones. Todavía no se habían construido las grandes

avenidas que intercomunicarían los barrios entre sí, y el centro de Lima con los balnearios y el puerto del Callao. Como se sabe, gran parte de la actual estructura urbana de la capital surgió entre 1919 y 1930 o ha provenído del impulso entonces iniciado. El transporte urbano estaba limitado al tranvía o al coche de alquiler, ambos de tracción animal. Solo a partir de 1905 el tranvía comenzó a usar energía eléctrica. El automóvil empezaba a llegar en número limitado y para uso de sectores muy restringidos de la población. (Lloréns, 1987, p. 256).

En este contexto, no se desarrollaban aún los grandes espectáculos masivos: las mayores atracciones públicas eran las funciones de zarzuela, el teatro popular, el circo y las corridas de toro. Más adelante, hacia la mitad del siglo, entra en fuerte vigencia el paradigma de la modernidad. Indica el investigador Lloréns que:

La modernización se opera entre 1920 y 1930 debido a los grandes cambios estructurales sufridos durante el segundo gobierno del presidente A. Leguía. En la vida de la urbe, las transformaciones se expresan en el desarrollo de las avenidas que integrarían los diversos barrios de la ciudad y en la ampliación de las calles en general para facilitar la creciente circulación vial. Las costumbres capitalinas son alteradas con mucha rapidez, especialmente entre la juventud que acoge las novedades y modas foráneas las cuales provienen en esta época principalmente de Norteamérica. Los Estados Unidos desplazan a Europa en el dictado de la moda cosmopolita y en el manejo de lo que se ha llamado la industria cultural. (Lloréns, 1987, p. 262)

Es decir, hasta inicios del siglo XX la sociedad limeña estuvo marcada por las modas, hábitos, costumbres y estilo de vida europeo apreciados a partir del invento del cinematógrafo. A partir de 1919, se inicia un cambio en la estructura limeña producto de la presencia cada vez más común del automóvil, de medios masivos de difusión musical, del fonógrafo y de la asimilación de lo americano. El vals y la polca sientan su base social en la población capitalina, la cual fue directamente afectada por este impacto de la modernización temprana en Perú entre 1920 y 1930 con las reformas que se dieron en el segundo gobierno del presidente Augusto B. Leguía.

2. LA GUARDIA VIEJA: EL CRIOLLISMO EN LOS 1900

Lloréns y Chocano señalan que la Guardia Vieja se ubica entre el final de la guerra con Chile y el inicio de la Primera Guerra Mundial, época que se inicia con el ascenso de Nicolás de Piérola al poder, y que según algunos historiadores fue de relativa estabilidad (Lloréns y Chocano, 2009, p. 73). En este rango de tiempo, la música criolla limeña estaba constituida por dos géneros básicos: el vals y la polca, y ocasionalmente, la marinera limeña. El vals popular limeño se había cuajado en la última década del siglo como consecuencia de combinar varios géneros de ritmo ternario (mazurca y jota, pero también géneros previos) sobre la forma vienesa que estaba de moda (Lloréns José, Chocano Rodrigo, 2009, p. 83). Los autores señalan que aunque no se conoce con exactitud los orígenes o el proceso de aparición del vals popular criollo, se puede especular que —junto con la llegada a Lima del *walz* vienes a mediados del siglo XIX— la revivificación y consiguiente florecimiento desde mediados del siglo XIX de la zarzuela en España influyó en la formación del vals. La orientación localista y costumbrista de la zarzuela puede haber estimulado, en los compositores limeños, una búsqueda y rescate de expresiones locales y nacionales para amoldarlas a formas que eran muy gustadas por el público capitalino de la época. En los primeros años, algunas de las zarzuelas incluso proporcionaban parte de la música y los textos de la Guardia Vieja (Lloréns y Chocano, 2009, p. 83).

El vals limeño adquirió características musicales y rítmicas locales después de transformarse al beber de diversas fuentes. La mayor parte de las veces, era necesario estar en el mismo lugar y momento en que los propios ejecutantes realizaban la interpretación musical. El vals popular limeño se desenvuelve en un entorno festivo, de celebración, sobre todo motivado por cumpleaños, bautizos y matrimonios en las clases populares. (Lloréns y Chocano, 2009, p. 85)

Al respecto, Lloréns explica que:

[...] en el aspecto musical los diversos barrios habían imprimido estilos ligeramente diferenciados a los géneros criollos, pudiéndose distinguir la procedencia de los guitarristas por su forma de pulsar el instrumento y se identificaba el barrio de origen en los cantores por su manera de entonar la voz y por el corte o ritmo que le daban a las canciones. En este contexto que podríamos situar entre fines del siglo pasado y 1920, el valse estaba adquiriendo características locales después de transformarse a partir de adoptar diversas fuentes, tanto las europeas (*walz* vienés, jota española y mazurca polaca) como las mestizas de la costa central (*pregones tristes*) y las afroperuanas de la misma región. (Lloréns, 1987, p. 258)

El aspecto sociocultural de los músicos y compositores criollos de la Guardia Vieja era:

[...] extracción popular: artesanos y obreros en su gran mayoría que no obtenían beneficios económicos de su labor artística, siendo muy escasos los que podían sostenerse exclusivamente en base a su actividad musical. Dichos compositores, además, no tenían entonces mucho interés en registrar oficialmente sus obras, ya que no había ningún aliciente económico para hacer valer sus derechos de autoría sobre temas que no trascendían la ocasión festiva y que muy rara vez se oían fuera de las jaranas o de los barrios populares. (Lloréns, 1987, p. 260)

Esta generación criolla de la Guardia Vieja se desarrolló sin la presencia generalizada de los medios de difusión. Las influencias musicales cosmopolitas que recibieron provenían de fuentes que utilizaban canales más tradicionales de propagación: las funciones de teatro, la ópera, la zarzuela y las retretas públicas que ofrecían las bandas militares.

A partir de la primera década del siglo XX, Lima estaba adquiriendo las características de una ciudad moderna, y la aparición de los medios masivos de difusión musical era parte de este proceso generalizado. La aparición del fonógrafo marcó el comienzo de la propagación musical. En Lima fue aumentado el consumo local de discos y fonógrafos de origen foráneo, sin que se desarrollara al mismo tiempo una edición discográfica masiva en base a los intérpretes peruanos. La gran mayoría de canciones grabadas en esos años provienen del extranjero, sobre todo de Estados Unidos; así, se dependía de dicha producción para el consumo fonográfico de la población capitalina. La aparición del cine sonoro en la capital, poco antes de 1930, debió reforzar el proceso descrito (Lloréns, 1987, p. 264).

De esta manera, la producción musical de las clases populares limeñas fue afectada por estos procesos y por los mismos contenidos que introducían los medios de difusión moderna. Esto hace que los géneros musicales de producción tradicional y difusión local sean prácticamente reemplazados por las nuevas modas foráneas en los gustos de las audiencias populares limeñas.

Los compositores incluyen en su repertorio los géneros internacionales del momento y el ciclo se complementaría cuando los compositores populares limeños adaptan sus propias creaciones a los estilos foráneos predominantes, asimilando varias de sus características musicales para poder luego ser aceptados por la audiencia local y admitidos finalmente en los medios de difusión moderna. El primer momento de este fenómeno, ubicado a fines de la década de 1910, se le conoce también como el periodo crítico de la canción criolla en que el valse y la polca criollos alrededor de 1920 ceden posiciones hasta casi desaparecer. (Lloréns, 1987, p. 265)

Ante esta situación, la mayoría de músicos populares que ya antes de 1920 venían tocando y que correspondían al periodo de la Guardia Vieja no pudieron o no quisieron adaptarse a los nuevos cambios de moda.

Entre 1920 y 1925, se instaló el periodo crítico de la música criolla motivado por los cambios socioculturales nombrados anteriormente que marcaron el final de una época de producción y difusión de la música popular limeña.

La generación de Pinglo

Debido a la gran difusión de la música foránea, los compositores populares limeños de la década de 1920, llegaron a integrarla a su práctica hasta el punto de componer canciones en esos ritmos y géneros. No hubo una separación tajante entre ambas vertientes o culturas musicales, tampoco una audiencia local aislada y puramente criolla. Había una exigencia de la audiencia para satisfacer los nuevos gustos internacionales; los compositores criollos se vieron en la necesidad de ganar popularidad dando nuevos estilos a los viejos géneros. Como indica Lloréns:

De este modo, se les presentó el requerimiento a los nuevos compositores criollos de internacionalizar el valse y la polca según los ritmos en boga pero tratando al mismo tiempo que no perdiera su esencia local. Era la principal manera que encontraron para enriquecer, variar y renovar la música popular limeña en una dirección tal que pudiera complacer la audiencia en contacto estrecho con la moda internacional. (Lloréns, 1987, p. 269)

En este contexto, la autoría de las obras populares empezó a ser registrada y se transcribieron las canciones al medio impreso y a la notación musical. Las formas de transmisión, difusión y aprendizaje dejaron de ser predominantemente orales y directas del compositor o ejecutante hacia la audiencia.

Las diferencias en los estilos de creación e interpretación musical empezaron a borrarse, tendiéndose a la homogeneización. La difusión superó el cerrado círculo de amigos o de las jaranas de barrio, llegando progresivamente a toda la ciudad e incluso en ocasiones al extranjero. Las canciones pasaron a ser identificadas por sus compositores e intérpretes, cuya fama individual crecía gracias a la difusión de canciones, y se iba perdiendo la identificación por barrios de procedencia o por referencia locales. (Lloréns, 1987, p. 272)

Otros autores de la época y sus obras fueron Laureano Martínez Smart y sus valeses *Destino*, *Fatalidad*, *Compañera mía*; Pedro Espinel y el vals *Remembranzas*; Julia de Samuel Joya Neru y su vals *Ventanita*; y, finalmente, Eduardo Marcos Talledo y el vals *Desconsuelo* (Lloréns, 1987, p. 270).

Precisamente, a esta generación de compositores se le ha denominado “la generación de Pinglo”, nacidos entre 1890 y 1905. Eran músicos que componían y cantaban en los barrios marginales, unidos por una misma condición social: por la calle y la pobreza (Zanutelli, 1999, p. 41). Pertenecían a la generación posguerra con Chile, y tal vez eso explique el empleo del lenguaje y las temáticas sociales y de amor muy similares en sus canciones. A esta generación de compositores se adjudica las innovaciones armónicas, melódicas, de duración y de estructura surgidas en el vals criollo que lo diferenciaron del vals practicado en la llamada Guardia Vieja (Lloréns, 1983, pp. 15-26).

Podemos afirmar, entonces, que nos encontramos frente a una nueva etapa en el desarrollo de la canción criolla, marcada por la aparición de nuevas tecnologías de difusión que permitieron una “invasión” y asimilación de músicas foráneas. Borrás habla de una “tangomanía” (2012, p. 118) que se vivió en nuestra capital por esos años y de un grupo de compositores que integraban características y elementos de las músicas foráneas al vals, para así salvaguardarlo de la crisis en la que estaba sumergido. Esto se puede ver en las características musicales norteamericanas en la armonía de las introducciones empleadas por Pinglo, quien generó un suceso al tomar elementos del *one-step* para incorporarlos a la música criolla, y hasta componía canciones en ritmo de foxtrot. Las innovaciones en el vals criollo se basaron en ampliar las posibilidades del elemento armónico y en alterar el orden, la duración y la estructura que caracterizaban a la Guardia Vieja en su uso de los grados principales de la tonalidad. En Pinglo se puede apreciar una mayor libertad en el uso de la armonía y la incorporación de los giros melódicos en el canto, los cuales no se usaban en el periodo anterior. Como ejemplo, podemos mencionar valeses de Pinglo como *El canillita*, *La oración del labriego*, *Jacobo el leñador*, *Sueños de opio*, *Horas de amor*.

Surge entonces un nuevo estilo de producción musical criolla a la cual se denomina “la generación Pinglo”, para personificarla en su integrante más conocido. Se considera que Pinglo personifica un caso ilustrativo entre los compositores limeños de la época que podríamos denominar “biculturalismo musical”: él crece y vive en un ámbito donde la música criolla estaba muy presente, pero también gusta mucho de la música extranjera. (Lloréns y Chocano, 2009, p. 131)

Los miembros de esta generación comenzaron su actividad musical enfrentando el cambio de las condiciones de la creación artística popular que imponían las transformaciones socioculturales. Se puede decir que son ellos los que permiten superar el momento de crisis de la canción criolla. Para ello, asimilaron los géneros y ritmos foráneos combinando algunas de sus características con los estilos y melodías locales de épocas anteriores, como respuesta de la producción musical al cambio en el gusto de la audiencia. De este modo, se llegó a una notoria alteración de los estilos y los contenidos musicales de la Guardia Vieja.

3. IMAGEN DE FELIPE PINGLO EN EL RELATO HISTÓRICO

En el relato histórico que se podría llamar “peruanista”, Felipe Pinglo Alva es presentado bajo la idea de “un salvador de la música criolla, el artífice inicial de la creación” de esta música y, por lo tanto, una especie de fundador de una tendencia del criollismo; también, como aquel “compositor que creó valeses fundamentales” y que dio la “personalidad característica a la canción criolla transformándola favorablemente para nunca más ser igual” (TV Perú, 2013). El relato medial ha metaforizado su historia hablando de un “genio y predestinado” a la música y afirmando que “forjó una nueva línea melódica que desencadenó en una armonía más compleja y más bella, marcando de esta forma un punto de quiebre, un antes y un después, en el desarrollo de la canción criolla” (TV Perú, 2013).



Imagen de Felipe Pinglo Alva

Una muestra patente de significación nacionalista y peruanista en la imagen de Pinglo son las palabras que escribe Andrés Marsano Porras, en 1999, en el prólogo del libro de Manuel Zanutelli Rosas titulado *Felipe Pinglo: a un siglo de distancia* donde anota que “Felipe Pinglo es la cumbre innegable de la música popular peruana; él reflejó el alma nacional costeña y, al mismo tiempo, la fortaleció frente a la invasión musical de la época [...]” (Marsano en Zanutelli, 1999).

Por otro lado, Pinglo es presentado como “el compositor del pueblo que le cantaba al pueblo” (Cultura e Historia del Perú, 2007). En un documental de TV Perú en 2013, Pinglo es resaltado como el músico que cantaba a los personajes populares, a los olvidados y marginados, a la gente menos favorecida económica y socialmente, al pueblo sumergido en problemas sociales y en los cambios vertiginosos que se daban en la sociedad limeña de aquel entonces. Estas imágenes habrían sido narradas de una manera tan poética y literaria en el contexto que, debido a ello, la historia le otorgó conocidos apelativos como “bardo inmortal”, “el cantor de los humildes”, “Felipe de los pobres”, “el maestro”, entre otros. Se le atribuye también a Pinglo ser “el primer compositor de la época en crear tanto la letra como la música de sus composiciones” (TV Perú, 2013) —práctica que por esos años, al parecer, no realizaban los compositores populares (Zanutelli, 1999, p. 26)—, y de hacerlo, además, “de manera extraordinaria, inaugurando, de esta forma, un nuevo estilo de hacer criollismo” (TV Perú, 2013).

En el relato histórico, existe una fuerte asociación entre la imagen de Pinglo y su vals *el Plebeyo*, catalogado como el más conocido y popular de la canción criolla (Lloréns y Chocano,

2009, p. 138). La historiografía llega al punto de reducir toda la obra del músico a esta única canción (Mazzini, 2010, p. 235) debido al impacto que tuvo por su fuerte identificación con la vida del limeño del sector social medio. Se afirma, por ejemplo, que “por primera vez fueron planteadas las diferencias de clase en la sociedad limeña dentro del contenido de la letra de un vals” (TV Perú, 2013) —afirmación que es merecedora de reflexión y cuestionamiento—, y que presentaba en sus versos una crítica y protesta contra la injusticia social que deviene en rebelión y lucha por la igualdad.

De esta manera, Pinglo es presentado como “el padre de la música criolla” —según lo manifiesta Renzo Gil, músico e intérprete de las obras de Pinglo, en una entrevista en homenaje al 118.º aniversario de su nacimiento—. Es presentado, también, como un innovador y poseedor de una excepcional calidad artística, cuya imagen representaría lo más “genuino” y “emblemático” de la música criolla (TV Perú, 2013).

Todas estas citas son muestras de una mirada ensalzadora al compositor, enfocada —tal vez más que en el compositor y su obra— en la imagen que de él han construido la literatura y la crónica peruanista, ya sea a través de medios escritos, visuales o multimediales de carácter masivo, en un margen de tiempo relativamente largo.

4. IMPACTO DEL RELATO HISTÓRICO EN LA ASUNCIÓN ACTUAL

Todo lo relatado ha coadyuvado a construir la imagen de un Pinglo tal como lo concebimos hoy en día: el mítico genio, figura única y descolante que marcó fuertemente no solo una época, sino, además, el desarrollo general de todo el corpus conocido como “canción criolla”. Estas imágenes marcan de alguna manera, en el imaginario colectivo, la asunción de que Pinglo compuso única y expresamente canciones de carácter social, en contraste con temáticas que podrían ser banales y que fueron emprendidas por los compositores del género criollo hasta esos años. Sin embargo, en una breve revisión del corpus general de sus obras, se observa que ello no necesariamente es una verdad (ver anexo 1).

Martin Eckmeyer y María Paula Cannova apuntan en su artículo *Historiografía e historia de la música*, que “las distintas formas de hacer historia, lejos de ser modelos neutros, [...] están fuertemente impregnadas de intencionalidad, valoración e ideología” (s. f.), dando cuenta así que en la escritura de la historia se seleccionan y privilegian ciertos aspectos y se relegan otros. Tal pudiera ser el caso de Pinglo, en quien el relato histórico ensalza una imagen a tal punto que otros compositores coetáneos desaparecen de la historia, en este caso, de la canción criolla. La inserción de otros compositores dentro de un mismo bolso cuyo rótulo es “la generación de Pinglo” (Zanutelli, 1999) denota, además, cómo la historiografía periodiza y resume en su figura toda una época de desarrollo en la historia del vals criollo (Lloréns, 1983). Es así que compositores de la época de Pinglo quienes también pudieron haber sido considerados en la llamada renovación de la canción criolla de mediados del siglo XX —como Eduardo Márquez Talledo, Laureano Martínez Smart, Pedro Espinel y Samuel Joya— han sido tomados muy poco en cuenta, relegados a unas breves líneas en la historia y, en el peor de los casos, dejados en el olvido.

Ante este panorama, parece oportuno no solo cuestionar el relato historiográfico, sino también hacer notar algunos aspectos de la obra de Felipe Pinglo que han sido muy ligeramente subrayados, si no relegados —tal vez voluntariamente— por la historiografía. De este modo, Pinglo, nacido y surgido en la zona de Barrios Altos, ¿sería para la época un fiel reflejo de la gente del pueblo?, ¿qué premisa se podría afirmar que representa lo más genuino de la canción criolla?, ¿históricamente, fue en realidad el primer autor en incorporar temáticas contrastantes de la sociedad limeña en las canciones consideradas como música criolla? Más cuestionable aún, ¿fue Pinglo el primer compositor en crear letra y música para sus canciones?

Frente estas cuestiones existen textos como el del investigador Gérard Borrás, quien señala lo siguiente:

[...] Este reconocimiento (justificado) y glorificación de la que son objeto estos textos y estas melodías, producen como una de cortina de humo dejando creer apresuradamente que solamente las canciones que tienen un vínculo con lo político y lo social serían las canciones del *bardo de los humildes*. Nada más alejado de la realidad. (2012, p. 205)

Una revisión de los títulos de sus canciones será suficiente para notar que solamente ocho de ellas abordan temas sociales de la época y que, en realidad, la mayoría de su repertorio aborda temáticas diferentes: desde los autos, como la canción *El volante* (ver anexo 2); el fútbol, como las canciones *Alejandro Villanueva* y *Alianza Lima*; y el amor y las mujeres, como las canciones *Amelia* y *Amor iluso*. Entre los pocos títulos que acusan temas sociales encontramos los siguientes: *El canillita*, *El plebeyo*, *Jacobo el leñador*, *Pobre obrerita*, *La ley de la igualdad*, *El inclusero*, *Mendicidad* y *La oración del labriego* (ver anexo 3).

Por otro lado, es sabido que Pinglo hacía uso de un léxico poético, “Pinglo le da un especial lugar a las adjetivaciones, particularmente valiéndose del epíteto como recurso estilístico que por excelencia distingue su tratamiento, otorgando importancia poética a aquellas palabras que matizan sus historias” (Sarmiento, 2018, p. 50). En muchos casos, abarcaba palabras de difícil significado y escogidas para una élite. El guitarrista criollo Óscar Avilés, en una entrevista del Diario La República en 1983, señala coloquialmente que Pinglo era un “autor con diccionario” (Avilés, citado por Cuba y Arana, 2014). Cabe, entonces, la cuestión de si ese tipo de lenguaje es propio de las clases bajas o populares. A primera vista, resulta paradójico el uso de tal lenguaje por alguien que es considerado el cantor del pueblo y de los humildes. Asimismo, si Pinglo representa lo más “genuino y puro” de la canción criolla, ¿qué podemos decir de la gran influencia que tuvo la música foránea de la época, como el *jazz*, el *foxtrot*, el *one-step* y el tango (Lloréns y Chocano, 2009, p. 137), en la creación de sus armonías, estructuras y canciones?

Hay que recordar, además, que las composiciones de Pinglo surgieron aproximadamente 30 años después de que el vals iniciara su proceso de consolidación como género musical de carácter nacional. No en vano, el músico e investigador Manuel Acosta Ojeda, en una entrevista para *Sucedió en el Perú*, cuenta que la llamada Guardia Vieja “no miraba con buenos ojos” la obra de Pinglo, y afirma que este “malogró el vals y que le estaba faltando el respeto a la tradición” criolla. En concatenación con este hecho, Eduardo Mazzini sostiene que “el viejo vals de la Guardia Vieja acabó de morir en manos de Pinglo” (2010, p. 241).

Por otro lado, en el relato histórico existe la idea de que el uso de rasgos musicales del *foxtrot*, el *one-step* y el tango por parte de Pinglo en la música criolla fue “con el objetivo de innovarla y así salvarla” de la pérdida de práctica, ya que su espacio se reducía frente a la práctica y difusión de la música foránea; pero ¿renovó su creativa musical porque realmente quería innovar y salvar la música criolla?, ¿o se orientó a satisfacer los gustos musicales del momento dado que la audiencia gustaba de los ritmos foráneos en boga?, ¿o tal vez, simplemente, esa era la música que él escuchaba y, como es natural, la disfrutaba, y así terminó por influenciar en su forma creativa? (Mazzini, 2010, p. 239). Todas estas conjeturas son completamente comprensibles si consideramos que los llamados “géneros musicales foráneos” impactaban fuertemente en el auditorio de nuestra capital; como menciona Zanutelli, “no era posible ponerse al margen de esa música” (1999, p. 38), tanto así, que era el mismo Pinglo quien “también ejecutaba con singular maestría los tangos y los foxtrots de moda” (Collantes, citado por Lloréns, 1983, p.46).

Eckmeyer y Cannova, en su artículo, ponen énfasis en el carácter construido de la historia, lo que nos lleva a considerar la idea que se ha construido historiográficamente sobre Pinglo mucho después de su desaparición y desde una posición evidentemente valorativa. Fred Rohner, investigador y estudioso de la música criolla, se refiere a este aspecto en el prefacio del libro de Cuba y Arana titulado *Y vivirá mientras exista la vida: recopilación de la obra del maestro Felipe Pinglo*.

Muchas de las atribuciones que se le han dado a Pinglo podrían obedecer a la construcción de un gran mito que congregate al colectivo musical criollo. La población estaba creando sus autoridades, sus héroes y sus mitos. Y eso es lo que hacemos siempre. Las personas deciden en qué quieren creer y construyen para ello un conjunto de identificaciones complejas a las que llamamos cultura. Pinglo es uno de los centros de una cultura particular, la criolla. (Rohner, citado por Cuba y Arana, 2014)

Finalmente, no es el objetivo de este trabajo menoscabar la obra e importancia de Felipe Pinglo Alva, así como su aporte innovador al desarrollo de la expresión musical criolla. Creemos que con justicia se ha ganado el reconocimiento y el lugar privilegiado que tiene en la historia de esta música; sin embargo, también ha de considerarse válido notar imprecisiones historiográficas y cuestionar, oportunamente, algunos vacíos que claramente destacan en el relato histórico, los cuales, de una u otra manera, pudieron condicionar el imaginario peruano respecto a la asunción de una imagen mítica de Felipe Pinglo Alva y, junto a él, de lo que es el criollismo musical peruano.

CONCLUSIONES

- Si bien es verdad que Felipe Pinglo innovó y marcó un cambio en los elementos musicales melódicos, armónicos y literarios de la canción criolla, no corresponde afirmar tajantemente que representa lo más genuino de la canción criolla, ni mucho menos concluir que es su creador, tal como es asumido en el imaginario popular.
- No todas las canciones compuestas por Felipe Pinglo Alva poseen una temática de carácter social; su escondido repertorio de composiciones, el cual para muchos está constituido por más de cien canciones y para otros, por casi trescientas, abarca temáticas muy variadas y muchas veces de tipo recreativo o funcional (ver anexo 2).
- Indudablemente, Pinglo retrató en su lírica la realidad de la sociedad limeña, sin embargo, no fue el único ni el primero en hacerlo; antes de él hubo compositores y poetas que hoy son anónimos, desconocidos u olvidados. Tal vez el mérito de Pinglo en este punto, es que fue de los primeros en manifestar las des-equidades del contexto de una manera sensible y poética, además de ser el primero en hacerlo desde una perspectiva que individualiza a los personajes de sus historias.
- El relato histórico ha ayudado a construir la imagen que tiene Pinglo en la actualidad; sin embargo, su concepción no necesariamente nace de la práctica musical sino desde la literatura o la crónica peruanista.
- La construcción de esta imagen ha sido un proceso múltiple y con varios factores históricos. Su temprano fallecimiento y el hecho de que sus canciones fueran prohibidas durante el segundo gobierno de Óscar R. Benavides, entre 1933 y 1939, contribuyeron a despertar un interés en la sociedad limeña que nunca gozó de su música en vida, y así llegó a crear y proyectar una imagen con características de leyenda alrededor de su nombre.

REFERENCIAS

- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto de Etnomusicología - PUCP.
- Cuba, C., y Arana, V. (2014). *Y vivirá mientras exista la vida: recopilación de la obra del maestro Felipe Pinglo*. Lima: autor
- Eckmeyer, M. y Cannova, M. P. (s. f.). *Historiografía e historia de la música: la historiografía contemporánea y su posible impacto en la historia de la música*. Recuperado de:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39052/Documento_completo.pdf?sequence=1

- Felipe Pinglo Alva el mayor compositor de música criolla de Perú.* (2007). S. l. Recuperado de: <https://culturaehistoriadep Peru.blogspot.com/2007/04/felipe-pinglo-alva-el-mayor-compositor.html>
- Lloréns, J. A. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*, pp. 15-26. Lima: Instituto de Estudios Andinos; Instituto Indigenista Latinoamericano. Recuperado de: <http://flacsoandes.edu.ec:8080/bitstream/10469/3562/4/03.%20M%C3%BAsica%20popular%20en%20Lima...%20Jos%C3%A9%20Antonio%20Llor%C3%A9ns%20Amico.pdf>
- Lloréns, J. A. (1987). *De La Guardia Vieja a la generación de Pinglo: Música Criolla y Cambio social en Lima 1900 - 1940*. pp. 253-282. Lima: El Virrey .
- Gil, R. (10 de julio, 2017). *Felipe Pinglo es el más grande compositor de Latinoamérica* [archivo de video]. Lima: Perú21. Recuperado de: [a https://peru21.pe/cultura/felipe-pinglo-grande-compositor-latinoamerica-video-86959](https://peru21.pe/cultura/felipe-pinglo-grande-compositor-latinoamerica-video-86959).
- Lloréns, J. A. y Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Sarmiento, R. (2018) *Felipe Pinglo y la canción criolla. estudio estilístico de la obra musical del bardo inmortal*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Mazzini, Eduardo (2010) *En nombre de Dios comienzo*. Lima: CPEC
- TV Perú. (10 de diciembre, 2013). *Sucedió en el Perú - Felipe Pinglo Alva, 1 de 4* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jcH48AhN7cw>
- TV Perú. (10 de diciembre, 2013). *Sucedió en el Perú - Felipe Pinglo Alva, 2 de 4* [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=b7Qxb0kz_Z4
- Zanutelli, M. (1999). *Felipe Pinglo: a un siglo de distancia*. Lima: Diario El Sol.

ANEXOS

Anexo 1: canción criolla con contenido social

Himno de don lunes

(autor desconocido)

CORO

Somos pobres y estamos calatos
no tenemos ni un mísero sol
y a pesar de promesas solemnes
cada día nos vemos peor.

I

Largo tiempo el peruano exprimido
sudó el quilo por tanto rigor
y algún día anhelando salvarse
esperó y esperó y esperó.

hasta el solio subió uno tras otro
prometiéndolo salvar la nación,
gobernando tan bien que el peruano
exprimido por siempre quedó.

II

Luego, un tiempo comimos pan negro
que llamábase pan integral,
y hoy tenemos por cinco centavos
una cosa que es negra y no es pan.

(...)

Fuente: *Lima, el vals y la canción criolla* (2012).

Anexo 2: canción de Pinglo sin contenido social

El volante

(Felipe Pinglo)

Polca

(...)

En Chandler, Ford, Overland, Chevrolet o Fiat,
Willis, Night, Mercedes, Minerva o Durant,
Dodge, Lincoln, Pizarro o Rolls Royce,
Stultz, Buick y Lancia, Packard o Renault
En Hispano Suizo, Paige, Studebeaker
Aperson y Chrisley, Moon Reo y Premier
Isota Franchini, Cole, Alfa y Romeo
Marmon o Delage, Scribans o Spa Oaklan,
Oldsmobile, Pathfinder o Cleveland
en King o en un Mercer, siento yo el placer
que nos proporciona la grata emoción
de pasear en auto con bella mujer.

Fuente: *Lima, el vals y la canción criolla* (2012).

Anexo 3: canción de Pinglo con contenido social

La oración del labriego

(Felipe Pinglo)

(Vals)

Es ya de madrugada, el labriego despierta,
al entreabrir sus ojos la luz del alba ve;
entonces presuroso, saliendo de su lecho
musita esta plegaria lleno de amor y fe:
“Señor, Tú que has creado las aguas de los ríos
y a los prados permites el verdor que se ve,
no niegues al labriego el divino rocío
que con cada caída alegra nuestro ser.

La campiña que luce hermosos atributos,
por ti florece siempre, cual ameno vergel;
pero si Tú nos niegas agua, sol y rocío,
morirán los labriegos de inanición y sed”.

Después de la jornada, la lampa sobre el hombro,
al ponerse la tarde retorna el labrador
y mientras tranquea de vuelta a la cabaña,
cantando el pensamiento modula esta canción:

“La ansiada primavera que exalta los amor
este debe la pureza de todo su arrebol
y el concierto admirable de pájaros y flores
por obra de tu gracia ostenta su primor”.

En medio de este encanto que alegra corazones
el labriego es el guarda de tan rico joyel,
como guardián te pido que con tu omnipotencia
multipliques los frutos que cosechar podré.

Fuente: <http://www.criollosperuanos.com/letradecanciones/laoraciondellabriego.htm>

ACERCA DE LOS AUTORES

Rodrigo Sarmiento Herencia (Lima, 1983)

Licenciado en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su tesis, *Felipe Pinglo y la canción criolla: estudio estilístico de la obra musical del Bardo Inmortal*, obtuvo el Premio a la Investigación otorgado por el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado y fue publicada por el Fondo Editorial de la misma casa de estudios. Actualmente es estudiante de la Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana y su trabajo académico se centra en la canción popular en América del siglo XX.



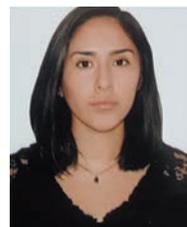
Isabel Lucía Salas Rivera (Lima, 1957)

Egresada de Dirección Coral y Educación Musical del Conservatorio Nacional de Música. Ha asistido a festivales de canto coral y talleres en Escocia, Francia, Inglaterra, Chile, Ecuador, Estados Unidos y Perú. Desde 1996 dirige el Coro Femenino de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con el cual ha realizado seis producciones discográficas y asistido a festivales corales internacionales. Actualmente, cursa estudios en la Maestría en Investigación Musical de la Universidad Internacional de Valencia.



Korina Grely Irrazabal Laos (Lima, 1995)

Estudiante del VI ciclo de la carrera Musicología de la Universidad Nacional de Música – UNM de Perú. Tuvo formación musical como violinista e integró la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música de 2013 a 2015. En 2017 fue expositora en el Primer encuentro Interdisciplinario de Investigación Musical que convocó estudiantes-investigadores de la UNM y la PUCP.



Ricardo López Alcas (Lima, 1989)

Músico multi-instrumentista, Bachiller en Arte y Cultura por la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas con especialidad en percusión. Investigador e intérprete de instrumentos y músicas tradicionales de Perú. Músico integrante del Conjunto Nacional de Folklore del Perú desde el año 2013. Estudió en la carrera de Percusión del Conservatorio Nacional de Música y en la actualidad cursa el VI ciclo de la carrera de Musicología en la UNM. En 2016 publicó en la Revista Conservatorio. Se desenvuelve paralelamente en la docencia de la música.





Omar Isaac Rojas Mesía (Lima, 1978)

Bachiller en música especialidad en Contrabajo por el Conservatorio Nacional de Música. Ha integrado la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, Orquesta Filarmónica Ciudad de los Reyes, entre otras. Arreglista y productor del Grupo Carbajal de Colombia. Actualmente estudia la Maestría en Musicología en la Pontificia Universidad Católica del Perú - PUCP y es docente en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas - UPC y del Markham College de Lima donde además es miembro de la Orquesta de Cámara.



Jorge Aurelio De Souza Pacheco (Lima, 1981)

Licenciado en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP, con estudios en Educación Artística en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, donde actualmente labora. Es docente del Colegio Casuarinas y la Escuela de Música Contemporánea Master Music. Como músico intérprete ha compartido escenario con reconocidas artistas. Actualmente estudia la Maestría en Musicología en la PUCP.



RESEÑA

Conversación con Enrique Iturriaga

Juan Carlos Estenssoro

Esta entrevista fue realizada en Lima, en casa de Enrique Iturriaga, el mes de julio de 2009. Se trata de una conversación que buscaba recordar distintos momentos de su vida, con un énfasis particular en su actividad musical, pasando revista a sus composiciones más importantes. Una pequeña parte de ese material, editado por mí y luego revisado y adaptado junto con Enrique, fue publicada por la revista Caretas en un número especial por Fiestas Patrias donde se ofrecía a los lectores un CD con la Sinfonía Junín y Ayacucho, dirigida por Miguel Harth-Bedoya. Con motivo de las celebraciones por los cien años, presento ahora una selección mucho más amplia de ese material.

En la medida de lo posible he conservado el carácter coloquial del documento original. Aquellas palabras que aparecen entre corchetes indican interpolaciones que he incluido a fin de facilitar la comprensión. Los puntos suspensivos entre corchetes indican, por el contrario, elementos de la conversación omitidos de la presente transcripción.

¿Cuál es el más antiguo recuerdo del que guardas memoria directa?

Ya vivíamos en Huacho. Mi primer recuerdo es un recuerdo terrible, son gritos y mi mamá que llamaba. ¿Qué había pasado? Angélica había roto un lavatorio: se había cortado la mano. Y lo que recuerdo es sangre. Gritos y sangre, ese es mi primer recuerdo.

¿Desde cuándo tienes una memoria de tu vida musical?

Desde los cuatro años. Nosotros teníamos un piano y yo empecé a jugar con el piano. No alcanzaba todavía las teclas. ¿Por qué me interesaba el piano? Porque todo el mundo tocaba el piano en esa época. Mi mamá tocaba el piano bastante malito, mi abuela tocaba mejor y mi tía tocaba excelente —había dado conciertos—. A ella no la conocí nunca, ya había muerto. [...]

Tu padre también tocaba piano

Mi padre también. Tocaba valsos vieneses. Le encantaba tocar valsos vieneses, inventaba valsos vieneses.

¿Fue tu padre quien te enseñó o tú solo?

No, él no me enseñó nada. Él me decía: *Ay, qué bonito lo que tocas. A ver, una marchita de soldaditos...* Ya no sé cómo era.

En realidad, fue tu profesor de composición más que de piano

Ah, sí. A mi papá le encantaba que yo le preguntara. Mi mamá había escuchado Beethoven, todas esas cosas. Mi papá no tenía esa cultura musical pero le gustaba.

¿Tocaba de oído o sabía leer?

No, de oído. No sabía leer una nota. Mi papá me hacía tocar como [quien juega con] un juguete. El piano era mi juguete. [...] Poco a poco fui creciendo y dominando el piano. Por eso cuando, [ya en Lima], fui a estudiar piano con Lily Rosay¹ mi mamá le dijo, [cuando ella al recibirnos le preguntó:] —*¿Qué cosas puede tocar el jovencito?* —*El jovencito puede tocar la Rapsodia húngara n.º 2 de Liszt* (risas). De oído, en do mayor pero completa. Todita. Hasta ahora recuerdo la cara de Rosay: entre asombro y muerta de risa.

Para ti entonces la música siempre fue [ante todo] hacer música más que escuchar la música de los demás.

No, no. En la casa creo que no había sino una ópera, *Martha* de Flotow, y a mí nunca me gustó porque era ópera.

Bueno, pero, además, qué mala suerte tuviste que haya sido *Martha* de Flotow.

Entonces, sé por qué no me gusta la ópera. Porque esos discos de carbón tenían unos chillidos espantosos. Y a mí, cuando ponían esos discos, me daba miedo. Ponían esos discos y yo me iba. A cualquier parte, me iba.

Eras definitivamente un fenómeno en el piano, pero ¿cómo llegaste a la composición?

Cuando fui donde Lily Rosay, yo fui efectivamente para estudiar piano. Yo no sabía ni siquiera que se estudiaba composición, nada.

[En Huacho] nosotros vivíamos cerca de una desmontadora [de algodón]² donde mi papá tenía una oficina. Continuamente estábamos en la oficina con mi papá y oíamos la máquina: *tataca*. Y mi papá nos llevaba para que viéramos cómo funcionaba la maquinaria.

Esa sensación. ¿Todavía tienes hoy el recuerdo del sonido de esa máquina?

Sí, perfecto.

¿Crees que ese sonido forma parte de tu patrimonio?, ¿crees que haya influido en tu rítmica?

No, aunque puede haber sido algo inconsciente.

Pero, sin embargo, llevó a una composición que luego persiste por escrito.

Claro, pero yo en esa época [cuando vivía en Huacho] no podía escribir la música: era una cosa manual, pianística.

La idea de comenzar a hacer algo a partir de la máquina, ¿cómo surgió?

Yo siempre inventaba. Luego ni me acordaba cómo era, pero yo improvisaba, improvisaba siempre. Recuerdo haber estado en una hacienda que se llamaba Desagravio, en un almuerzo, un domingo [donde me pidieron que tocara].

¿A qué edad salieron de Huacho?

Yo tenía 14 años.

1 Margarita María Lucila Rosay, conocida como Lily Rosay (Precisión hecha por el Comité Editorial de Antec).

2 Una desmontadora de algodón es una máquina que, alimentada con el producto en bruto de la cosecha del algodón, separa las fibras de los otros elementos (semillas, fragmentos de ramas u hojas, vainas, etc.).

¿Seguiste jugando en Lima con el piano? ¿Algún recuerdo de la vida musical cuando te instalaste en Lima?

...algunos conciertos de piano en el Municipal...

¿Nada que te haya marcado especialmente?

No, no recuerdo [nada en particular].

¿Cómo fue tu formación en la academia Sas-Rosay?

Cuando yo entré [en la academia], a los 16 años, recién empecé a aprender a leer y a escribir música. Andrés Sas me enseñaba teoría y solfeo. [Pero el piano era más importante para mí]. Yo estrené en Lima la *Rhapsody in blue* de Gershwin a dos pianos con Iris López Eléspuru. Después toqué música de Mompou, de Debussy... Lo único que no podía soportar era Mozart. Me aburría porque no había cambio: todo era conocido. [...]

La academia Sas-Rosay te proporcionaba clases particulares de piano y los cursos con Andrés Sas, pero no brindaba una formación profesional.

Justamente, después de esa época, en 1945, yo ya quería componer. Recién a los 27 años yo me dije, *no, realmente quiero componer*. Le presenté unas cosas a Sas. Después de eso, fue que pasé con Holzmann. Él me dijo: *O la música, o la universidad. Yo quiero que usted sea un profesional. Yo no puedo enseñarle a alguien que va estar en otra profesión, para que usted se divierta con la música, no*. ¿Usted quiere ser compositor o no? [Luego] me dijo: *Abrieron el Conservatorio. Entre usted*.

¿Tuviste dudas Enrique?

No.

¿Ninguna? ¿Y fue fácil?, ¿tu familia te apoyó?

No, no. Mi papá, sí. Mi papá fue el único que me apoyó. Mi mamá, no. Mi mamá, cuando yo tenía cincuenta años, estaba con una amiga: —¿En que trabaja Enrique? —*No sé*, [le contestó]. ¡Y yo ya era director del Conservatorio!

Fue una valentía enorme. ¿Qué modelo de músico profesional podías tener tú en ese momento?

Ah, no sé, no sé.

¿No te planteaste el problema?

No, jamás. Bueno, [tenía a] ¡Holzmann! (risas).

¿Cómo era el trabajo con Holzmann?

Te contaré el primer día con Holzmann. Fue César Arróspide quien me lo presentó [...]. Comenzamos, conversamos, le mostré las cosas que yo había hecho, algunas cositas. Cuando salí —siempre yo digo—: *volví a nacer*. Ahí nació yo. Ese día y a esa hora.

Habías tomado consciencia de que serías otro.

Acababa de descubrir lo que era la composición. Lo anterior era un juego, una habilidad: iba al cinema, había una canción bonita, me acordaba. Toda esa época en que tenía un montón de amigos del colegio. ¿Qué hacíamos? Íbamos a fiestas, yo tocaba, yo era el alma de eso. Tocaba mucho *jazz* y tocaba vales criollos también. Podía tocar cualquier cosa, pero de oído nada más. Entonces ahí comencé a entender lo que era componer.

¿Y desde la primera clase fue tan claro?

Sí. Desde la primera clase fue tremendamente claro.

Era como si Holzmán hubiera revelado algo que ya estaba en ti.

Entonces me explicó —yo no tenía ni idea lo que era desarrollar un tema— la diferencia entre variar y desarrollar. Y me dijo: *A ver, créeme usted un temita*. Me acuerdo, yo apenas sabía cómo se escribía eso. Entonces Holzmán me dijo: *Hágame, pues, una piececita, a ver, con eso*. —*Muy bien*. Cuando terminé [se la presenté y me preguntó muy serio]: *¿Usted sabe quién es Schoenberg? Esto no es tonal, felizmente, me dijo, pero tampoco es serial, está entre los dos. Pero, ¿podría hacer una segunda pieza? —Cómo no, le dije. Y entonces ahí fue cuando me dijo que iban a abrir el Conservatorio. Fue en esos días. [Holzmán me confrontó para tener que tomar una decisión definitiva y radical sobre mi formación y mi destino profesional. Si quería seguir trabajando con él no había alternativa. El Conservatorio y la posibilidad de un título profesional le permitían obligarme a un compromiso y una opción única y definitiva. Transformó mi doble formación en una disyuntiva que él solo aceptaba se resolvería con una respuesta única. Volvió incompatibles los dos caminos que yo seguía hasta entonces entre mis cursos de Economía en la Universidad Católica y las clases particulares de composición con él. Apenas se confirmó la creación del Conservatorio me dijo]: Oiga usted, economista, economista o músico, pero las dos cosas no.*

Como maestro, ¿cuán tolerante o dogmático podía ser Holzmán respecto de la oposición entre tonalidad o atonalidad?

Abiertísimo. Abierto completamente. No le interesaba si era tonal, no le importaba nada.

¿No tenía ningún dogmatismo?

No. Pero nos enseñaba en el Conservatorio Contrapunto y Armonía.

Entonces, ¿Holzmán enseñaba todo en el Conservatorio: armonía, contrapunto, composición?

Había también otros cursos como, por ejemplo, Historia de la Música con [César] Arróspide. [...]

En 1946 se abrió por primera vez una formación profesional de composición en el Perú. Y la *Canción y muerte de Rolando* [1947] fue la primera obra para orquesta compuesta por un compositor peruano formado en el Perú y estrenada aquí por la Orquesta Sinfónica Nacional.

Eso es lo único que me da una alegría.

El primero pese a que no eras el único en la clase de composición.

Estaban Celso Garrido-[Lecca] y Rosa Alarco, además de otros que no prosperaron en la composición.

Aquellas tres pequeñas piezas [para piano de las que hemos mencionado las dos primeras, compuestas a incitación de Holzmán,] fueron un primer *opus*, pero no fueron estrenadas en su momento. Tu *opera prima* fue *Canción y muerte* con la que ganas el Premio Nacional de Música, y luego una beca para irte a Francia.

Me llamó un señor Bazin para decirme: —¿Quiere venir usted a Francia? —*Bueno*. — *Entonces lo voy a llamar dentro de unos días*. Me llamó como seis meses después. No, yo no hice nada, ellos me lo propusieron.

¿Qué significó ese viaje para ti?

Lo que más me hizo bien ahí fue oír mucha música contemporánea y conocer, por ejemplo, la música concreta. [...]

Tú ya eras un compositor cuando llegaste a Francia. ¿Arthur Honegger fue más un consejero, un interlocutor, que un maestro?

Efectivamente, y un amigo. Cuando yo le mostré unas cosas, unos esbozos de *Pregón y danza* en los que la danza estaba primero, me dijo: *Oiga, qué diferentes somos los europeos*

de ustedes; o alguna cosa así. Él me consideraba ya compositor, pero, cuando me dijo eso, no entendí nunca totalmente a lo que se refería. Para él había mucha, demasiada rítmica interior, los cambios rítmicos no los entendía, para él se necesitaba que tuviesen un cierto desarrollo. Faltaba yo también un montón de veces [a sus clases].

¿No le mostraste nada para orquesta?

No... aunque puede que le haya mostrado *Canción y muerte*.

¿...y con Mme [Simone] Plé-Caussade? (risas).

No. Tuve una o dos clases. La primera vez: —*Rin-rin*. —*Qui est-ce?* —Enrique Iturriaga —*Trop tard!* ¡Paf! Cerró la ventanilla. El otro día fui bien temprano, estaba dando vueltas, dando vueltas, y entré ya. Me dio —hasta ahora me acuerdo— una hoja, ahí me la escribió (melodía).³ Una hoja así, bastante grande. Era una hoja de notas para hacer contrapunto. [Según ella,] para hacer una buena melodía había que hacer unas escalas [...], una cosa de lo más compleja y absurda. Puede que haya sido muy buena, pero —cómo decir— lo que pasa es que ella creía que yo sabía ya contrapunto. Sí, Holzmann me había enseñado contrapunto bastante bien, pero no entendí esas cosas, [esa hoja] debía servirme para hacer [fugas y] contrapunto a partir de esas formas.

¿Eran fórmulas de construcción?

Yo no entendí nunca las fórmulas de construcción. Lo que a mí me interesa es si me sirve o no para lo que yo estoy pensando.

Respecto de la reacción de Honegger a ese esbozo de *Danza* y a esa diferencia entre ustedes y nosotros. ¿En qué momento cobras consciencia, Enrique, que no solamente eras un compositor, sino un compositor peruano?

Bueno. Yo le escribí algunas cartas a Arguedas. Y recuerdo que Arguedas me contestó, y que me decía *eres el tipo de músico peruano que yo quería que existiera*, en el sentido del que quería regresar. El otro que quería regresar era nada menos que Szyszlo. Szyszlo no aguantaba: le encantaba estar en París, que lo halagaran, una serie de cosas —como ha sido siempre él—, pero quería estar en el Perú; no podía vivir fuera del Perú. No podía. Yo no puedo vivir fuera de Lima. Y entonces es en ese momento cuando llego acá y ya empiezo a hacer la *Suite* [para orquesta].

Entonces, para ti, ser peruano está ligado también a una cotidianeidad.

Así es, claro.

No es solo algo que uno lleva consigo.

No.

¿Es una relación con los demás?

Efectivamente. [Una vez, llegando a Caracas a donde iba con cierta frecuencia a visitar a mi hermano que vivía ahí, mi hermano comentó]: *Pero si este, cuando llega a Caracas, lo primero que hace apenas llegar a Caracas, es llamar a la compañía para que reserven el pasaje de regreso*. Y era verdad, oye. Yo llegaba allá e internamente estaba diciendo: ¿cuándo me voy?

Estás definitivamente ligado al Perú, pero cuando te tocó regresar de Europa fue, sin embargo, algo difícil. Desde el punto de vista profesional, ¿a dónde ibas a volver?

Qué te cuento. Yo era profesor en el Instituto Pedagógico Nacional, que luego se transformó en la Universidad de la Cantuta, donde me quedé un año. Luego me llamaron de *El Comercio* para ser crítico musical y me quedé diez años.

3 Precisión hecha por el Comité Editorial de Antec.

Pero no dejaste de ser profesor. Siempre has sido compositor y profesor.

Siempre. Porque, antes de irme a Europa, yo quería dirigir un coro. Fue en el segundo año del Conservatorio. Agarré mi carrito (yo siempre tuve carro) y me fui al Puericultorio que tenían a su cargo los maristas con los que había estudiado aquí [en Miraflores], en el Champagnat. Les pregunté si era posible que me dieran un grupito para hacer un coro. ¿Un grupito? Me dieron todo el Puericultorio. A fin de año se hizo una pequeña audición a la cual iban todos los miembros de la Beneficencia. En la Beneficencia en esa época estaba José María Arguedas. Ahí conocí a José María Arguedas, a Carlos Cueto, a Celia Bustamante. Todos fuimos muy amigos. Todos ellos y algunas personas más habían venido para entregar juguetes a los chicos. Los llevaron a oír el coro. Yo había arreglado algunos villancicos de la sierra. Arguedas oyó eso, se acercó, vino, me miró sorprendido: ¿Y usted ha hecho eso?, me dijo. *Pero ¿por qué no va usted al Guadalupe y a otras partes donde esto no lo tocan?* Se entusiasmó tremendamente y desde entonces fuimos amigos. Y luego me llevó para que fuera profesor en el Guadalupe. [...]

Luego renuncié a *El Comercio*. *Porque no me gusta jugar a Dios*, le dije al responsable. *En esto de hacer crítica unos están furiosos, otros están agradecidísimos, y porque somos amigos creen que por eso... y me voy.* —*No se vaya [inmediatamente]*, me pidió. Así fue la cosa. —*Me voy en diciembre*, contesté. Para entonces ya estaba enseñando en dos o tres unidades escolares, además de la UNI. He enseñado en todas las universidades: en la UNI, en la Católica, en San Marcos, [en la Cantuta], y en todas las unidades escolares. Me encantaba tener un montón de puestos. No me pagaban mucho, pero cuando me molestaban los dejaba, y siempre encontraba otro.

¿Cómo entraste al Conservatorio a enseñar?, ¿en qué momento y en qué circunstancias?

Fue cuando gané el premio latinoamericano de Caracas.

¿Cuándo pasas a ser o a considerarte un compositor peruano? ¿Sería válido decir que, siendo *Canción y muerte* una obra más interior y autónoma desde el punto de vista de su material, se produce una transformación al componer *Pregón y danza* o la *Suite* para orquesta en las que la materia musical que trabajas surge en diálogo con otras músicas del entorno local?

Es que eso no es verdad. Desde que entré con Holzmán, en el año 45, Holzmán, siempre —eso es lo formidable de Holzmán—, a mí, a Celso [Garrido-Lecca], a Rosa Alarco, nos insistía: ¿pero qué hacen ustedes *con cosas extranjeras cuando tienen acá una riqueza enorme?* Él escribió varios trabajos sobre el folklore peruano y también hizo ediciones de música peruana. La cuestión es que él escribió un folletín chiquito sobre cómo componer a partir de la pentafonía.

Fíjate, cuando estaba en el Conservatorio, en donde había que presentar obras, hice la *Suite peruana* antes de irme a Europa. La primera pieza se llama *Vals*, y en ella está el vals criollo. Es una mezcla del vals criollo con el vals vienés, están mezclados pero íntimamente mezclados, están imbricados prácticamente. Eso fue en 1949. Y también había hecho los villancicos, las rondas... Yo me sentí siempre peruanísimo. Eso me venía de mi padre, y eso que mi padre era hijo de español.

Esa cultura musical entonces, ese contacto con la música peruana, ¿procedía de la casa, de las fiestas?

A mi abuela le preguntaba yo qué cantaba cuando era chica: *Qué pase el rey*. [Así nacieron las *Canciones infantiles sobre temas populares en el Perú*], eran cuatro. Y las vio [Rodolfo] Barbacci y me dijo: *¿Por qué no se publica esto en Buenos Aires? Yo se las voy a mandar a Ricordi*. Y las mandó. Y Ricordi las publicó. Así fue la historia de esas cuatro [canciones]. Claro, con esas cosas escolares, [como] esas cosas de huaynos llegados a mí un poco por el aire: no había una cosa de investigación propiamente, a lo Bartók. No, no había. Era otra cosa, un contacto más superficial, sí, pero (estaba)⁴ descubriéndolo.

4 Precisión hecha por el Comité Editorial de Antec.

Y Arguedas, muy interesado por la música, siguiendo la actividad de los coliseos. ¿Cómo era ir con Arguedas a escuchar música?

A los coliseos, claro. Él me llevaba todos los domingos. Me invitaba a almorzar a su casa y de ahí nos íbamos a las tres de la tarde o cuatro a los coliseos para que aprendiera yo a [reconocer] qué era bueno y qué era falso. Arguedas fue un gran profesor para mí.

Y eso fue ya un verdadero baño de folklore.

Ah, claro. Por eso, cuando yo llegué justamente de un viaje con Arguedas a Tupe... vivimos en una comunidad. Había tanto frío que nunca me quité las botas en los seis días. A la llegada [de retorno a Lima], al día siguiente, me encontré con Sebastián Salazar Bondy y le conté que venía feliz. Le conté todo lo que había visto. Entonces me dijo: *Te voy a hacer un poema, ¿no quieres hacer algo para coro?* Y al día siguiente me trajo un poema para *Las Cumbres*. Un hermoso poema. Para que veas qué entusiasta estaba yo.

[Pero también hay, musicalmente, una filiación que podríamos llamar peruana o andina en mis obras —aparentemente más cosmopolitas o supuestamente más distantes de toda referencia local— tanto en] la *Canción y muerte de Rolando*, como en las *Vivencias*. Las *Vivencias* son completamente [peruanas]. La *Canción y muerte de Rolando* no tiene en ningún momento [una relación] sensible-tónica. Eso para mí era lo nuestro. Y, además, por supuesto, [está el hecho de que Rolando] era una leyenda. De ahí es que salen un montón de cosas. Después hice la serie dodecafónica de las *Vivencias*, pero cuando hice la serie —porque hice la serie primero— busqué hacerla nuestra. Y nunca hay tampoco una sensible; todo está hecho casi en terceras, [las cuales] me han perseguido toda mi vida.

Las terceras y su oscilación mayor-menor.

Sí. *Manormeyor*.

Que es el título de tu último cuarteto. Eso forma parte esencial de tu lenguaje musical, pero ¿cómo lo percibes tú?

Cuando yo estoy componiendo propiamente, eso lo tengo metido dentro. Hay una cosa que me sale y no me gusta y lo cambio, y, cuando me doy cuenta, lo he cambiado por otra cosa [compuesta] de terceras. Siempre las terceras me han llamado. ¿Pero por qué? Porque para mí el mayor es español y el menor es de acá.

Ese mayor-menor es entonces para ti, de alguna manera, una asimilación entre Occidente y los Andes.

Claro. Y a tal punto llegué en la última obra, el cuarteto, que hay un la bemol que principia, que casi no se oye, y después principia un la natural [...]. Llega un momento en que ya no sabes lo que estás oyendo, mayor o menor. Eso somos nosotros, ¿no?

Quisiera que hablemos un poco de tu *Sinfonía Junín y Ayacucho*. Es una obra peculiar en tu producción: una obra compuesta casi por encargo (fuiste obligado a presentarte al concurso), con un programa narrativo impuesto, una forma impuesta e incluso una temática [parcialmente] impuesta. Y, sin embargo, el resultado tiene una coherencia y una espontaneidad que arrastra con entusiasmo al público.

En realidad no [todo] era temática impuesta. Lo que era impuesto es que se oyera el *Himno Nacional* al final. Como eso lo habían hecho los militares, y los militares habían oído sin duda la *Obertura 1812* de Tchaikovsky: «en lugar de *La Marsellesa* vamos a poner el *Himno Nacional*». Eso debe haber sido un hallazgo para ellos. Para nosotros era una “vaina” porque ¿cómo después de hacer un montón de cosas ibas de repente a meter una cosa así? Entonces me demoré muchísimo en lo primero que se iba a presentar [al concurso, y que serviría] para escoger a los tres primeros [finalistas].

Y lo primero resulta que era...

¡Que era el cuarto [movimiento]! Ya había una aberración en pedir el cuarto movimiento. ¿Por qué el cuarto si se supone que los otros tres tienen que hacer (que ver)⁵ con el cuarto? Pero, [además, resulta que esos tres primeros movimientos] no existen. La cuestión es que yo decía: *Esto no puede ser*. Era terrible para mí como compositor, era tremendo. Y, sobre todo, [porque, por encima de toda esta situación, se sumaba el hecho que] inclusive el coronel que [se ocupaba de organizar el concurso] había venido a hablar conmigo. Yo le dije: *No, no, yo no quiero hacer nada*. —*Es usted la única persona que no puede (dejar de) hacerlo porque usted es el director del Conservatorio*, y como director del Conservatorio tenía que hacerlo, porque el ejército lo mandaba. Mi respuesta fue: ¿Y si fuera una cantante directora del *Conservatorio*? Se quedó callado, no me dijo más nada. La cuestión es que entonces empecé. Caminaba por la calle, pensaba, ¿qué tema voy a buscar?, ¿cómo van a ser los temas? Y, de repente, como cuando dejé de creer, me iluminó el Espíritu Santo. Me iluminó y me dijo: *Tonto, ¿por qué no haces temas basados en el Himno Nacional?* —¡Claro! Entonces el cuarto movimiento está hecho sobre la base de la primera frase de *Somos libres*, nada más. Hice el primer tema [citando la frase], usando sus intervalos.

Un tema de un lirismo formidable

Claro, pero, justamente, con los mismos intervalos que el *Himno Nacional*. Es tan curioso que si desdoblas las cosas para el otro lado resulta una cosa hermosa. Pero [eso] era algo buscado.

Sí, en eso consiste el trabajo de construcción

El que fuera muy hermoso hace que al final, cuando tiene que haber la reexposición del tema, según las reglas formales de las sinfonías, vas [muy fácilmente] del segundo tema, que es el tema español, al *Himno Nacional*. Entonces ese tema tan lírico se convierte en el *Somos libres*.

¿Cómo fue el trabajo? Una vez que elegiste los temas, ¿trabajaste a partir de un plano narrativo, redactaste un programa? ¿Cómo fue?

Es que ellos, más o menos, nos dijeron: la batalla, primero, de Junín, y luego la de Ayacucho, al final; y en el medio había dos cosas (eso ya era mío): un movimiento muy triste por los muertos de Junín, termina muy triste con un tema que es *largo tiempo* pero para abajo, (aunque también aparecen, muchas veces, otros segmentos [del *Himno*] en los desarrollos). Luego, [en el otro movimiento intermedio], vienen las danzas, porque [estando] todos borrachos ya, seguramente, cada uno tocaba su danza y se mezclaban unos con otros. Y [se suman] las danzas de Colombia [en ese movimiento], que es el *scherzo*, donde también hay una marinera. Pero todas [aquellas danzas] tienen elementos del *Himno*: esa es la gracia.

Se ha tocado recientemente la *Sinfonía* en los Estados Unidos. Yo pude estar presente hace muy poco en los tres conciertos que tuvieron lugar en Madrid, donde parecía casi un error diplomático ofrecerle al público español una *Sinfonía Junín y Ayacucho*, cuando para ellos Ayacucho es sinónimo de la humillación, de la derrota que aniquila su imperio. Sin embargo, los tres días la sala llena, entusiasmo, aplausos, ovaciones, el público de pie. Hay algo que va por encima, más allá, de lo nacional: una narración musicalmente muy fuerte.

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

Un monumento sonoro. ¿A la independencia, al Perú, a América Latina?

A todo. Heroicidad.

5 Precisión hecha por el Comité Editorial de Antec.

Todo viene del *Himno Nacional*, salvo un único tema que es el tema [que marca] cuando estamos perdiendo la batalla de Ayacucho y, de repente, aparece la caballería de [José María] Córdoba. A la caballería de Córdoba no sabía qué música ponerle porque [debía ser] una cosa un poco fuera del himno propiamente dicho. Entonces me fui a un cuartel por el cementerio [Presbítero Maestro] y le pedí al jefe si me podían tocar algunas de las cosas que hacen actualmente de caballería, y me tocaron ese pequeño motivo de cuando está marchando la caballería. Un toque muy sencillo. Y entonces lo puse ahí. Pero como no iba a ponerlo solo así, le cambié el ritmo [...].

En el segundo movimiento era esa cosa triste, muy triste, y a mí se me ocurrió [agregar algo] en el centro. La segunda parte de este tema es una paloma (una flauta sola, sin orquesta, sin nada) que parece que quiere volar y no puede, y es ahogada, y otra vez termina. Luego vienen las danzas de los que han llorado por sus muertos y, en el último movimiento, está amaneciendo.

Hay músicos que componen encerrados en sí mismos, pero tengo la impresión (que es la impresión que da tu obra, por su fuerza y su capacidad comunicativa) que la tuya es una música pensada para ser escuchada, que incluye y tiene en cuenta al oyente. Y, sin embargo, vivimos en un país en que la música clásica no suele tener un público. Para ti, ¿ello ha representado un conflicto? ¿Cómo lo has vivido?

Yo creo que siempre me preocupó [el oyente]. Creo. Porque, por ejemplo, me estoy acordando cuando se fundó la AAA, [Asociación de Artistas Aficionados], e iba, en algunos ratos que tenía libre, y me ponía a tocar piano. En una de esas ocasiones, a no sé a quién le hice una caricatura musical, cómo caminaba ese, cómo caminaba Viruca [Elvira Miró-Quesada]. Siempre me preocupaba que la gente se riera. Era una de las cosas ocultas que tiene todo compositor, todo escritor. Las canciones que hice también, eran para los chicos del coro, no era para el público de allá, [de los conciertos].

Nunca me he preocupado, sin embargo, por la reacción del público, y, pese a ello, yo sí me he sentido público.

Eso se escucha.

Yo me siento público. Es curioso, a veces cuando se tocan cosas más casi se me salen las lágrimas. No sé por qué, no me pongo triste; yo estoy muy alegre, pero hay una cosa de felicidad que me da, "hice esto". El hacer esto, estar feliz en ese momento.

¿Lo ves desde fuera o lo escuchas como parte de ti?

Claro, como parte de mí. Yo no lo oigo: digamos [que] lo siento.

Otra cosa que es importante en tu música es la palabra. Siempre, bueno, casi siempre. Proporcionalmente es un buen tercio si no más de tu producción.

Porque fíjate que yo no sé qué es lo que tengo de música pura. [La palabra] es cosa humana.

[La música pura en cambio] es una música de ideas.

Es verdad.

Por ejemplo, tienes el caso de tu *Obertura para una comedia*. Es música pura, no hay palabras, pero a lo largo de toda la obra se siente el verborreo rápido de la polkita limeña.

¿Sabes cómo hice? Hice una polkita en do mayor. Se puede tocar con dos acordes. Pero cuando ya la puse en música [ocurre que] nunca se oye el acorde de do porque necesitaba esa cosa jocosa que acompaña. Siempre tiene algo de escénico adentro, o de pictórico si quieres. Es que no sé hasta qué punto soy músico solamente.

En el caso de *Las Cumbres* es especialmente fuerte (como en *Desiertos*) porque se trata de un texto escrito explícitamente para que tú lo pongas en música. Cuando trabajas con la poesía, ¿lo importante es la poesía o es la voz?

No te puedo decir. Todo. Es una totalidad.

Cuando lees la poesía...

El comienzo de *Las Cumbres*, [por ejemplo]. Para mí era una cosa muy alta, inalcanzable, por eso es que [concebí] una música solidaria con la palabra. Porque yo casi considero que, [en lo que respecta a] las cosas que tienen texto, yo soy poeta de música. La poesía no es una cosa que está al lado de la música que estoy haciendo, no, no, no.

Tú estás fijando la lectura del texto poético.

Sí, [lo] estoy fijando en música, y si eso se toca, solo yo siento cómo suenan las palabras.

Entonces, tú te vuelves poeta, te sientes poeta. Te reapropias del texto del mismo modo que un compositor puede hacer un tema preexistente de otro [compositor]. Tú usas la poesía para hacer poesía.

Claro. Es decir que casi me molesta que la gente piense que la música está acompañando a la poesía. Para mí una de las peores palabras que existen en música es “acompañamiento”. Eso me lo enseñó Holzmann. [...] Para mí, [al componer con un texto poético] casi no existe eso: [la oposición entre poesía y acompañamiento]; para mí, en ese momento, yo soy el poeta.

No hay diferencia entre la materia de la melodía y el acompañamiento.

Holzmann me decía eso: *¿Por qué la gente acompaña esto con una armonía antigua? Que sí, que suena muy bien porque coinciden las consonancias con las disonancias. Eso sí, pero [...] tendría que crear un sistema armónico usted para hacerle una armonía que sí entre en la materia de la melodía.* Pero eso no es acompañamiento, es imbricación: es meterse [dentro].

***Canción y muerte* es un caso que incluye a la poesía, incluso cuando no la escuchamos y en los momentos en que la voz hace emerger el texto, esa voz forma parte casi consustancial de la orquesta. En los *Cuatro poemas de Javier Heraud*, de otra manera: aunque el texto esté más claramente en un primer plano, sentimos que la voz y el piano están luchando a peso igual.**

Tienes razón.

Quisiera que hablemos de tu obra más reciente. ¿Cómo definirías tu cuarteto?

Es un ensayo interválico que tiene como fundamento una brevísima melodía, muy dolorosa, formada por terceras mayores y menores. La persona a quien está dedicada no lo sabe, ni lo sabrá, porque no sé ni siquiera ni dónde está. Era un ciego que tocaba un violoncito de construcción artesanal bastante desafinado. [Tocaba] una especie de huayno, casi no se podía entender lo que tocaba. Era ciego y estaba ante un tráfico terrible en el jirón Camaná; yo lo veía cada vez que estacionaba mi carro. Cuando decidí hacer esta obra lo primero que se me vino a la cabeza fue lo del cieguito tocando su violín artesanal, se me ocurrió hacer un ensayo de los intervalos [con los] que él jugaba tanto y que son una especie de mayor y menor pero que no se definía y, en el fondo, ese era todo su dolor. Y por ello le puse “mayor y menor” pero mezclando las dos palabras: *Meyormanor*. Cuando la oí me sorprendí porque era mucho más larga de lo que yo pensaba que era. El origen es ese, pero la pieza misma es toda muy dolorosa. Eso es lo que hice para mis noventa años.

¿Algún proyecto en curso?

Una cosa completamente opuesta: ¡creo que voy a hacer una jarana!

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Alcance y política editorial

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

Tiene por misión visibilizar la generación del conocimiento alcanzado en el ejercicio de la música como profesión del ámbito universitario. Publica trabajos desarrollados por especialistas de las diferentes áreas de la música como son la interpretación, la creación, la educación musical y la musicología. Así mismo, brinda lugar a trabajos provenientes de otros campos como las ciencias sociales y humanas cuyo énfasis temático esté centrado en la música en tanto práctica social, forma de arte, praxis formativa, expresión estética o medio comunicativo.

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

1. Características formales del manuscrito

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

Los textos originales, denominados “manuscritos”, serán enviados en versión electrónica Word para Windows con las siguientes especificaciones:

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

El manuscrito deberá contener los siguientes elementos como encabezado:

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

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

En la estructuración del manuscrito, se recomienda seguir el esquema general de trabajos de investigación académica, comprendiendo:

- **INTRODUCCIÓN**, donde se expone los fundamentos del trabajo, se deje ver claramente los objetivos, marcos y perspectivas y se haga mención de los procedimientos, métodos y materiales empleados.
- **DESARROLLO TEMÁTICO**, donde se procede a la contextualización, a la discusión central y extendida del tema y al desarrollo de los procedimientos analíticos, distribuyendo estos contenidos en subtítulos.

En caso de presentar imagen o gráfica musical durante el desarrollo temático, independientemente de su inclusión referencial en el documento Word, las imágenes deben ser enviadas en archivos de alta resolución, en formato PNG y las transcripciones o gráficas musicales en archivo editable Finale.MUS, con la numeración asignada en el texto. Cada imagen o gráfica musical deberá reseñar indicando: Figura N.º xx. Título del fragmento. Fuente de la imagen o “elaboración propia” si fuera el caso.

- **CONCLUSIONES**, que sean de tipo general y específico
- **REFERENCIAS**, que sean consignadas al final del texto.
- **ANEXOS**, donde se podrán añadir optativamente imágenes recurrentes o partituras

2. Formas para la revista

Los textos a ser publicados podrán adoptar diferentes formas, siempre que sus procedimientos teóricos y metodológicos estén centrados en el campo de la música. Pueden ser:

- Artículo de investigación
- Fragmentos de ensayo o breve ensayo
- Paper académico
- Monografía
- Ponencia presentada a congreso, coloquio o seminario académico
- Reseña de libro o disco
- Relato de experiencias
- Historia de vida
- Crónica

3. Evaluación de artículos de investigación

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

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

4. Derechos de autor

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

5. Citas y referencias

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

Para consignar estas citas y referencias, se empleará la normativa propuesta por la *American Psychological Association* (APA) en su sexta edición.

Referencias

- **Autor o autores de libros**

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

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

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

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

- **Autor institucional o corporativo / una institución como editor**

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

- **Capítulo de libro**

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

- **Capítulo en un libro de congreso**

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

- **Artículo de revista**

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

- **Tesis**

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

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

- **Obra para instrumento solista**

Garrido-Lecca, C. (2000). *Preludio y tocata: para piano*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

- **Partitura orquestal**

Beethoven, L. v. (s. f.). *Symphonie nº 9* [Score]. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- **Obra extraída de un compilado de partituras**

Chopin, F. (1915). Sonate III: en si mineur, Op. 58. En C. Debussy (Rev.), *Oeuvres complètes pour piano: sonates* (pp. 62-100) [Piano]. París: Durand & Cie.

- **Documentos en línea**

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

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

- **Leyes**

Ley Universitaria, Ley Nº 30220 (9 de julio de 2014). En: *Normas legales*, Nº 527213. Diario Oficial "El peruano". Lima: Congreso de la República.

- **Comunicaciones personales**

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

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



Impresión:

Inversiones Harold Alva EIRL / RUC: 20552644655
Calle Buenaventura Aguirre 391, Of: K, Barranco, Lima, Perú
harold.alva.v@gmail.com / RPM: #999 074 143
Agosto 2018 - Tiraje: 500 ejemplares



LIDERANDO LA EDUCACIÓN
MUSICAL EN EL PERÚ

Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, publicación del Centro de investigación, Creación musical y Publicaciones – Cicrempe de la Universidad Nacional de Música de Perú, se propone abrir un espacio plural para la comunicación de conocimientos sobre las músicas, comprendiendo que todas sus formas de práctica son importantes para la sociedad mientras generen experiencias positivas para la convivencia humana.

Los textos incluidos en el presente volumen sintonizan con este propósito; sus autores son músicos de diferentes instituciones formativas y han recorrido vitales experiencias en lo artístico y académico, por ello, Antec los presenta como conocimientos potencialmente activos para las labores creativa, pedagógica y performativa de la música.

