

Revista de investigación

ISSN: 2955-8824

RODOLFO HOLZMANN

Vol. 3, N.º 3, diciembre 2023



UNRAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN
RODOLFO HOLZMANN
VOL. 3, N.º 3



Portada

Pintura de Saxofonista en una tarde en la Plaza de Armas de la ciudad de Huánuco, frente a la fachada de la Municipalidad Provincial. Música, color y armonía.

Autor: Nayland Smith Cueva León

Óleo en lienzo

Técnica: Espátula

Medidas: 100 x 80 cm

Título: *Atardecer con música en la plaza de Huánuco.*

UNIVERSIDAD NACIONAL DANIEL ALOMÍA ROBLES

Dr. Benjamín Velazco Reyes
Presidente de la Comisión Organizadora

Dra. Delma Flores Farfán
Vicepresidenta de Investigación-Comisión Organizadora

Dr. Amancio Rodolfo Valdivieso Echevarría
Vicepresidente Académico-Comisión Organizadora

Dr. Esio Ocaña Igarza
Director del Instituto de Investigación

IE-revista: revistas.undar.edu.pe

E-ISSN: 2955-8824

Dirección para correspondencia:

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles

Jr. General Prado N.º 634 Huánuco-Perú.

E-mail: revista.rodolfoholzmann@undar.edu.pe

Editor responsable de la revista

Mg. Huberto Tito Hinostroza Robles

Comité Editorial

Dr. Esio Ocaña Igarza

Dr. Rollín Max Guerra Huacho

Mg. Freddy Omar Majino Gargate

Corrector de estilo

Hugo Villanueva Azaña

Ilustración y diagramación

Andrea Isabel Cangalaya Ríos

Christian Martín Morales Reyes



UNRAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

7

EXPLORANDO LA IDENTIDAD SONORA: LA MÚSICA HUANUQUEÑA EN LA GUITARRA SOLISTA COMO REPRESENTACIÓN CULTURAL

9

Freddy Omar Majino Gargate, Esio Ocaña Igarza, Félix Arturo Caldas y Caballero

ACERCAMIENTO CRÍTICO A LA OBRA DE MIGUEL MANSILLA GUEVARA

25

Las relaciones dialécticas entre el lenguaje musical tradicional y la creación musical

Chalena Vásquez

ARTE MUSICAL Y DESARROLLO EN HUÁNUCO

35

Rubén Valdez Alvarado

GUITARRA Y ORGANOLOGÍA ANDINA

45

José Pérez de Arce A.

PERSPECTIVA EDUCATIVA DE LA MÚSICA TRADICIONAL HUANUQUEÑA

89

José Orlando Vara Mazzini

RESEÑA DEL I CONGRESO INTERNACIONAL DE ETNO Y ARQUEOMUSICOLOGÍA: HACIA UN PARADIGMA INTERDISCIPLINARIO EN AMÉRICA

97

HOMENAJE A DANIEL ALOMÍA ROBLES Y LEO BROUWER

Jair Paolo Esteban Valladares



PRESENTACIÓN

Dr. Esio Ocaña Igarza
Director del Instituto de Investigación
eocana@undar.edu.pe



La revista de investigación *Rodolfo Holzmann* se ha consolidado como un referente en el campo de la música y las artes, a pesar del poco tiempo de su circulación en el ámbito académico.

En esta edición, presentamos artículos que abordan temas de gran relevancia y actualidad, reflejando la diversidad y profundidad de las investigaciones realizadas por nuestros colaboradores.

Primero, presentamos el artículo “Explorando la Identidad Sonora: La Música Huanuqueña en la Guitarra Solista como Representación Cultural”, de Freddy O. Majino Gargate, el suscrito y Félix A. Caldas y Caballero de la UNDAR. Este trabajo investiga cómo la música tradicional huanuqueña se adapta y se arregla para guitarra solista, ofreciendo una nueva perspectiva de interpretación y apreciación de la identidad cultural peruana.

Chalena Vásquez examina la obra de Miguel Mansilla en “Las relaciones dialécticas entre el lenguaje musical tradicional y la creación musical”. Vásquez argumenta que la aproximación de Mansilla demuestra cómo los elementos tradicionales y contemporáneos pueden coexistir y enriquecerse mutuamente, destacando la importancia de la música como una práctica cultural dinámica que implica tanto preservación como innovación.

Por su parte, Rubén Valdez Alvarado, sociólogo, periodista y ex alumno de nuestra institución, analiza el impacto del arte musical en el desarrollo social y cultural de la región Huánuco, abogando por una mayor atención hacia la preservación y promoción del patrimonio musical.

José de Pérez de Arce A. ofrece una visión integral sobre la inclusión de la guitarra en la música andina, destacando su adaptabilidad y relevancia duradera. Señala que a lo largo de su recorrido por los andes, la guitarra se ha convertido en un símbolo de la resiliencia cultural y la creatividad artística, encarnando el espíritu de la música andina.

José Orlando Vara Mazzini, también ex alumno, discute en “Perspectiva Educativa de la Música Tradicional Huanuqueña” cómo, a pesar de que el Currículo Nacional de Educación Básica del Perú promueve la interculturalidad, la música tradicional huanuqueña no se utiliza como recurso didáctico en las escuelas, lo que revela una desconexión entre las políticas educativas y su implementación efectiva.

Finalmente, Jair Esteban Valladares reseña el “I Congreso Internacional de Etno y Arqueomusicología: Hacia un Paradigma Interdisciplinario en América”, un evento virtual de 2021 que conmemoró los 200 años de la proclamación de la Independencia del Perú. Valladares destaca los avances y debates significativos del congreso y los desafíos en el campo de la música tradicional y su relación con la cultura y la sociedad.



EXPLORANDO LA IDENTIDAD SONORA: LA MÚSICA HUANUQUEÑA EN LA GUITARRA SOLISTA COMO REPRESENTACIÓN CULTURAL

EXPLORING SOUND IDENTITY: HUANUQUEÑA MUSIC IN SOLO GUITAR AS CULTURAL REPRESENTATION

Freddy Omar Majino Gargate

Docente Universidad Nacional Daniel Alomía Robles
fmajino@undar.edu.pe
ORCID: 0000-0002-0352-5617

Esio Ocaña Igarza

Docente Universidad Nacional Daniel Alomía Robles
eocana@undar.edu.pe
ORCID: 0000-0002-1076-6961

Félix Arturo Caldas y Caballero

Docente Universidad Nacional Daniel Alomía Robles
fcaldas@undar.edu.pe
ORCID: 0009-0004-6126-7785

RESUMEN

El estudio investiga la adaptación y arreglos de la música huanuqueña para guitarra solista como expresión contemporánea de la identidad cultural peruana, se combinó un análisis detallado de sus características con entrevistas a intérpretes y compositores expertos. Los resultados revelaron que la música tradicional huanuqueña es adaptable y viable para ser interpretada en formato de guitarra solista. Esta adaptación y arreglo enriquece su expresión y alcance, abriendo nuevas perspectivas de interpretación y apreciación. Se concluye que esta adaptación y arreglo tiene un impacto cultural y artístico significativo, promoviendo la difusión, preservación y valoración de la identidad cultural peruana, sugiriendo nuevas formas de revitalizar y promover este género musical en contextos contemporáneos, respaldado por la experiencia y aportes de músicos académicos.

Palabras clave: Música huanuqueña, guitarra solista, identidad cultural, representación sonora

ABSTRACT

The study investigates the adaptation and arrangements of Huanuqueña music for solo guitar as a contemporary expression of Peruvian cultural identity, combining a detailed analysis of its characteristics with interviews with expert performers and composers. The results revealed that traditional Huanuqueña music is adaptable and viable for performance in solo guitar format. This adaptation and arrangement enriches its expression and scope, opening new perspectives of interpretation and appreciation. It is concluded that this adaptation and arrangement has a significant cultural and artistic impact, promoting the dissemination, preservation and appreciation of Peruvian cultural identity, suggesting new ways to revitalize and promote this musical genre in contemporary contexts, supported by the experience and contributions of academic musicians.

Keywords: Huanuqueña music, solo guitar, cultural identity, sound representation.

INTRODUCCIÓN

La música tradicional huanuqueña, originaria de la región Huánuco – Perú, es un género rico en historia y diversidad cultural que merece ser explorado en nuevas perspectivas. En este contexto, la interpretación de la música tradicional huanuqueña en la guitarra solista emerge como una oportunidad para fusionar tradición con la contemporaneidad mediante arreglos musicales. Esta propuesta ofrece una mirada fresca, académica y enriquecedora a este género musical.

La guitarra solista: un nuevo horizonte sonoro

Este artículo se sumerge en el fascinante mundo de la música tradicional huanuqueña y su adaptación para guitarra solista a través del arreglo. A diferencia de su asociación tradicional con ensambles instrumentales típicos, bandas o el canto, la guitarra solista aporta una nueva dimensión sonora a este género, abriendo un abanico de posibilidades para su reinterpretación y difusión.

El empleo de la guitarra solista en la interpretación de música tradicional no es un fenómeno novedoso. En el ámbito peruano, la guitarra ha sido un instrumento fundamental en la difusión de la música andina y criolla. Sin embargo, la música tradicional huanuqueña, con sus peculiares melodías y ritmos, ofrece un desafío para su adaptación a este formato solista.

Ejemplos inspiradores

Ejemplos como la chuscada ancashina han demostrado la versatilidad y la riqueza que se puede lograr al reinterpretar la música andina en este formato. En su artículo “La chuscada ancashina y su proceso de adaptación para guitarra solista: Javier Molina y Jacinto Palacios”, Molina y Palacios (2022) analizan cómo Javier Molina, a través de sus interpretaciones para guitarra solista, ha contribuido a difundir y valorar la obra del compositor Jacinto Palacios en el ámbito de la música tradicional andina peruana. Asimismo, la interpretación de música tradicional colombiana en la guitarra solista ha sido objeto de estudio en “Nociones interpretativas de pasillo colombiano en la guitarra solista”, Castellanos (2013) propone una metodología que concretiza elementos del análisis musical, el estudio etnográfico y musicológico, aplicados a la enseñanza del pasillo colombiano en la guitarra. Estos antecedentes inspiran la presente investigación sobre la música huanuqueña, buscando enriquecer su expresión a través de la guitarra solista y explorar nuevas dimensiones sonoras y culturales.

Preservación y difusión del patrimonio musical

Los arreglos de géneros tradicionales para este formato han demostrado ser una vía efectiva para preservar y difundir el patrimonio musical, al tiempo que se abre a nuevas interpretaciones y públicos.

La relevancia de este estudio radica en la necesidad de preservar y difundir la diversidad musical peruana, especialmente en un contexto donde las expresiones culturales locales enfrentan desafíos de difusión y reconocimiento. La adaptación de la música tradicional huanuqueña para guitarra solista no solo enriquece el repertorio musical, sino que

también contribuye a la valoración y promoción de la identidad cultural de Huánuco y del Perú en su conjunto.

Metodología y objetivos

Este trabajo tiene como objetivo, investigar la adaptación de la música tradicional huanuqueña para guitarra solista como una expresión contemporánea de la identidad cultural peruana. Mediante una combinación de análisis musical y entrevistas con músicos expertos, se exploran las características musicales de la música huanuqueña, las posibilidades creativas y expresivas de su adaptación para guitarra solista, y las implicancias culturales de este proceso.

El estudio combina técnicas como el análisis musical y entrevistas con músicos expertos en la interpretación de la música tradicional huanuqueña para comprender mejor el proceso de adaptación y sus implicaciones culturales y artísticas. Se analizaron las características rítmicas, melódicas y armónicas de este género musical, explorando su adaptación para guitarra solista.

1. Análisis musical del huayno “Soledad” de Francisco Gumersindo Atencia Ramírez: arreglo para guitarra solista por Omar Majino Gargate

Destacados compositores como Fernando Sor, Niccolò Paganini, Heitor Villa-Lobos, Dionisio Aguado, Francisco Tárrega, entre otros, crearon obras originales para guitarra. Asimismo, numerosos guitarristas han realizado trabajos de arreglos y adaptaciones para este instrumento. Destaca el famoso guitarrista japonés Kazuhito Yamashita, quien adaptó y arregló composiciones orquestales como “Cuadros de una exposición” de Modest Músorgski y “El pájaro de fuego” de Igor Stravinski, entre muchas otras. Estos músicos destacan la riqueza de posibilidades que ofrece la guitarra, dada su condición de instrumento armónico, la variedad de timbres, las diversas afinaciones y otras posibilidades técnicas que permiten un trabajo óptimo y de gran valor artístico. El análisis del huayno huanuqueño “Soledad”, compuesta por Gumersindo Atencia Ramírez, adaptada y arreglada

por Omar Majino Gargate, se basa en la teoría musical de reconocidos maestros de la música académica.

Iniciamos el análisis indicando que la versión original del huayno “Soledad” de Atencia está escrita para voz masculina con el acompañamiento de un ensamble típico de la música huanuqueña, compuesto por: violín a dos voces, acordeón, clarinete o, en su defecto, saxofón alto, una o dos guitarras que realizan el rasgueo, una guitarra que interpreta algunos pasajes melódicos entre las frases, bajo y algún instrumento básico de percusión.

Tonalidad. La versión original está en Mi menor, mientras que el arreglo y adaptación de Majino está en La menor. En la adaptación para guitarra, se eligen tonalidades que aprovechan las cuerdas al aire, permitiendo mayor independencia a la mano izquierda y facilitando el flujo de la melodía a lo largo del diapasón. Esta elección de tonalidad se fundamenta en brindar comodidad al acompañamiento, siendo este el motivo principal detrás de la elección.

Escala y Armonía. El huayno tradicional se basa generalmente en la escala pentatónica, cuyas posibilidades armónicas se reducen a solo dos acordes consonantes: uno sobre el centro tonal y otro sobre la tercera menor. En la tonalidad de Mi menor (versión original del huayno “Soledad”), estos serían Mi menor (centro tonal) y Sol mayor (tercera menor). Las melodías en este contexto pentatónico presentan ciertas limitaciones en su desarrollo. Sin embargo, la canción “Soledad” está escrita en la escala menor heptatónica. Con el objetivo de modernizar el huayno, Atencia recurrió a esta escala para lograr un carácter, color y posibilidades armónicas novedosas, añadiendo otros acordes y mejorando el desarrollo melódico.

Majino aprovecha esta característica para enriquecer aún más la armonía, incluyendo acordes sobre grados poco comunes en el huayno, como séptimas menores y mayores, así también acordes de novena. Estos acordes se utilizan a veces de forma simultánea y otras veces de manera arpegiada, otorgando al huayno un matiz y carácter académico. Dado que la adaptación y los arreglos se realizaron en La menor, los

acordes añadidos son: Do mayor 7 (III grado), Si dis 7 (II grado), La menor 9 (I grado), Fa mayor 7 (VI grado), Mi menor 7 (V grado), Re menor 7 (IV grado), Re menor 9 (IV grado) y Mi 7/9 sin tercera (V grado). Estos acordes se presentan tanto en estado fundamental como en inversión, aportando un carácter y color distintivos a la armonía.

Estructura. La composición original del huayno “Soledad” consta de dos secciones distintas. La sección **A**, que corresponde al huayno propiamente dicho, esta sección es un período ternario (**a**, **a**¹, **a**²) compuesto por tres frases, cada frase está una formada por dos semifrases. Este período se ejecuta con repeticiones. La semifrase característica, que se repite constantemente, consta de cinco compases:

Figura 1

Huayno Soledad. Semifrase cracterística de la sección A



Esta semifrase se repite de manera idéntica, conformando la primera frase, que es binaria compuesta por dos semifrases. Las dos frases restantes siguen la misma estructura de dos semifrases de cinco compases cada una, manteniendo el mismo patrón rítmico, pero con la conducción melódica diferente. Esta semifrase presenta una estructura irregular de 5 compases, característica común en la música tradicional que no sigue modelos académicos establecidos.

La segunda sección, conocida como fuga de huayno o cachua (sección **B**), presenta un carácter alegre debido a su mayor actividad rítmica. Esta sección es un período ternario (**a**, **a**¹, **a**²) compuesto por tres frases, cada una formada por dos semifrases. Al igual que la sección **A**, la sección **B** también se ejecuta con repeticiones. La primera frase es de ocho compases y presenta un descanso al final de cada semifrase:

Figura 2

Huayno Soledad. 1.ª frase de la Sección B



Las frases segunda y tercera son exactamente iguales, estas se reducen a cinco compases cada una, debido a la inclusión de un compás de 3/4 que acorta el descanso entre las semifrases. Esta modificación tiene como objetivo incrementar la dinámica rítmica entre las semifrases y el descanso se reserva para el final de cada frase, una característica propia de las fugas o cachuas:

Figura 3

Huayno Soledad. 2.ª y 3.ª frase de la Sección B



En cuanto a la estructura formal del arreglo, Majino incluye una introducción de 27 compases basada en la sección A, haciendo uso de arpeggios y armonías de acuerdo a lo mencionado anteriormente, en un tempo más lento y libre. La expresividad está presente a través de matices dinámicos, inflexiones agógicas, calderones y rubatos, destacando el lenguaje de la guitarra clásica en contraste con la simplicidad del uso común de la guitarra en el huayno tradicional.

A lo largo de la pieza, se observan variaciones en algunas partes de la estructura, aumentando o disminuyendo el número de compases en algunas secciones para incluir diversos pasajes entre semifrases y frases. El arreglo incluye motivos propios y característicos del huayno huanuqueño sugeridos por el autor en la versión original, estos pasajes se desplazan a diferentes alturas y registros de la guitarra para ofrecer una mayor variedad de colores.

Los pasajes utilizados entre semifrases y frases sirven para dar movimiento a los descansos de la melodía, asimismo, conectar una semifrase o frase con otra y, en algunos casos, proporcionar un carácter conclusivo al período. Para la transición del período A al B, es decir, para conectar el huayno con la fuga, Majino emplea la escala menor melódica en dos octavas, haciendo más evidente el cambio entre las dos secciones claramente diferenciadas.

La coda sigue la estructura típica de solo dos acordes (V-I), precedida por un motivo compuesto por la escala menor melódica en una octava en semicorcheas, un recurso muy utilizado en los huaynos.

Textura y Timbre. La obra se desarrolla principalmente en torno a la textura de melodía acompañada. No obstante, también se presenta la homofonía con la inclusión de primeras y segundas voces, tanto en la línea melódica como en los motivos de acompañamiento y en las fórmulas rítmicas ejecutados en forma de acordes. La textura monofónica está presente en varios compases, demostrando una amplia variedad de texturas a lo largo de la pieza.

En el arreglo, se observa un insistente afán por cambiar los timbres o colores a través del uso de diferentes texturas y cambios de octava, tanto en la melodía como en los motivos de acompañamiento. Además, se aprecia el empleo de armónicos en algunos compases puntuales.

2. Impacto cultural y artístico de arreglos de música tradicional huanuqueña para guitarra solista

Los arreglos de música tradicional huanuqueña para guitarra solista representa un fenómeno cultural y artístico de gran relevancia, abriendo un abanico de posibilidades para la reinterpretación, difusión y preservación de este rico legado musical. Esta propuesta innovadora no solo enriquece el repertorio musical peruano, sino que también contribuye a la valoración y promoción de la identidad cultural de Huánuco y del Perú en su conjunto.

Impacto cultural

La adaptación de la música tradicional huanuqueña para guitarra solista tiene un profundo impacto cultural en diversos aspectos:

- *Preservación y difusión del patrimonio musical:* Al arreglar música tradicional huanuqueña para guitarra solista, se amplía el alcance de este género musical, favoreciendo la preservación del patrimonio musical de Huánuco y del Perú.
- *Revalorización de la identidad cultural:* La guitarra solista, un instrumento de gran popularidad a nivel mundial, acerca la música tradicional huanuqueña a un público más amplio, contribuyendo a su revalorización como parte de la identidad cultural de Huánuco y del Perú.
- *Fortalecimiento de las tradiciones locales:* Los arreglos de música tradicional huanuqueña para guitarra solista demuestra la vitalidad y la capacidad de adaptación de las tradiciones locales, permitiendo que estas se mantengan vigentes en un contexto cultural en constante cambio.
- *Promoción del turismo cultural:* La guitarra solista, un instrumento versátil y popular, puede ser un vehículo eficaz para la promoción del turismo cultural en Huánuco. Los conciertos y presentaciones de música tradicional huanuqueña pueden atraer a visitantes interesados en conocer y disfrutar de la cultura local.

Impacto artístico

La adaptación de la música tradicional huanuqueña para guitarra solista también tiene un impacto significativo en el ámbito artístico:

- *Nuevas posibilidades creativas:* La guitarra solista ofrece un sinfín de posibilidades creativas para la reinterpretación de la música tradicional huanuqueña. Los intérpretes pueden explorar nuevas técnicas, sonoridades y arreglos, aportando una nueva dimensión a este género musical.

- *Diálogo entre tradición e innovación:* La adaptación de la música tradicional huanuqueña para guitarra solista establece un diálogo entre la tradición y la innovación, permitiendo que este género musical se mantenga vigente en el contexto cultural actual.
 - *Enriquecimiento del repertorio musical peruano:* La guitarra solista aporta un nuevo sonido y una nueva perspectiva a la música peruana, enriqueciendo el repertorio musical del país y ofreciendo a los aficionados de la música una nueva experiencia auditiva.
 - *Reconocimiento de la guitarra como un instrumento solista:* La adaptación de la música tradicional huanuqueña para guitarra solista contribuye al reconocimiento de la guitarra como un instrumento solista capaz de expresar una amplia gama de emociones y estilos musicales.
3. **Propuesta de nuevas perspectivas y enfoques para la interpretación y difusión de la música tradicional huanuqueña en contextos contemporáneos**

A continuación, se proponen algunas nuevas perspectivas y enfoques que pueden contribuir a enriquecer y fortalecer la presencia de este género musical en el panorama cultural actual:

- *Exploración de fusiones con otros géneros musicales:* La música tradicional huanuqueña puede fusionarse con otros géneros musicales contemporáneos, como el jazz, el rock, la electrónica o incluso el hip-hop, creando nuevas sonoridades y atrayendo a nuevos públicos.
- *Utilización de nuevas tecnologías para la difusión:* Las nuevas tecnologías, como internet, las redes sociales y las plataformas de streaming, ofrecen herramientas poderosas para la difusión de la música tradicional huanuqueña. Se pueden crear canales de YouTube, podcasts o perfiles en redes sociales dedicados a la música huanuqueña, permitiendo que llegue a un público global.
- *Integración de la música tradicional huanuqueña en la educación:*

Esta puede integrarse en los planes de estudio de las escuelas y universidades, permitiendo que las nuevas generaciones conozcan, aprecien y practiquen este patrimonio cultural. Se pueden desarrollar talleres, cursos y conciertos educativos para difundir la música tradicional huanuqueña entre los jóvenes.

- *Promoción de la música tradicional huanuqueña en eventos culturales:* Puede presentarse en festivales, conciertos y otros eventos culturales, tanto locales como internacionales. Esto contribuirá a dar visibilidad a este género musical y a atraer a nuevos seguidores.

Otros: Desarrollo de proyectos de investigación y documentación, fomento de la creación de nuevas obras musicales, apoyo a los músicos huanuqueños, colaboración con otras instituciones culturales, promoción del turismo cultural y creación de una marca identificativa.

CONCLUSIONES

- El estudio muestra que la música tradicional huanuqueña es altamente adaptable y viable para ser interpretada en formato de guitarra solista, lo que genera una simbiosis entre la riqueza musical regional y las posibilidades expresivas del instrumento.
- Esta adaptación tiene un impacto cultural significativo, contribuyendo a la preservación y difusión del patrimonio musical, y en el ámbito artístico, abre nuevas posibilidades creativas y enriquece el repertorio musical peruano.
- La propuesta de nuevas perspectivas y enfoques para la interpretación y difusión de la música tradicional huanuqueña en contextos contemporáneos, basada en la experiencia y aportes de músicos intérpretes reconocidos, sugiere un camino prometedor para revitalizar y promover la música tradicional huanuqueña en el ámbito musical actual.

REFERENCIAS

- Molina, J. y Palacios, J. (2022). La chuscada ancashina y su proceso de adaptación para guitarra solista: Javier Molina y Jacinto Palacios. Tesis (Lima), 15(21), 167-184. <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i21.23870>
- Castellanos, L. E. (2013). Nociones interpretativas de pasillo colombiano en la guitarra solista. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1645>.

ANEXO

1. Línea melódica original para voz
2. Partitura para guitarra “Soledad” del compositor Francisco Gumersindo Atencia Ramírez. Arreglos de Omar Majino Gargate

Línea Melódica original

A

11

21

B

31

39

44

Soledad

Huayno

Gumersindo Atencia
Arreglo: Omar Majino

♩ = 80

espress.

mf *p* *i m a* *C5* *XII VII XII* *C1* *C7* *rit.* *a tempo* *C2* *XII* *XII*

7 15 22 29 35

41

47

i m i p i

53

i

p

C2

59

XII

65

XII

71

77 *i m i p i p i* *i m* *i m i p*

83 *i m* *i* *accel.*

89 **Fuga** ♩ = 84-86 *f* C5

95 *i m i p* C3

100 C3

105 1 2 4



ACERCAMIENTO CRÍTICO A LA OBRA DE MIGUEL MANSILLA GUEVARA

Las relaciones dialécticas entre el lenguaje musical tradicional y la creación musical

Chalena Vásquez

Rosa Elena Vásquez Rodríguez, más conocida como Chalena Vásquez (publicación póstuma), fue una musicóloga, compositora, cantante y escritora peruana.

Los inicios de Mansilla, como casi todos los músicos andinos, están marcados por la participación y el aprendizaje de una cultura musical muy amplia, en la cual la vida personal y social están integradas de manera total.

Miguel Mansilla, con altísima sensibilidad, escucha y retiene en la memoria la música de los cantos y las danzas ayacuchanas, el lugar de su infancia y adolescencia. Percibe, disfruta y se sorprende por los mensajes sonoros del mundo que le rodea. En ese contexto, sin duda, fueron de importancia fundamental los cantos entonados por su madre, conocedora de un amplio repertorio tradicional.

La adquisición de un charango cuando aún era muy niño, la práctica de la guitarra, el cantar en primera y segunda voz, y el escuchar a los mayores interpretar un repertorio que habla de paisajes, emociones y sentimientos humanos fueron moldeando una forma de percibir y producir la música. Este proceso se desarrolló en un constante movimiento dialéctico entre lo que la persona aprende y aprehende, y lo que crea y recrea.

Esta relación dialéctica se mantiene en tanto el músico -intérprete y cantautor – permanezca activo en la práctica constante de escuchar y hacer música. Es decir, participando activamente en un movimiento permanente de percepción social y estética (no sólo musical) y de producción musical que le permite comunicar sus sentimientos y pensamientos a otros. Para Mansilla Guevara, esta actividad adquiere una dimensión especial, por su compromiso personal, social y estético.

Este compromiso, en la vida de cualquier persona, puede ser analizado desde diferentes perspectivas. Sin embargo, aquí nos referiremos a la obra artística de Mansilla Guevara, y observamos que el compromiso personal, social y estético al que aludimos se manifiesta en dos vertientes importantes de su obra musical: una, la interpretación de obras tradicionales, y otra, la creación e interpretación de sus propias composiciones. Miguel interpretaba canciones en quechua y castellano, y también grabó algunas danzas y canciones en versiones para guitarra solista.

DE LA INTERPRETACIÓN

En el mundo andino, como en todos los lenguajes artísticos de tradición oral, nos encontramos frente a fenómenos musicales (como los géneros de huainos y yaravíes o las danzas) que son “obras en movimiento” u “obras abiertas”. Esto significa que son productos de una práctica artística que permite infinidad de variaciones y sutilezas en su ejecución, para lograr una interpretación que mejor exprese la emoción, el pensamiento o la sensación que el músico instrumentista o cantante experimenta y comunica a otros en el acto de hacer música.

De manera que una obra, aunque esté culminada, en el sentido de tener música y texto definidos, siempre alcanzará niveles de plenitud o realización en cada versión que sus intérpretes hagan de ella.

Umberto Eco (1962) propone un análisis de las obras académicas en artes plásticas y música, observando cómo el artista creador de una obra plástica, como una pintura o escultura, contaba con la intervención del público para “terminar” la obra. El público podía, por ejemplo, mover parte de una escultura, lo cual constituía una opción adicional de goce estético y de participación activa o interactiva en la obra.

En el caso de los géneros andinos, de canciones o danzas tradicionales interpretadas por Mansilla, en la voz y la guitarra, encontramos a un músico tan comprometido con la obra que, al hacerla suya, le imprime sus propios elementos, constituyendo un estilo personal que enriquece el lenguaje colectivo. Es la obra abierta

de un quehacer colectivo realizado a través del tiempo enriquecida con la genialidad y el compromiso de un músico como Miguel Mansilla. Esta tarea no es sencilla, especialmente en un mundo cultural cuyo lenguaje artístico, es decir, el estilo ayacuchano de la guitarra andina, ha alcanzado logros altísimos de calidad, como podemos apreciar en la obra de Manuelcha Prado o Raúl García Zárate. ¿Qué aporta Mansilla Guevara al estilo de la guitarra ayacuchana? ¿Qué aporta en el estilo del canto? ¿Y cómo lo hace? ¿Es posible determinar de qué manera su sentido musical se transmite en la pulsación de la guitarra o en la forma de cantar? ¿Existe un estilo coracoreño de la guitarra andina, distinto al huamanguino de García y al puquiano de Manuelcha? ¿Qué características estructurales o sutilezas técnicas delimitan cada estilo?

Sin duda un análisis minucioso de cada nota, de su calidad e intensidad, cada adorno, cada glissando en la voz, del timbre y vibrato logrados en la guitarra, la rítmica y sus peculiaridades en relación a cada segmento nos dará un resultado sorprendente y grato. Es en esos aspectos técnicos concretos donde el artista plasma su emoción, que a su vez es base fundamental de su interpretación.

Mansilla aprende en Coracora, un ambiente musical con grandes intérpretes del canto y la guitarra, e importantes compositores de huainos y yaravíes, entre los que destaca Luis López Arangoitia.

A partir de allí, desarrolla una técnica al servicio de su emoción personal que surge y se conjuga con la emoción colectiva y social. Aquí también se puede encontrar una relación dialéctica entre la técnica que él utilizaba –ya sea recreada o inventada– y la necesidad de una sonoridad particular que exprese sus necesidades emotivas, subjetivas y personales, las cuales siempre transmitía a colectivos más amplios. Por eso, en Mansilla Guevara encontramos objetivada la frase de Vallejo: “Todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él”.

Todos conocemos el intenso sentimiento y la emoción plena de Mansilla al hacer música. Quienes no lo escucharon en directo, pueden apreciarlo en videos y grabaciones. Los colegas músicos y amigos reconocen en él a un cantante y guitarrista sumamente apasionado y

lleno de sentimiento, un sentimiento adolorido que va mucho más allá que un canto “sentimental” o de una guitarra sentida.

La poética –y en este caso también la poética musical– de una obra abierta tiene, como decía Eco (1962), que promover en el intérprete “actos de libertad consciente”.

una obra de arte es un objeto producido por un autor (en el caso que vemos se trata de un autor colectivo, el género tradicional conocido por todos) que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentidos como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprometida y disfrutada como él la ha producido: no obstante, en el acto de su relación, cada usuario tiene una concreta situación de existencia, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual.

Mansilla Guevara era un “usuario” especial de ese lenguaje musical ayacuchano, fuera huaino, yaraví o danza, que había seleccionado para interpretar. Nunca cantaría por cantar; ni tocaría por tocar; cuando ejecutaba una pieza musical, se volcaba por completo, con toda su capacidad emotiva e intelectual. En eso radicaba su calidad interpretativa.

De esa actitud vital surge su forma de cantar y tocar la guitarra, con sutilezas y aportes técnicos que perfilan el estilo de Coracora y enriquecen la escuela de guitarra ayacuchana. Esta escuela, entendida como una corriente musical que se desarrolla de manera oral y se transmite de forma directa, audiovisual, popular, autogestionaria y no académica, es parte fundamental de la cultura musical andina y peruana en general, y constituye un aporte también a la guitarra a nivel mundial.

El estilo personal de Miguel reafirma el sentido andino del quehacer musical, que implica que cada persona debe “poner lo suyo” y no limitarse a repetir otras versiones. Utiliza escalas, saltos interválicos, adornos, rítmica y armonía, respetando siempre los usos de la tradición. Sin embargo, su interpretación es distinta, aportando nuevos elementos al estilo al que pertenece. De esta manera, contribuye al desarrollo de la cultura andina.

Y esto nos recuerda nuevamente a Eco cuando expone sobre la “poética de la sugerencia”, dice:

la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que “sugiere” se realiza siempre cargada de aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete [...]

... en las obras poéticas, deliberadamente fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular de una manera específica precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda, elaborada por misteriosas consonancias...

En este sentido, Mansilla Guevara asume su libertad, como intérprete y creador al expresar desde lo más profundo de su interioridad respuestas musicales elaboradas a partir de la propia intensificación de su capacidad emotiva. Utiliza como instrumento el mismo lenguaje heredado de sus antepasados que, sin embargo, adquiere en sus manos y su voz una personalidad propia que impacta y conmueve al receptor.

DE LA CREACION

Escribir quiere decir hacer vacilar el sentido del mundo

ROLAND BARTHES

Cristos Indios

Son pocas las canciones que conocemos de Miguel Mansilla, sin embargo, bastan para apreciar su calidad poética y su manera de pensar e interpretar el mundo que le ha tocado vivir.

No sabemos si hay canciones compuestas por Mansilla que se encuentren en la memoria colectiva, transmitiéndose de un cantor a otro, de una reunión a otra. Dada la práctica popular, es posible que esto suceda y que existan canciones “anónimas” que en realidad fueron compuestas por él.

Entre sus composiciones grabadas se encuentran el yaraví Dolor; los huainos: Cristos Indios, Amar y amar, Tierra querida.

Comentario a Cristos Indios

*Si Dios está con los pobres
Quizás sí o quizás no
Lo seguro es que él almuerza
En la casa del patrón*

ATAHUALPA YUPANQUI

*Si Dios pudiera ver la miseria
de Cristos Indios desposeídos
Hieren sus ojos llagas abiertas
de iniquidades y mil olvidos.*

*Si Dios pudiera mirar la senda
de Cristos pobres calvario a cuestras
Llevando en hombros la cruz del hambre
sed de justicia y dolor de infamia.*

*Los Cristos Indios de punas y pampas
montes y valles y pueblos nuevos
Cantan al viento, trinan sus queñas
a sus montañas y al sol eterno*

La canción *Cristos Indios* nos lleva a una reflexión profunda sobre la religiosidad, negando al Dios católico como el dios de los indígenas y afirmando una espiritualidad andina propia, que reconoce en la naturaleza y en el sol la vida misma y la eternidad.

Los dos primeros versos dicen:

*Si Dios pudiera ver la miseria
de Cristos Indios desposeídos*

El uso del condicional “Si Dios pudiera” afirma que no puede hacerlo. Un Dios que no puede ni siquiera mirar la miseria en que se encuentran sus hijos –los Cristos— no actúa como un Dios, ni como un padre para ellos.

El primer verso niega la potestad de Dios, ya que le quita la cualidad de omnipotencia, de quien todo lo puede. Un Dios así, en realidad es un Dios que no existe o que no existe para ellos, los indios desposeídos. En todo caso, el texto presenta un dios que existe, pero es un dios que olvida, que maltrata y que, quizás, como decía Atahualpa Yupanqui, está mirando y atendiendo a otros, almorzando con otros.

Estos Cristos Indios, olvidados de su padre y por Dios, están desposeídos, es decir, no tienen posesiones y viven en la miseria. La identificación de los pobres con Cristo es abierta y explícita. Sin embargo, queda en el recuerdo la frase: “Padre, ¿por qué me has abandonado?” que Cristo, como hijo de Dios, pronunció.

La identificación de los indios con Cristo es con este Cristo que sufre lo indecible, flagelado en su propio cuerpo y abandonado de su padre. La identificación no es con el Cristo victorioso, resucitado o que ha vencido a la muerte.

Los versos:

*Hieren sus ojos
Llagas abiertas
De iniquidades
Y mil olvidos*

«Hieren sus ojos», implica que estos pobres, al observar, ven llagas abiertas en otros y, al sentir las iniquidades y los olvidos, sienten las heridas en sus propios ojos.

El dolor en los ojos, que, aunque pequeño siempre es intenso, no es solo por el olvido de uno mismo y por estar condenado a vivir en

la miseria, sino también por las llagas abiertas en los otros, los otros Cristos.

En el texto no aparece explícitamente de quién provienen las «iniquidades y olvidos». «Iniquidades y mil olvidos», no se refiere solo al Dios de la primera estrofa, sino a todos aquellos no mencionados en el texto pero que están presentes al señalar que los indios sufren iniquidades y olvidos, los cuales necesariamente provienen de otros. Sin mencionar la injusticia social, el texto la denuncia a través de la frase: “la sed de justicia”.



Portada de uno de los temas más representativos del compositor Miguel Mansilla.

La canción asume el plural desde el inicio, al decir «Cristos» en lugar de «Cristo», y expone el dolor y la vista herida como un sufrimiento colectivo que todos los pobres comparten. Este dolor es sentido de

manera permanente, en una senda con un Calvario a cuestas; es un sufrimiento constante, no momentáneo. Llevando en hombros, la cruz del hambre, es una imagen de la permanencia del dolor. Lo que se lleva a cuestas no es solo la cruz, sino el mismo «calvario», es decir, muchos más dolores y sufrimientos que el dolor físico.

La Cruz que sufriera Cristo se objetiva aquí en formas muy concretas: hambre, injusticia, infamia, olvido, iniquidades, pobreza; un calvario a cuestas.

Sin embargo, la canción al final ofrece una solución inesperada, ya que estos Cristos Indios habitan las “punas y pampas”, “montes y valles”, y “pueblos nuevos”. A pesar de todo, tienen la capacidad vital de cantar al viento y hacer trinar sus quenas, ofreciendo su música a sus montañas y al sol eterno.

De esta manera, la canción sugiere, en la poética de la sugerencia de toda «obra en movimiento», el olvido de un Dios que no existe para los indios y la reivindicación de un sentido religioso hacia la vida natural, hacia la capacidad de cantar y de relacionarse con un elemento eterno: el sol.

Para concluir esta aproximación a la obra de Miguel Mansilla, recordamos a César Vallejo, con la certeza de que Miguel compartía a plenitud estos versos:

Los nueve monstruos

*El dolor nos agarra, hermanos hombres,
por detrás, de perfil,
y nos aloca en los cinemas,
nos clava en los gramófonos,
nos desclava en los lechos, cae perpendicularmente
a nuestros boletos, a nuestras cartas;
y es muy grave sufrir, puede uno orar...
Pues de resultas
del dolor, hay algunos*

que nacen, otros crecen, otros mueren,
y otros que nacen y no mueren, otros
que sin haber nacido, mueren, y otros
que no nacen ni mueren (son los más).
Y también de resultas
del sufrimiento, estoy triste
hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,
de ver al pan, crucificado, al nabo,
ensangrentado,
llorando, a la cebolla,
al cereal, en general, harina,
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,
al vino, un ecce-homo,
tan pálida a la nieve, al sol tan ardido!
¡Cómo, hermanos humanos,
no deciros que ya no puedo y
ya no puedo con tanto cajón,
tanto minuto, tanta
lagartija y tanta
inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!
Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer?
!Ah! desgraciadamente, hombres humanos,
hay, hermanos, muchísimos que hacer.

(fragmento)

REFERENCIAS

Eco, Umberto (1962). La obra abierta. Editorial Ariel.



ARTE MUSICAL Y DESARROLLO EN HUÁNUCO

Rubén Valdez Alvarado
Sociólogo, periodista y Bachiller en Música
rvaldezalvarado@gmail.com

Si consideramos que el desarrollo no solo se limita a lo económico, sino que también abarca dimensiones sociales y culturales, resulta lógico que el arte musical no podría ser ajeno a estos procesos. El problema radica en el concepto marginal vigente sobre el arte en general con respecto al desarrollo de las sociedades. Si bien en el país está vigente la Política Nacional de Cultura al 2030, diseñada y aprobada por el Ministerio de Cultura del Perú en julio de 2020, la realidad difiere de la percepción estatal.

¿Cuál es la situación del arte musical en Huánuco desde mediados del siglo XX? ¿Qué hacen los organismos locales y regionales en favor del arte musical? ¿El arte musical forma parte de los planes estratégicos de desarrollo regional? En este escenario competitivo, donde el desarrollo es parte de acciones dinámicas, el quehacer cultural musical no puede limitarse a determinados espacios de manera aislada, tal como se percibe en la actualidad. El presente enfoque se circunscribe en el ámbito de la música académica y tradicional.

MOVIMIENTOS MUSICALES CULTURALES

La actividad musical en Huánuco registra importantes hitos desde mediados del siglo XX. La constitución de organizaciones, como el Centro Cultural Enrique L. Vega, la Asociación Cultores del Arte y el Centro Cultural Huánuco, contribuyó a impulsar el arte musical en sus diversas manifestaciones. Las primeras presentaciones de la orquesta y coros de los Cultores del Arte, así como de solistas, se realizaron en las instalaciones del Club Central; luego en el actual auditorio del

Museo Regional Leoncio Prado, con el liderazgo de doña Elisa de Repetto (Repetto, 1951). En 1951 se fundó la primera academia de música Daniel Alomía Robles que, años después, dio nacimiento a la Escuela Regional de Música, con la misma denominación a cargo del Ministerio de Educación. El homenaje a Federico Chopin, en el centenario de su nacimiento, fue quizás uno de los conciertos más memorables que organizó dicha asociación en noviembre de 1949 y se puso a disposición del arte musical huanuqueño un piano de un cuarto de cola.

Al margen de la música popular comercial de la época, la música tradicional del valle de Huánuco logró un importante espacio con el surgimiento de dos proyectos a inicios de los 60: la Peña Artística Huanuqueña, bajo la dirección de Andrés Fernández Garrido; y el Centro Musical Enrique L. Vega, de Gumercindo Atencia Ramírez. Ambos, entre otros, como Nicolás Vizcaya, formaron parte del Centro Cultural de la misma denominación. A fines de los 60 y gran parte de la década de los 70, la banda de músicos Los Pillco Mozos, dirigida por Nicolás Miller, también contribuyó mucho con la difusión de la música tradicional huanuqueña. Le anteceden los aportes de Ezequiel Ayllón, Heraclio Tapia, José C. Avila, Joaquín Chávez Ortega, Pedro Egoávil Arteta, entre otros, que dedicaron su tiempo y esfuerzo a la composición y difusión de la música tradicional huanuqueña del valle del Pilco.

La presencia de la Escuela Regional de Música desde 1958 marca una nueva era en la formación musical, luego de la gravitante y decidida gestión de los Cultores del Arte. Músicos muy reconocidos, como Jaime Díaz Orihuela (primer director de la institución), Oscar Vadillo, Augusto Rivera Vargas, Carlos Fuentes Guardia, por citar algunos nombres, contribuyeron a consolidar el proyecto educativo musical en su primera etapa. Sin duda, la incorporación del compositor y musicólogo Rodolfo Holzmann (Holzmann, 1990), como director de esta escuela entre 1975 y 1981, fijó un nuevo rumbo, digamos disruptivo, en la educación musical, con la creación de nuevos planes de

estudio, del Conjunto Instrumental y el dictado de cursos de Armonía y Música Tradicional Peruana. Estos últimos reflejan la visión del maestro Holzmann de la música: entre el arte académico y la trascendencia de la música tradicional peruana, una constante en muchas de sus composiciones y arreglos.

Luego de su arribo a Huánuco en 1973, Holzmann fundó el conjunto coral de cámara Camerata Huánuco que dirigió hasta 1981. En junio del mismo año, la Municipalidad Provincial de Huánuco lo contrató como asesor cultural y director del Coro Municipal. En 1982 dirige el Grupo Coral Huánuco como parte de la Corporación Departamental de Desarrollo, una experiencia que no se volvió a repetir como estrategia local y regional desde la óptica de la gestión pública.

Otro movimiento musical importante, que surgió en los años 70, fue la fundación de coros vinculados a las diversas parroquias de la ciudad, de manera particular, la formación del coro San Sebastián, en sus inicios, con la batuta del reconocido músico huanuqueño Wilfredo Tarazona Padilla. Fue un importante foco cultural musical, con una vigencia de más de dos décadas, en el que participó la nueva generación de músicos, gracias al influjo del maestro Holzmann, como Arturo Caldas, Melvin Taboada, Roel Tarazona, Jorge Castro, Carlos Ortega, Gladis Sánchez, Gandhy Olivares entre otros. También es destacable, en una línea similar, la presencia del coro polifónico Canon Cantoria, bajo la dirección del profesor Esio Ocaña Igarza, así como el coro y orquesta Jesús Nazareno con la dirección de Pablo Gargate Ostos.

Si hablamos de movimientos musicales, el Festival de la Canción Huánuco Canta y Baila, durante la gestión del alcalde de Huánuco, César Dioses La Madrid en 1975, tuvo una repercusión nacional e internacional. Allí los artistas y músicos locales compartían escenarios con reconocidos talentos de la música. Si bien, se trató de un festival con música popular en sus diversas expresiones, no dejó de constituir una vitrina para la exposición de estudiantes y profesores de la citada escuela regional de música. Se demostró, desde una perspectiva

pública, con ínfimos recursos con relación a los presupuestos actuales, que era factible promover eventos artísticos de gran nivel. El festival tuvo una vigencia de más de 10 años.

EL ESCENARIO ACTUAL

En los 80, al igual que muchas ciudades del país y de América Latina, Huánuco no fue ajena a las tendencias musicales marcadas por el rock en español y la música latinoamericana, en medio de la guerra interna, los conflictos sociales y la lucha por la electrificación y la descentralización. Con respecto a la música tradicional huanuqueña, la producción del long play (disco de vinilo) Huánuco para el mundo, en 1982, a cargo del Centro Musical Huánuco, significó el fin de un ciclo para luego ser retomado a mediados de los 95. Después del cese del maestro Rodolfo Holzmann en 1981, la escuela de música enfrentó problemas institucionales, sobre todo políticos, esencialmente durante el primer gobierno aprista. En medio de este marco se continuaron con los proyectos de los conjuntos orquestales y corales con la dirección del maestro Arturo Caldas y Caballero. A fines de los 80 toma la batuta de la orquesta de cámara el maestro Melvin Taboada Bolarte. Más que proyectos institucionales fueron iniciativas y esfuerzos personales de estudiantes y profesores que le dieron continuidad al legado del maestro Holzmann.

La primera orquesta sinfónica en Huánuco se fundó en 2007, integrada por estudiantes, exalumnos y docentes del Instituto de Música Daniel Alomía Robles (denominación que data de 1986). Fue la consecución de un viejo sueño, pero no como un proyecto institucional con presupuesto propio o como una unidad académica autónoma, sino como una extensión social y cultural de la comunidad educativa bajo la dirección del profesor Taboada. A este logro le precede una serie de hechos: en 1991, la orquesta de cámara fue declarada patrimonio cultural de la entonces región Andrés Bello Cáceres, y se concretó la grabación del cassette “Amanecer” con obras del músico huanuqueño Daniel Alomía Robles.

En 1992, los conjuntos orquestales y corales del Conservatorio Nacional de Música y del Instituto Daniel Alomía Robles presentaron en Huánuco y Lima, respectivamente, el concierto musical de la zarzuela “El cóndor pasa” en conmemoración de los 50 años del fallecimiento de Alomía Robles. Juan Diego Flórez, Fernando Valcárcel, entre otros renombrados músicos, formaron parte de la delegación del referido conservatorio. Por Huánuco, Arturo Caldas compartió la dirección con el maestro Claudio Panta Salazar. Ese mismo año, el 17 de julio, a iniciativa de Rodolfo Holzmann, se realizó el primer reestreno de la zarzuela “El cóndor pasa” en el auditorio del colegio seminario San Luís Gonzaga. La dirección de la orquesta y coro y los arreglos musicales estuvieron a cargo de Arturo Caldas; la dirección teatral correspondió a César Rosas Llerena. La ausencia del maestro Holzmann, en este homenaje por los 50 años del fallecimiento de Alomía Robles, fue muy sentida. Había fallecido en Lima el 24 de abril de 1992.

Durante la gestión del profesor Carlos Ortega y Obregón, exdirector del instituto de música, con el apoyo del Rotary Club Huánuco, en 1997, se grabó la producción en disco compacto, “Huánuco para el mundo”, un proyecto sinfónico de música tradicional huanuqueña que marca el inicio de una nueva etapa en la recopilación y revaloración de la música tradicional del valle de Huánuco. La selección antológica de las piezas musicales y la coordinación del proyecto estuvieron a mi cargo, en representación del Rotary Club. Paralelamente, a través de radio Studio 5, en mi condición de director, iniciamos un proyecto radial exclusivo para cumplir los mismos objetivos. Con este mismo propósito, en 2001, redacté el proyecto de ordenanza municipal para la creación del Día de la Canción Huanuqueña. La sustentación de la mencionada iniciativa, el 19 de septiembre del mismo año, estuvo a cargo de la profesora Elvira Olivas, en su condición de regidora, y contó con la adhesión de artistas y personalidades de la ciudad. Por esa razón, cada 30 de noviembre se celebra el Día de la Canción Huanuqueña.

Sobre la música tradicional huanuqueña todavía hay mucho por investigar y promover. Sin embargo, constituye un legado importante

la vasta obra de Daniel Alomía Robles que incluye piezas de nuestro acervo regional. “El cóndor pasa”, por citar un ejemplo, es una muliza huanuqueña, refrendada por el maestro Rodolfo Holzmann, o “Huanuqueño soy”, “Carnaval que ya te vas”, “Por esos ojitos negros”, “Ojos de cielo”, entre otras melodías tradicionales. Sin duda, Holzmann también hizo grandes aportes a la investigación y al desarrollo de la música tradicional. En su “Sinfonía Huánuco”, en el cuarto movimiento denominado “Feria”, desarrolla un chimayche huanuqueño. Para la Camerata Huánuco, conjunto coral que fundó en 1973, hizo arreglos del folklore huanuqueño, como “Estrella Hermosa” (Ignacio Arbulú Pineda), “Muliza y chimayche” (Anónimo), “Canto Shipibo” (Etnomúsica), “La Huanuqueña” (Mariano Ignacio Prado), “El cóndor pasa” (Daniel Alomía Robles) y “Selva Selva” (Popular). En esa línea, hallamos también trabajos como “La música tradicional huanuqueña” (Caldas & Atencia, 1994) escrita por los músicos Gumerciendo Atencia Ramírez y Arturo Caldas y Caballero; “Cantares huanuqueños” (Ocaña & Ambicho, 2012) de los músicos Esio Ocaña Igarza y Gonzalo Ambicho Maíz; así como los estudios de Nicolás Vizcaya sobre la cachua y el carnaval (Vizcaya, 1984) y las investigaciones realizadas por Roel Tarazona Padilla constituyen los pilares fundamentales para sistematizar y consolidar los estudios sobre nuestra música tradicional. Por supuesto, es imprescindible la lectura sobre “La cachua” de Javier Pulgar Vidal publicada en 1935, cuya concepción se resume en estas líneas: “Nada mejor que la cachua es la expresión del trabajo auténtico del pueblo. No porque muchas veces sea la colectividad la productora de las letras que usa para cantar mientras toca y baila sus huaynos, cachaspares y huaynitos; sino porque vive lo que canta, piensa y siente como canta” (Pulgar Vidal, 1935). Enrique L. Vega, es otro ilustre intelectual huanuqueño que dejó para la posteridad hermosos Yaravíes. Su rescate y revaloración quedan pendientes.

“Sinfonía por el Perú”, un proyecto sin fines de lucro de Juan Diego Flórez, también tiene su presencia en Huánuco desde 2012; comprende la Orquesta Sinfónica Infantil y Juvenil, la Big Band y el coro. Ostenta una significativa contribución en la formación de los

niños y adolescentes; asimismo, desde 2002 hasta la fecha desarrolla una actividad preponderante la Orquesta Infantil y Juvenil de Huánuco con la dirección del maestro Arturo Caldas cuyo proyecto, a nivel nacional, surgió a iniciativa del maestro Wilfredo Tarazona Padilla. En estos últimos años, gracias al impacto de estas iniciativas, han surgido nuevos proyectos como la Orquesta de Cámara del Centro de Arte Pax Ars que dirige el profesor Enmanuel Ortega Sánchez, y Los Amigos de la Música, conjunto instrumental dirigido por los esposos Lilian Lozano y Josué Choquevilca, y los proyectos de orquestas sinfónicas de los jóvenes músicos como Lin López y Crhistian Cachay, respectivamente.

Sin embargo, no tenemos a la vista actividades o estrategias culturales musicales que provengan de los municipios, el gobierno regional, universidades públicas y privadas ni de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles (ley 30597, 2017), esta última en proceso de licenciamiento e implementación. Quizás, lo único rescatable, en estos últimos años, fue la escenificación de la zarzuela “El cóndor pasa” en el Teatro Nacional el 1 de agosto del 2017 a cargo del gobierno regional Huánuco durante la gestión del Ing. Rubén Alva Ochoa (Gobernador), Arlindo Luciano (Gerente) y con la coordinación artística de Antonio Robles. La dirección de la orquesta y coro del Instituto Superior de Música Daniel Alomía Robles estuvo a cargo de Melvin Taboada Bolarte. Fue una actividad de mucha trascendencia, pero no como parte de una estrategia de desarrollo musical y cultural, sino como una actividad.

ARTE MUSICAL Y DESARROLLO EN HUÁNUCO

En esta breve revisión del proceso del arte musical en Huánuco, tanto académico como tradicional, se observan iniciativas principalmente personales o de organismos no gubernamentales. Asimismo, se destacan las que corresponden, como función académica, a la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles a lo largo de toda su historia como escuela e instituto, respectivamente.

El desarrollo no solo concierne a algunas áreas del quehacer humano. El arte, en general, desde sus inicios, es inherente al desarrollo

social y cultural de las sociedades, pero no tiene la importancia en las políticas de Estado en la dimensión que ostenta, por ejemplo, el sector económico. Con el enfoque territorial del desarrollo y del cierre de brechas, la promoción de la música académica o el reconocimiento de la música tradicional no se visibiliza, a pesar de estar vigente la Política Nacional de Cultura: “Esta diversidad requiere de políticas culturales, es decir, de un conjunto de estrategias y acciones que tengan como objetivo orientar la adecuada gestión de los campos de la cultura para prevenir y resolver los problemas que se sitúan en ella” (Cultura, 2020). En cuanto a los Estímulos Económicos para la Cultura, política de financiamiento de obras y proyectos culturales del Ministerio de Cultura, son todavía paliativos que surgieron a raíz de la pandemia.

Sin embargo, muchos municipios, incluso los gobiernos regionales, con las excepciones del caso, cuando se trata de fechas festivas de los pueblos o ciudades, no escatiman esfuerzos en realizar gastos que sobrepasan los 100 mil o 300 mil soles, con el consumo masivo de licor. Es parte del posicionamiento político populista de la autoridad de turno o del aspirante al poder. No está en cuestión la contratación de artistas de música popular y comercial para estos eventos, sino la carencia de visión de las autoridades para promover las expresiones artísticas con alto valor estético y cultural.

El acceso al arte académico por parte de la población mayoritaria no es un problema de elitismo, sino de oportunidades y competencias. La educación pública en el país, en su mayoría, es de muy bajo nivel respecto a la que ofrecen las instituciones privadas acreditadas y de renombre. El mercado no está en la capacidad de dotar a los ciudadanos de accesos y formación artística de calidad. Así como existen diversos programas sociales para los sectores más pobres, igualmente es necesario, en la misma dimensión, generar programas artísticos culturales como parte de la política social del Estado. Está demostrado que la educación artística contribuye a educar mejores ciudadanos y, en consecuencia, a una sociedad con mayor desarrollo. Un ciudadano con formación ética y estética tiene más probabilidades

de no corromperse. Así, podemos corroborar que el arte musical, al igual que otras expresiones, contribuye al desarrollo social, en las mismas perspectivas que los demás sectores que conforman toda sociedad.

En la otra vertiente, la música tradicional constituye el verdadero cimiento del arte musical. Las manos cruzadas de Kotosh, la edificación piramidal de Caral o Machu Picchu, por citar solo algunas, representan nuestras maravillas culturales; sobre todo, arquitectónicas. Son expresiones vivas del inicio de la civilización en el Perú que contribuyeron a la formación de las actuales sociedades. En ese horizonte, diríamos también que la música tradicional y étnica tienen un valor similar; constituyen un patrimonio cultural inmaterial, y es parte del desarrollo de la humanidad. Sin embargo, no está valorada en la magnitud del patrimonio material. Así como se destinan ingentes recursos para proyectos arqueológicos, amerita también hacer lo mismo para la investigación, conservación y promoción de la música tradicional peruana como patrimonio cultural inmaterial.



Representación musical de una de las obras de Daniel Alomía Roble (1951). Foto: Agencia Andina.

En este contexto, urge que los gobiernos municipales y regionales, sobre todo en Huánuco, promuevan actividades y estrategias de desarrollo artístico-musical, así como de otras manifestaciones con visión de corto, mediano y largo plazo; es decir, con una visión estratégica de desarrollo cultural. Es la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles la indicada para liderar estos procesos. Es de vital importancia retomar los proyectos de los conjuntos orquestales y corales, como unidades académicas o proyectos especiales con presupuestos propios; asimismo, conformar un centro de investigación etnomusicológica como lo tienen las grandes universidades, muy al margen de sus funciones institucionales intrínsecas. El grado de desarrollo de un pueblo o país se mide por el nivel de su desarrollo cultural. Y, nuestra realidad social y cultural es muy precaria, cuyo cambio es viable a partir de la toma de grandes decisiones, basadas en planes estratégicos culturales de corto, mediano y largo plazo.

REFERENCIAS

- Caldas, A., & Atencia, G. (1994). *La música tradicional huanuqueña*. Huánuco.
- Cultura, P. M. (2020). *Plataforma digital única del Estado Peruano*.
https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSI%C3%93N_FINAL_2.pdf?v=1595329988
- Holzmann, R. (1990). *En el 80 aniversario de su nacimiento*. Huánuco: LUENDIMAR.
- Ocaña, E., & Ambicho, G. (2012). *Cantares Huanuqueños*. Huánuco: Hevert Laos.
- Pulgar Vidal, J. (1935). La Cachua. *Revista de la Universidad Católica*. T-III, Año 4, (19), 667-711.
- Repetto, E. M. (1951). Labor de la Asociación Cultores del Arte. *Valoración*, 14-15.
- Vizcaya, N. (1984). *Carnaval, la fiesta de Don Calixto*. Cooperativa San Francisco.



GUITARRA Y ORGANOLOGÍA ANDINA

José Pérez de Arce A.

Museólogo, arqueomusicólogo, artista sonoro y músico

INTRODUCCIÓN

Este artículo analiza la organología como un campo de investigación aplicado al descubrimiento y apropiación de la guitarra por parte de las poblaciones indígenas de Los Andes. Sin duda que la introducción de los cordófonos al continente americano fue uno de los fenómenos más importantes de la colonización musical americana, y la guitarra sin duda es su factor más relevante en términos históricos, por la vastedad de su legado. A pesar de esto, existe muy poco estudio al respecto, considerándose en general que se trata de un simple traspaso desde España hacia América. La realidad es muy diferente, y mi interés es entender el complejo proceso que implica cambios, cuya complejidad en términos temporales, espaciales, culturales y musicales me obliga a simplificar y esquematizar bastante, siendo ésta la única manera de abarcar un tema que, de otro modo, resulta imposible de evaluar. El gran problema que se plantea ante este tipo de estudios es la total asimetría epistemológica entre el universo de conocimientos relacionados con lo europeo, que es de una magnitud inmanejable, lo que exige seleccionar, y la falta de conocimientos acerca de lo andino-indígena, que obliga a buscar antecedentes escasísimos y generalmente muy lejanos a los intereses de la investigación.

Para lograr esto voy a partir por definir lo que entiendo por organología, aplicada tanto a los datos históricos como prehispánicos, y aplicado tanto a las poblaciones de ascendencia cultural europea (posteriormente occidental o globalizada) como a las poblaciones

de ascendencia cultural surandina (posteriormente indígenas). No pretendo ser imparcial en esta aplicación, porque la ciencia de la organología que yo uso es el sistema de clasificación de instrumentos musicales diseñado por Curt Sachs y Erich Moritz von Hornbonstel en 1914 (en adelante 'SH'), aplicado a la realidad americana por Pérez de Arce y Gili (2013), el cual aplico a un universo andino totalmente ajeno a esa teoría, pero curiosamente, muy afín a sus planteamientos de diseño acústico, cuestión que he mencionado antes (Pérez de Arce, 2015) y que retomo al final. En efecto, el estudio organológico de los instrumentos musicales me permite conocer el diseño acústico que está presente en el instrumento¹ y las funciones para las cuales fue diseñado, lo que implica usos corporales y sociales. El sistema SH me permite detectar con precisión ese diseño acústico, transformándose así en una poderosa herramienta comparativa a nivel intercultural. Sin embargo, la organología también depende del músico ejecutante, de su sensibilidad y del sistema musical dentro del cual está operando, lo cual sólo podemos conocer a través de la observación directa, lo cual es imposible para músicos del pasado. Ese problema lo puedo salvar parcialmente gracias al estudio ergonómico, que orienta la adaptación del objeto al cuerpo, y a los precisos rastros que ha dejado la especialización de los artesanos que fabrican instrumentos musicales, cuya manipulación acústica para lograr ciertas cualidades tímbricas, tonales y dinámicas del sonido alcanza frecuentemente una gran especificidad de usos.

Me parece un buen comienzo el comparar los mejores exponentes organológicos, tanto de España, como de la región andina. La época de oro de la organología española corresponde a los tiempos de la Invasión y Colonia, y la conocemos bien por la abundante literatura al respecto. De los Andes ignoramos casi todo acerca de la organología de esa época, porque casi nadie reparó en escribir acerca de ello, pero conocemos bien

¹ En este trabajo me referiré a la categoría de objetos en que no existe duda acerca de su función ni de su uso sonoro, usando el término "instrumento musical" en un sentido organológico, no homologable a la categoría occidental del mismo nombre (de hecho, las culturas originarias no utilizan la palabra "música").

su expresión posterior, sobre todo en la región altiplánica circuntiticaca y de los Andes Sur, y también tenemos evidencias arqueológicas de zonas vecinas (el altiplano no preserva restos orgánicos debido al clima) que coinciden con la anterior. Eso me permite usar un modelo de teoría musical surandina que puedo rastrear hacia el tiempo de la invasión, y usarlo así para analizar lo que debió significar el descubrimiento de la guitarra por parte de estas poblaciones, y revisar el proceso de percepción y uso de la guitarra en Los Andes, primero a través de las traslaciones organológica entre tambor y guitarra mediante la técnica del charrangueo, y luego a través de tres aspectos de apropiación: la apropiación musical, que consiste en aprender a usarla; la apropiación organológica, que consiste en aprender a fabricarla, y la apropiación del modelo organológico, que permite generar nuevas variedades organológicas a partir de este modelo.

Dentro de este esquema general me voy a concentrar en dos aspectos organológicos que considero importantes; la artesanía del constructor de instrumentos y las habilidades y conocimientos que despliega el músico ejecutante.

LA ORGANOLOGÍA ESPAÑOLA Y ANDINA

La historia musical de España desde el siglo XIV en adelante está marcada por la guitarra y sus variantes. Esta tendencia forma parte de la gran corriente organológica centrada en instrumentos de cuerda que opera en Europa desde muy antiguo, y cuya historia conocemos principalmente por Grecia y Roma, y antes aún en Medio Oriente en el 3500 a. C., donde aparecen los primeros laúdes y arpas (Braun, 2000; Meshkeris, 2000)². En Europa este acervo organológico eclosiona a fines de la Edad Media y durante el Renacimiento con innumerables instrumentos de cuerda, principalmente de la familia del violín, los instrumentos de teclado, el laúd y la guitarra. A partir del siglo XIV los distintos sectores de Europa se van especializando dentro de este

² Dejo aparte el arco musical, que probablemente aparece en el paleolítico europeo, 10 000 a. C. (Bren-tjes 2000), porque no comparte las cualidades de los instrumentos de cuerdas a que nos referimos en este párrafo.

panorama organológico, y España lo hace con la *vihuela* y la *guitarra*, ambos caracterizados por su cuerpo en forma de caja, diferenciándose así del resto de Europa, que cultivaban más el *laúd* de cuerpo abombado (Millward, 2012, p. 251).

La *Vihuela* y la *guitarra* son emblemas musicales de España durante el siglo XV. Ambos términos son polisémicos, se usan intercambiados a veces, otras veces diferenciados, pero en general hay consenso en que se trata del mismo instrumento diferenciado principalmente por su uso social; la *vihuela* estaba asociada a las clases altas y se tañía punteando música polifónica, en cambio la *guitarra* era un instrumento popular, y se tocaba rasgueando (probablemente con plectro), es decir, con golpes en todas las cuerdas (Millward, 2012, p. 244, pp. 251–253; Montanaro, 1998, p. 68; Díaz, 1997, pp. 168–169³). La mayor parte de la información que ha llegado hasta nosotros proviene de la literatura en torno a la *vihuela*. Esta organología nos señala un campo artesanal especializado en la carpintería, con talleres provistos de maquinarias precisas y exclusivas, que produce objetos complejos, únicos, para uso individual, complejos, cuyo diseño sonoro está al servicio de una música armónica y polifónica. Su producto son guitarras y vihuelas, diferenciadas principalmente por su uso rasgueado por parte del pueblo y por su uso punteado por parte de la elite, respectivamente. Un aspecto central a los cordófonos europeos en general es la afinación, tan central y antiguo que aparece hacia el 3500 a. C., junto con las primeras noticias que se tienen de cordófonos, en el Medio Oriente, las cuales se refieren precisamente al acto de afinar (Kilmer, 2004). La guitarra opera según ese concepto de afinación, que consiste en lograr la concordancia de todos los sonidos en torno a un centro tonal determinado. El ejecutante de guitarra está

³ Hay autores que distinguen la *guitarra* y la *vihuela* como variedades organológicas; Battaglini (2015: 90–93) distingue la *guitarra* de 4 órdenes y la *vihuela* con 6 o 7. Palmiero (2014: 327) distingue entre guitarra renacentista o *guitarrilla* normalmente de 4 órdenes, la guitarra barroca de 5 órdenes, y la *vihuela*, con 5, 6 o 7 órdenes. Ambos autores reconocen las diferencias sociales y de tañido anotadas, así como la polisemia de ambos nombres que hace confusa su identificación. Según Vera (2016: 16) durante la mayor parte del siglo XVII *vihuela* designa un “laúd con forma de guitarra”, de 6 órdenes afinado en sol, pero hacia 1700 y durante todo el siglo XVIII se empleará como sinónimo de *guitarra*.

constantemente preocupado de asegurar su perfecta afinación, ya que el concepto armónico europeo está basado en la afinación exacta de cada una de las partes que construyen el acorde. Lograr “afinar” un instrumento de cuerda requiere de un aprendizaje que Europa considera básico en el entrenamiento del músico, al punto de negar la posibilidad de hacer música a quien no logra dominar esta norma. La palabra afinar también significa retocar, corregir o mejorar algo, y está asociada a los conceptos de ajuste, armonía, temple y consonancia, siendo su antónimo, “desafinación”, un concepto negativo que conlleva toda la carga de contravenir una cierta “armonía” básica. Se trata, por lo tanto, de un concepto paradigmático del pensamiento sonoro europeo.

La organología prehispánica contrasta con la europea por la ausencia, precisamente, del conjunto de los instrumentos de cuerda⁴, y por la sobreabundancia del subgrupo de las flautas. América precolombina es el continente que más desarrolló el universo de las flautas. Su mayor riqueza organológica prehispánica que conocemos se halla en las flautas de cerámica, cuya enorme variabilidad cubren durante siglos gran parte del continente⁵. Pero la mayor parte del diseño acústico de este mundo sonoro no está destinado a producir melodías, como es frecuente en las flautas de todas partes del mundo, sino que a producir riqueza tímbrica. Encontramos cientos de flautas prehispánicas de cerámica sin agujeros de digitación, es decir, que no están destinadas a producir melodías. El diseño acústico puede ser muy complejo, lo cual nos indica que no se trata de una simplicidad debida a desconocimiento, sino que es producida a propósito. Una gran cantidad de estas flautas es doble, produciendo dos sonidos simultáneos, y no es raro que ambos sonidos sean altamente disonantes entre sí, dando como resultado un sonido con *batimientos* (un vibrato característico y

⁴ La posible existencia del arco musical prehispánico no cambia el sentido de esta afirmación, porque no comparte las cualidades organológicas de los instrumentos de cuerdas introducidos por los europeos. La discusión del origen del arco musical en América se origina a fines del siglo XIX con intensos argumentos en pro y en contra, sin resultados definitivos. Ver Lehmann Nitsche, 1908; Vega 1946: 46; Pérez Bugallo y Ruiz, 1980: 13 en lo relativo al cono sur.

⁵ Acerca de instrumentos Incas y Aztecas, ver Stevenson (1976); respecto a Aztecas y Mayas, ver Marti (1961) y para una organología general de Sudamérica, ver Izikowitz (1935).

muy notorio). La similitud organológica entre muchas de estas flautas permite pensar en su uso colectivo, lo que les permitiría aumentar su potencial tímbrico hacia grandes masas sonoras densas, atonales, que pueden ser prolongadas en el tiempo cuanto se quiera. Estas prácticas contravienen el concepto de afinación europeo descrito más arriba, ya que permite (y elige) la disonancia. Todas estas características forman parte de las actuales Flautas Colectivas.

Las Flautas Colectivas (Pérez de Arce, 2018) corresponden al desarrollo más importantes de la organología andina que conocemos por la etnografía de la región surandina, entre el altiplano circuntitica y Chile Central. Consisten en orquestas de ‘flautas longitudinales’ (SH 421.11) de una misma especie organológica (por ejemplo, solo ‘flautas de pan’ (SH 421 112)⁶, o solo ‘kenas’ (SH 421 111 1), pero nunca su mezcla⁷), que son ejecutadas como un gran instrumento. El concepto sonoro es generar un gran instrumento con una riqueza tímbrica enorme y fluctuante, siguiendo el mismo principio que señalaba respecto a las flautas de cerámica (introduciendo disonancias, por ejemplo). La ejecución de las Flautas Colectivas se hace bailando, y entrando en competencia sonora (*tinku*) unas con otras durante las grandes fiestas rituales. El concepto de Flauta Colectiva lo hallamos muy extendido en Los Andes y Amazonía, pero su mayor desarrollo lo hallamos en las orquestas de sikus (‘flautas de pan’ de pares complementarios) de los Andes Sur (Valencia, 2007; Sánchez, 2011; Pérez de Arce, 2018). Es difícil saber cuan antiguo y extendido estuvo este concepto en Los Andes prehispánicos, si bien los datos nos permiten suponer que tenía un enorme arraigo temporal y espacial (Valencia, 2007; Pérez de Arce, 2015; La Chioma, 2018). El enorme éxito de esta configuración organológica se debe a que permite expresar formas conceptuales básicas del pensamiento amerindio, como la dualidad (los instrumentos se tocan de a pares), la complementariedad (los instrumentos se tocan

⁶ Las ‘flautas de pan’ andinas son las que más han desarrollado esta modalidad, ver Bolaños 2007 y Sánchez 2013. Su importancia actual es tan grande que en Perú es metáfora de identidad (Romero, 2007).

⁷ La única excepción que conozco es la relativa al *wauku*, una ‘flauta flobular’ que integra el conjunto *maizu* (sikus bipolares SH 421 112 211 2) empleado por los chipayas de Bolivia (Baumann, 1981).

alternadamente, porque la escala musical se halla distribuida en el par complementario de medias-flautas), la importancia comunitaria (el individuo pierde su individualidad en el sonido grupal) y la competencia sonora entre comunidades (el *tinku*)⁸. La Flauta Colectiva introduce a la organología conceptos sociales (cohesión social en torno a una identidad de grupo, dualidad de ejecuciones) y, por lo general, permiten la participación sin importar el conocimiento o habilidad musical, lo que la transforma en un gran operador de integración comunitario. El diseño acústico del instrumento es fundamental, porque la Flauta Colectiva es su ampliación orquestal.

Aparte de las flautas, en Los Andes y Mesoamérica el tambor también alcanzó gran importancia, sobre todo en el imperio azteca, en México y el imperio Inca, en Los Andes. Sin embargo, esto no significó ni un desarrollo organológico (formas, estructuras) ni un desarrollo musical (modos de tañerlo, estrategias sonoras). En Los Andes se ocupó casi exclusivamente un tambor de cuerpo cilíndrico con dos parches, en dos variedades; la *tinya* (caja plana, de poca profundidad, SH 211.312.1) y la *wancara* (tambor cilíndrico, de mayor profundidad, SH 211.212.12)⁹, con variaciones pequeñas (tamaño, tipos de cuero, etc.). Su importancia radicaba en sus funciones, a las que volveré más adelante, y en sus características tímbricas, frecuentemente enriquecidas en el pasado con objetos introducidos dentro, que multiplican la vibración, prolongándola y otorgándole nuevos timbres¹⁰, y posteriormente con *charlera*, un hilo con espinas de pescado u otros elementos que hace vibrar el cuero, prolongando el sonido y añadiéndole espesor tímbrico.

⁸ Respecto a la dualidad y el diálogo musical, ver Valencia (1982), y respecto a la relación con la sociedad, ver Turino (1988) y Languevin (1990).

⁹ Los nombres *wankara* y *tinya* los uso aquí para significar sus diferencias más destacadas y habituales, pero son términos polisémicos que no siempre se ajustan a esta significación.

¹⁰ La tradición de enriquecer el sonido es frecuente en tambores andinos y forma parte de una tendencia mayor de raíces prehispánicas (Pérez de Arce 2004: 281, 282). La *charlera* o *bordona*, cuerda tensada sobre la membrana, que produce similares efectos y muy popular actualmente, es introducida por los españoles.

En resumen, la organología andina nos muestra un desarrollo de un campo artesanal de carpintería básica (de caña, generalmente), que no requiere herramientas o técnicas muy difíciles, y que produce objetos bastante simples, básicamente cañas modificadas, lo cual le permite producir grandes cantidades en poco tiempo, para una fiesta, por ejemplo. Junto a eso, el tambor también ocupa una artesanía sencilla, radicando la importancia de ambos en el uso colectivo.

EL DESCUBRIMIENTO DE LA GUITARRA

El descubrimiento de la guitarra por parte de los pueblos americanos supone un sorprendente vuelco organológico, debido a la ausencia de cordófonos prehispánicos. La guitarra abre un terreno virgen, que es llenado de forma abrupta por ese instrumento que era habitual en España. Mientras las escasas vihuela que circulaban en las elites gobernantes no ingresaron hacia los estratos indígenas de América, la guitarra fue transportada allí por soldados y colonos (Montanaro, 1998, p. 68), dejando la huella más profunda hasta el presente en toda la región andina¹¹. Los indígenas conocieron la guitarra rasgueada, y no la vihuela punteada.

Sabemos muy poco de cómo o cuando se produjo esta inserción de la guitarra en los estratos indígenas de América. Pajuelo (2005, p. 23), por ejemplo, hace notar que la guitarra no tuvo una inserción homogénea en el espacio andino peruano debido a prohibiciones, prejuicios, comportamientos sociales o por la funcionalidad de la música, logrando mayor difusión en el departamento de Ayacucho que en el resto del territorio. La posterior incorporación de arpas, violines, mandolinas, bandurrias y otros cordófonos a los estratos indígenas y mestizos se realizó también sectorialmente en forma discontinua, con ausencias en algunas regiones de Los Andes y sobrerrepresentación en otras¹².

¹¹ La guitarra abarcó todo Los Andes, pero no entró a la cultura mapuche, ver Pérez de Arce (2007: 341).

¹² Para referencias generales de arpas y violines, ver Civalero (2014), Robles (2000) y Palmiero (2014: 329, 352). Acerca de su representación en la arquitectura altiplánica, ver Stobart (2010: 185).

LA GUITARRA Y EL TAMBOR

El momento en que las poblaciones andinas se encontraron frente a la guitarra, una especie organológica por completo extraña, ha quedado registrado tanto en México como en los Andes centrales, y ambos registros coinciden sorprendentemente en que esa primera percepción que los indígenas tuvieron de la guitarra fue nombrarla como sus tambores. Los aztecas la nombraron *meca huehuetl*, “tambor a cuerdas”¹³; los huastecas; *ahab*, “tambor”¹⁴; los zapotecas; *xenitoo*, “tambor con cuerdas”¹⁵; los mayas *pax*, “tambor”¹⁶; los quechuas *tinya* “tambor”¹⁷. Asistimos, pues, a una traducción de un objeto mediante el nombre de otro. ¿qué significa esta trasposición de nombres entre dos especies organológicas tan distantes? ¿qué criterios operan en torno a esta operación? Hay dos aspectos que pueden ayudarnos a responder estas interrogantes; uno es la similitud organológica entre tambores y guitarras, y otra es la similitud de funciones musicales. La similitud organológica existe en cuanto ambos tipos de instrumentos obedecen al mismo principio productor del sonido en base a la tensión de un elemento elástico, el cual puede sonar al ser excitado mediante un golpe. El resultado sonoro, en la guitarra rasgueada y en el tambor, es un golpe sonoro¹⁸. Esta similitud de funciones musicales permite a los andinos trasladar las funciones de sus tambores hacia la guitarra rasgueada. Las funciones del tambor son como guía y como

¹³ “*Mecaueuetl*: viguela o harpa / laud, instrumento músico / viuela; *meca veuetl*: viguela instrumento músico” (Alonso de Molina 1555 cit. UNAM 2012). “*Mecavevetl*” (1580 CF Index cit. UNAM, 2012). “*Mecaueuetl*: Vihuela instrumento músico, laud, harpa, viuela, mucico instrumento” (1780? Bnf361 folio 239 cit. UNAM 2012). “*Mecahuehuetl*: espèce de guitare ou de harpe” (Bernardino de Sahagún cit. UNAM 2012).

¹⁴ “*ahab*: guitarra” (Méndez, Pimentel 2010).

¹⁵ “*xenitoo*: tambor con cuerdas” (González, 1956, p. 80) “*xénitoo*: instrumento de cuerda, vihuela, monocordio” (Mendez, Pimentel, 2010, p. 288).

¹⁶ “*pax*: instrumento musical, vihuela” (Méndez, Pimentel 2010). “*Pax*: tambor / instrumento musical de cuerdas cualquiera y tañerlo” (Vocabulario o Diccionario de Viena, manuscrito anónimo del siglo XVII Español-Maya cit. Álvarez, 1997, p. 627).

¹⁷ “*tinya*: especie de guitarra” (Velasco [1789] 1981, p. 53)

¹⁸ El tambor andino se tañe con un palo (aymara *wajtana*), o una soga terminada en un nudo desde tiempos prehispánicos, como se observa en la iconografía. Los casos actuales de tañido con dos palos son muy raros y probablemente obedecen a influencias no andinas.

acompañante del canto. En ambos la ejecución es mediante un golpe.

Las funciones musicales del tambor andino son muy simples: por lo general toca un pulso repetitivo, a veces en una figura rítmica sencilla. Esto fue interpretado por los españoles como falta de capacidad musical. El Inca Garcilaso de la Vega (1959, p. 128), para explicar esto a los españoles, escribe que los incas “no supieron echar glosa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compás”. En realidad, esta simplicidad estaba al servicio de complejidades propias de la actividad musical andina y ausentes de la actividad musical europea, como las de la Flauta Colectiva, donde el tambor es el responsable de su coherencia. La sencillez de su tañido es fundamental para garantizar el desempeño musical durante las complejas competencias, volviéndose un signo estructurador de ese gran instrumento. En las orquestas de flautas surandinas es frecuente escuchar la referencia al tambor como el ‘corazón’ del grupo musical. En Bolivia, en el Valle de Charazani, por ejemplo, lo llaman sonko (corazón), y lo conciben como un sistema circulatorio que da la vida al conjunto con su movimiento y energía, y es tocado por los mejores músicos (Ponce, 2007, p. 170). Cumple aquí un papel de guía al modo andino, un guía no coercitivo, que forma parte del grupo e induce a seguirlo y es obedecido como ejemplo de seguridad, resistencia, simpleza y autodominio. El tambor se constituye así en una metáfora de autoridad andina. Esta “metáfora del tambor” permite entender la enorme importancia que alcanzó el tambor en el imperio inka¹⁹, en que su sencillez operaba de un modo semejante al arte visual y su sistema de signos cerámicos o textiles simples, repetitivos, y muy contrastantes, lo que le permitió establecer códigos compartidos por un imperio altamente políglota (Williams, 2009, p. 270; Spalding, 2013, pp. 70-71). Teniendo esto en mente, la elección del nombre asociado al tambor para nombrar a la guitarra debió suponer, de algún modo, el traslado de esa “metáfora del tambor” hacia este nuevo instrumento. Este mismo proceso pudo

¹⁹ En las crónicas incaicas sus descripciones superan en cantidad, en valoración y en uso a todos los otros instrumentos. Los principales cronistas que lo describen son Betanzos ([1561] 1992), Santacruz Pachacuti ([1613] 1879), Poma de Ayala ([1615] 1980) y Cobo ([1653] 1964).

ocurrir en Mesoamérica, donde el tambor también había alcanzado una alta posición en la tradición mixteca, dominado por el huehuetl (un gran tambor tubular de un parche, de pie). La guitarra permite guiar el canto, dar el pulso invitando a seguirla, y así enlazar la función de guía y de acompañante del canto que caracterizó el tambor andino. Esta segunda función del tambor era muy frecuente en todo el continente, desde el *cultrún* mapuche hasta el tambor inuit. Aquí también el tambor acompaña mediante la simplicidad rítmica, según la “metáfora del tambor” que guía el canto en el terreno de la sabiduría de su discurso y, frecuentemente, acompañando con el espesor tímbrico de su sonido acrecentado por objetos dentro o por una *charlera*, y que en la guitarra es reemplazado por su armonía. Creo ver en este traslado otra línea interpretativa interesante para entender el éxito que tuvo la guitarra en Los Andes.

Sin embargo, el acto del *rasgueo* no es una simple traslación del tañido del tambor a la guitarra, como sería golpearla con un palo, lo cual produce un resultado sonoro poco eficiente. El *rasgueo* es mucho más efectivo, se trata de un golpe con la mano, conocido en España antes de su llegada a América. Los españoles tañían con un *rasgueo* de estilo flamenco muy antiguo (Millward, 2012, pp. 251-252, Montanaro, 1998, p. 68), que en la segunda mitad del siglo XV comenzó a reemplazarse en las clases sociales altas por la técnica de *punteo*, que permite tocar la música polifónica que se imponía en Europa (Millward, 2012, pp. 252–257). Es interesante notar que hacia 1611 el diccionario de Covarrubias y Orozco califica a la guitarra como “un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra” (Vera, 2016, p. 11), y posteriormente Santiago de Murcia, en un manuscrito escrito en España a comienzos del siglo XVIII (conservado en Santiago de Chile), muestra que el estilo “*rasgueado*”, tratado tan duramente por Covarrubias y Cerone un siglo antes, era ahora perfectamente aceptado si se ejecutaba de modo delicado y con “*primor*” (Vera, 2016, p. 12). Esta evolución positiva del *rasgueo* podría de algún modo estar relacionada con la explosión evolutiva que se produce paralelamente

en América, sugiriendo una influencia mutua que no ha sido abordada hasta ahora como posibilidad. Sin duda que esta evolución define un campo de uso popular y laico, alejado de los suspicacias y controles que ejerce la iglesia para el uso de la guitarra en la Iglesia en Santiago de Chile en siglo XVII (Vera, 2016, p. 12-13).

Es difícil estudiar estos procesos porque los datos que tenemos son casi exclusivamente provenientes de la iglesia y la clase social dominante. Vera (2016) ha estudiado el uso de la guitarra en Chile colonial por parte de la iglesia a fines del siglo XVII y durante el XVIII, detectando que la guitarra y la vihuela presentan una variabilidad de tamaños (había una *discante* o *tiple*, más pequeña) y en su encordado, que fluctúa entre 4 a 7 órdenes, y en distintas combinaciones: uno simple y el resto doble, todos dobles, o todos simples, estabilizándose a fines del siglo XIX en su versión moderna, con 6 cuerdas simples. A partir del siglo XVIII el instrumento se vinculó de manera creciente con manifestaciones populares, en algunos casos perseguidas por la justicia, lo cual produjo un distanciamiento de la elite, que se va mostrando cada vez más intolerante hacia las manifestaciones populares (Vera, 2016, pp. 16-17, p. 26). Estos datos nada nos dicen acerca de los indígenas, pero al estar ubicados en el extremo opuesto a la elite en la escala social, nos permite deducir que su acceso a la guitarra es creciente (a medida que se vuelve popular).

La tendencia original de España de relacionar el rasgueo con los sectores populares y el punteo con los sectores más pudientes se traslada a América, donde hasta hoy el rasgueo es la modalidad más usual en los sectores indígenas y rurales de América, desde México a Chile, en contraste con el mestizo urbano que ha preferido históricamente el punteo²⁰.

Pero el rasgueo se diversifica en cientos de estilos, utilizando diferentes golpes, usos de la mano, ritmos, y diferentes trucos que

²⁰ La ausencia de referencias y estudios de este tema hace difícil su análisis global (Montanaro 1998: 67). Para Chile, ver Díaz (1997), Sauvalle (2004), y respecto al charango boliviano, ver Goyena (1986: 22, 25).

caracterizan en gran medida los estilos locales de la guitarra en el continente. Este traslado-incorporación del golpe desde el tambor hacia el rasgueo de la guitarra tiene dos variantes en que reconocemos dos etapas en el proceso de su incorporación; el *charrangueo*, y el *rasgueo armónico*.

EL CHARRANGUEO

La traslación del tañido del tambor a la guitarra conservando sólo su carácter rítmico produce un estilo de tañido conocido como *charrangueo*²¹. En Chile rural *charrangueo* es *rasguear* rítmicamente la guitarra sin dar importancia a su afinación (tonalidad, acordes, relación interválica, todo lo cual se concibe como parte de la riqueza tímbrica). La guitarra carece de afinación, o no interesa su afinación, pero no se trata de falta de conocimiento o de sensibilidad, porque puede ser usada por músicos muy competentes, afinados, con buen ritmo y musicalidad (Del Rio, Grüzmacher, Vidal, 2008 p. 39-46). Muchas veces he observado, en vigiliadas de “canto a lo divino” de Chile Central y Norte Chico, a excelentes cantores, muy afinados, con gran sensibilidad, acompañados de una guitarra que los acompaña con notas que no corresponden en absoluto, en otro tono, o en que no es posible detectar una tonalidad, cuya función es puramente rítmica, pero cuya riqueza tímbrica a lo largo de las horas se hace presente como un aporte expresivo. Se mantienen las características rítmicas del tambor sin tomar en cuenta las propiedades tonales y armónicas que son las que definen la guitarra europea. El doble proceso de traslación y de adaptación del golpe del tambor al *charrangueo* permite continuar con la tradición del antiguo canto con tambor, pero ahora en un contexto

²¹ *Charrangueo* es un tipo de rasgueo propio de la guitarra campesina de Chile, y ese nombre es usado también como genérico para todo tipo de rasgueos (Diaz 1997: 25, 39 -46; Sauvalle 2004). Probablemente su nombre deriva del término español “charanga” o “charranga” que significan guitarra entre otras acepciones (Diaz Gainza 1977: 173, significa también un cierto tipo de agrupación orquestal pueblerina), siendo aplicado a la guitarra, al *charango* (guitarrilla usada en el altiplano de Bolivia y Perú), y al *charrango* (‘palo musical’ SH 311.22) que consiste en varias cuerdas tensadas sin afinación sobre una tabla que se raspan con una “manopla”, instrumento usado en Chile Centro-sur, el cual da nombre al *charrangueo* que comentamos (ver Diaz 1997: 39 -46, Gonzáles 1982: 7, 12, Henríquez 1973: 64, Isamitt 1938: 310, 311, Pérez de Arce 2007: 340, Sauvalle 2004, Vega 1946: 149-150).

sonoro enriquecido (más amplitud tímbrica, más resonancia). Ignoro la extensión de esta modalidad de tañido fuera de Chile, lo cual puede deberse a que es considerada “un error” y no recibe atención: en el Chaco argentino Ruiz (1985) menciona el uso de una guitarra en reemplazo de la maraca (‘sonaja de vaso’, pp. 112-131); en Perú se utilizan guitarras como idiófonos percutidos (Mendívil 2002a) y en San Pedro de Casta (Huarochirí) se toca el arpa con una función rítmica, sin importar su afinación (Enrique Pinto, comunicación personal), aparte del uso percutido de la caja de la guitarra y del arpa, que parece ser muy extendido en la región.

Es posible que la estética presente en el *charangueo* tenga relación con la búsqueda de una gran densidad tímbrica que está presente desde hace siglos, desde las flautas de cerámica en tiempos prehispánicos hasta las actuales Flautas Colectivas surandinas, y que en Chile centro-norte alcanza un clímax en las texturas orquestales tímbricas con ausencia absoluta de melodía o tonalidad. Entendido así, el *charrangueo* es la continuación de una búsqueda musical que da importancia a los factores tímbricos del sonido, incluso por sobre los melódicos o armónicos. Esto nos permite imaginar la técnica de tañido *charrangueado* como la que inicialmente utilizaron las poblaciones andinas, trasladando su conocimiento del tañido del tambor respecto al ritmo y apropiándose de las posibilidades tímbricas de la guitarra, no de la afinación ni de la armonía.

A pesar de la aparente simplicidad de la traslación y adaptación del tañido desde el tambor a la guitarra, implica profundos cambios performáticos; el tambor andino normalmente se tañe danzando, como un todo indisoluble que busca la integración social. El concepto de “flauta colectiva” es, precisamente, un factor integrador generando la cohesión en torno a la identidad del grupo²². La guitarra española, en cambio, se toca habitualmente solo, sentado (como es habitual en los instrumentos europeos que privilegian la destreza manual, que requiere concentración y quietud del cuerpo), generando una relación

²² Intervienen, además, la incorporación escenográfica y acústica del espacio (Bejar 1998, Pérez de Arce 1993, Sten 1990, Van Kessel 1981).

pasiva, sin integración social mediante el movimiento. Las guitarras andinas utilizadas en movimiento son escasas, generalmente caminando, sin danza²³. Aun así, el guitarrista peruano Cieza (2016) recomienda “ ‘bailar’ o moverse al ejecutar un tema andino”, pues “a diferencia de la música clásica u occidental, [la música andina] no es ‘cuadrada’ y tiene síncopas, por lo cual es necesario que la música fluya en nosotros”.

Si pensamos en el posible tránsito entre una Flauta Colectiva dinámica y social y una guitarra solista, podemos también visualizar algunas estrategias campesinas que salvan esta distancia mediante usos grupales de la guitarra, como los velorios de Chile centro-norte, donde varios cantantes se van turnando durante toda una noche según estrictas normas rituales, en que (en el uso tradicional) una sola guitarra acompaña una ‘rueda’, que puede durar dos horas o más.

Pero, más allá del charrangueo, los músicos aprovecharon las nuevas posibilidades rítmicas que ofrecía el acto rítmico del rasgueo multiplicando sus propiedades dinámicas mediante diversos tipos de golpe (con todos los dedos, con uno solo, con la mano cerrada o abierta, los dedos rígidos o flexibles), o arrastrando los dedos, o “tremolando”, combinando los movimientos arriba y abajo, o apagando, etc. Las posibilidades son infinitas, y los estilos de rasgueo se multiplicaron. Sólo en Chile, Díaz (1997, p. 25) describe 21 tipos de rasgueo tales como *chicoteado*, *rasgueo*, *rasco*, *rasquido*, *rasqueteo*, *rajeado*, *sajarrajeado*, *zangorreado*, *cojeado*, *golpeadito*, *arpegiado* o *graneado*, *trinado*, *rasgueado* y *tañido*, *rasguido envuelto*, *rasgueado con vuelta en el aire*. Al no corresponder a técnicas de origen europeo no existe una revisión del tema a nivel andino, y sin duda este listado se pueda ampliar mucho más en otros países andinos. La variedad de rasgueos no es fácil de ser transcrita mediante “cifras” (valores enteros y sus subdivisiones) propios de la música escrita, porque incluye sonidos “arrastrados”, “tremolados”, microrrepetidos, y otros más cercanos al timbre que al ritmo. Probablemente esta incapacidad ayuda al desconocimiento

²³ Lo mismo ocurre con las arpas, adaptadas por los quechuas a sus actividades en que los músicos las transportan, caminando con ellas sobre los hombros, durante las celebraciones.

de esta técnica a nivel compartido mediante la literatura. Cada tipo de rasgueo supone una especialización que puede ser extrema, pero que no es virtuosismo, porque se basa en la sencillez que permite su repetición durante mucho rato.

En resumen, la guitarra charrangueada permite una traslación de la función sonora del tambor a la guitarra, suplantando el golpe del palo al golpe mediante la mano y suplantando la performática de la danza por la quietud sentada, desarrollando una performance a favor del ritmo en ámbitos propios que se diferencian totalmente del tambor. De la guitarra adopta el concepto de rasgueo, pero no adopta la armonía, ni la melodía ni la afinación (que son ajenas al tambor), y tampoco adopta el virtuosismo manual (a pesar que puede alcanzar una gran especialización y complejidad), lo cual le permite sostener el discurso musical durante largo rato, situación asociada al aspecto social de la música.

EL RASGUEO ARMÓNICO

Cuando los músicos andinos aprendieron a utilizar la guitarra produciendo acordes mediante posturas al modo europeo se inició un segundo proceso de apropiación musical, que significó cambios profundos en la concepción de la música andina. Se generó así el rasgueo armónico (que habitualmente se conoce como rasgueo a secas) que une la variedad dinámica con la función armónica. Esto permitió aplicar las reglas de la armonía europea en las músicas locales²⁴.

Estas reglas consisten en organizar el discurso musical según las reglas de la *progresión armónica*, cuyo fundamento son tres acordes básicos (Tónica/Dominante/Subdominante), y que Europa expandió superponiendo sistemas armónicos cada vez más complejos entre los siglos XIV y XX. En Los Andes surgieron canciones con estructuras armónicas basadas principalmente en los tres acordes básicos, sin incursionar mayormente en los niveles armónicos más complejos²⁵. Una

²⁴ Al parecer la guitarra fue el único instrumento que permitió la apropiación de la armonía por parte de los músicos andinos. Los otros instrumentos europeos capaces de generar acordes, como laúdes, clavecines, pianos etc. no estaban a su alcance, y los violines y arpas los usaron para tocar melodías y no acordes.

²⁵ Desconozco estudios regionales respecto a este tema específico. Probablemente hay músicas de ori-

parte de esta apropiación corresponde a sistemas melódicos previos que calzan con esta nueva estructura armónica, como son los sistemas que utilizan la trifonía (noroeste argentino y norte de Chile), construida en torno a un acorde mayor (Parejo, 1991) o la escala pentafónica, existente en los Andes Centrales²⁶. Al parecer las escalas tonales son más habituales que las escalas no-tonales en las tradiciones andinas²⁷, lo cual permitió a los cronistas anotarlas en el sistema europeo tonal (Stevenson, 1976, p. 277, 265). A pesar de nuestro desconocimiento de estos temas a nivel regional, estos pocos datos dispersos y parciales nos permiten proponer una lectura de la aculturación de la armonía europea por parte de las comunidades andinas, quienes la adaptan a sus sistemas musicales, cuando es posible, enriqueciéndolos con una nueva dimensión musical.

Al entender así la apropiación armónica se puede entender como una potenciación de ciertas características propias de la música tradicional, las cuales se ven realzadas por medio de esta “armonía esencial”, basada en los tres acordes fundamentales. Por cierto, esto no limita la creatividad regional a este esquema básico, habiendo en todas partes casos que salen abarcan armonías mucho más complejas, pero incluso esos casos forman parte de un estilo armónico en que el uso de esta “armonía esencial” está presente en las músicas populares de todo los Andes y hasta México, tanto así que conforma un lenguaje armónico de enorme riqueza expresiva que podemos reconocer como un rasgo sobresaliente de la identidad sonora latinoamericana.

Las transformaciones que provocó la incorporación de la armonía

gen rural vernáculo con armonías complejas, como el *canto a lo divino* de Pirque, Chile Central, asociado al guitarrón (Ruiz, Muñoz, 1991). Mi experiencia auditiva me señala que estas son excepciones.

²⁶ La falta de estudios impide analizar con mayor detalle este tema. Carlos Vega propuso un “cancionero” a nivel sudamericano en que describe escalas como parte de su descripción, el cual es analizado por Aretz, Ramon y Rivera (1977). Mendivil (2012) analiza el pentafonismo, pero no desde una perspectiva andina sino de la historia musicológica peruana.

²⁷ Como lo muestran las flautas arqueológicas, con excepciones como las nazca (Gruszczynska, 2004) o la ausencia de escalas que ocurre en los *bailes chinos* (Pérez de Arce, 1997). Esto no significa, por supuesto, que exista una diversidad de escalas a través de los Andes. Probablemente las trompetas y flautas que permiten tañer mediante series armónicas, que dan escalas tritónicas o pentafónicas, tuvieron un papel importante al respecto.

trajeron consecuencias en el concepto de afinación de la tradición andina, lo que tiene relación con aspectos muy profundos del quehacer musical y sonoro. La “afinación” europea, concepto paradigmático de su pensar musical, era desconocido en América; aquí se afinaban instrumentos, en el sentido de ajustar la altura de un sonido muy exactamente en referencia a otro sonido, pero no sólo para que ambos sonidos coincidan (la única posibilidad para el ‘canon’ europeo), sino de múltiples otras maneras. En Los Andes, además de conocer y manejar la coincidencia de alturas de sonido manejaban sutiles desviaciones de esa coincidencia. Esto es habitual en las Flautas Colectivas, en que se evita meticulosamente la coincidencia de afinación entre flautas contiguas de modo de provocar efectos sonoros precisos de disonancia y batimientos (vibración del sonido). Al describir esta habilidad en español tenemos que utilizar la palabra “desafinación”, que señala uno de los peores defectos concebibles para la música europea, cuando en realidad está señalando un exquisito logro cultural que permite la riqueza sonora de las orquestas de ‘siku’ de Bolivia (Baumann, 1982), las multifonías en flautas aymaras (Gerard Ardenois, 1997; Stobart, 1996) y la polifonía de bailes chinos (Pérez de Arce, 1996). Gerard Ardenois propone llamar “desigualado” a este aspecto sonoro, y Rodrigo Covacevich ha propuesto “templanza andina”²⁸. El traslado de este concepto de “desigualación” a las cuerdas de la guitarra produce efectos muy distintos a los de las flautas, con resultados pobres y poco agradables²⁹. Esto nos señala que hay situaciones acústicas que diferencian las afinaciones de flautas y guitarras, así como hay aprendizajes diferentes, entre modificar del largo de una caña o el estiramiento de una cuerda.

Debido a esto, probablemente, los músicos andinos al adoptar el uso armónico de la guitarra debieron someterse al concepto de afinación europeo³⁰, abandonando su conocimiento de la “templanza andina”

²⁸ En una exposición pública, durante una conferencia en 2016.

²⁹ Desconozco las razones acústicas de esto, pero no conozco ningún ejemplo de cordófono que utilice las metodologías de afinación andinas, y los experimentos que he realizado en tal sentido han sido muy poco afortunados, debiendo abandonarlos por su falta de interés musical.

³⁰ Este no es el único aspecto que se ve restringido al introducir el *rasgueo armónico*, también se restrin-

como disciplina, pero introduciendo el conocimiento relacionado, de riqueza tímbrica, que hemos visto asociado a las flautas, los tambores y al rasgueo, gracias a los resultados sonoros de la multiplicación de cuerdas que explico más abajo respecto a la apropiación organológica. Esos músicos generan un nuevo lenguaje musical, adaptando el concepto de armonía europea a sus músicas andinas, naciendo el vastísimo campo de la canción popular que abarca actualmente los diferentes nichos campesinos y urbanos de Latinoamérica. El modo habitual de hacer música por medio de una guitarra que rasguea acordes acompañando la voz fue fruto de este lento aprendizaje de una técnica española expandida en todo el continente en fórmulas nuevas. Con los siglos, la guitarra irá incorporándose a las clases populares de todo el mundo (Millward, 2012, p. 239). Falta por averiguar cuanto de la actual tradición musical popular universal le debe a lo que ocurrió en América con la incorporación de la guitarra y la armonía (Pérez de Arce, 2005).

LA GUITARRA TRASPUESTA

La apropiación del sistema armónico mediante el rasgueo armónico supone la utilización de las lógicas de afinación y de armonía europeas (“universales” como se las conoce hoy).

Pero los músicos andinos pronto comenzaron a experimentar al respecto. Lo primero que debieron hacer es adaptar cada músico la altura de la guitarra a su tesitura (altura de voz), cuestión habitual en la música rural en todo el mundo. Desde la perspectiva europea, esto significa trasgredir la afinación “universal”³¹. Desde la práctica rural, esto significa reconocer la diferencia de voces individuales.

Una segunda aproximación se produce cuando se utiliza otra lógica que adapta la afinación de la guitarra a diferentes necesidades armónicas, mediante una técnica de afinación conocida como *temples* en Perú y en Chile como *finares* o como *guitarra traspuesta*. Se trata de lograr una

ge la libertad de tocar melodías que fluyen libres, que se salen del sistema tonal.

³¹ Para el guitarrista habituado a la afinación “universal” el enfrentarse a las diferentes tonalidades usadas por el cantante rural al cual acompaña supone un desafío, sobre todo con tonalidades poco usadas, como ocurre con las tonalidades de Fa menor o Do menor (Cieza, 2006).

afinación entre las cuerdas que permita generar armonías fáciles de ejecutar; por ejemplo, se afina según un acorde de “sol mayor”, lo que permite cantar simplemente rasgueando (sin posturas), y produciendo otros acordes al “pisar” todas las cuerdas en distintas posiciones, es decir, con la postura más básica de todas. Ese ejemplo es el más básico de una serie infinita de posibilidades.

Nacen innumerables formas de afinar con *temples* distintos, cada uno de los cuales permite operar armónicamente de un modo particular, produciéndose una especialización armónica según el *temple* utilizado. Al parecer esta lógica fue inventada independientemente acá; si bien en Europa también se utilizaron afinaciones “no universales”, conocidas como *scordatura*, no existen antecedentes que hayan llegado a Los Andes, y acá su abundancia habla de una intensa actividad creadora. La variedad de *temples* identifica a localidades, a comunidades de parentesco, a pueblos, comunas o sectores sociales o a estilos musicales. Sauvalle (2002) recoge en Chile 43 ejemplos de *finares* para la guitarra campesina, y Montanaro (1998, p. 71) cuenta 60 en Argentina. En Bolivia Arnaud Gerard (comunicación personal) y Civallero (2013) informan que existen varios. En Perú, Cieza (2016) nombra 32, y menciona que puede haber más (ver tb. Salazar 2004). En el campo chileno he escuchado en más de una ocasión el mito que existen 41 afinaciones, y el que se las llega a saber todas hace pacto con el diablo. En Argentina se habla del *temple del diablo*, ya sea para todos o para un *temple* en particular (Civallero, 2013). Llama la atención la asociación que parece establecerse entre el sistema armónico y el diablo, personaje que en la tradición popular de los Andes tiene una connotación de un *sajra*, ser de la naturaleza ambiguo, muy peligroso pero capaz de entregar riquezas, muy distinta al concepto europeo de un ser maligno per se.

Este concepto de afinar distintamente para cada necesidad armónica (los músicos se mueven ocasionalmente de una afinación a otra según las necesidades del repertorio) opera según una lógica muy andina que privilegia modificar el sujeto de una acción para obtener el

resultado con el menor esfuerzo³². Esta lógica es contraria a la europea que prefiere una norma fija y única, cuya aplicación a situaciones diferentes requiere del esfuerzo particular. La guitarra española exige la máxima pericia manual para superar las dificultades que esto propone (ver nota 38). Exige la agilidad diferenciada de ambas manos: la mano izquierda hace gestos precisos, exigentes y cambiantes en rápida sucesión de posturas, mientras la mano derecha exhibe una gran agilidad de movimientos rápidos de cada uno de los dedos por separado. Una de las formas de definir la calidad de la música de guitarra española es, precisamente, medir “la dificultad y complejidad interpretativa” y las “dificultades para la mano izquierda” (Battaglini 2015, p. 104)³³. Por el contrario, en América la adaptación de un temple de la guitarra permite la simplicidad del trabajo de la mano izquierda y, junto con eso, una mayor sonoridad armónica gracias a que los diferentes temples privilegian contar con la mayor cantidad posible de cuerdas *al aire*, es decir, no pisadas por los dedos durante la ejecución (Civallero, 2013). Todos los temples persiguen una simplicidad de posturas; algunos permiten usar solo un dedo, otros permiten digitar con dos dedos.

En resumen, vemos que la *guitarra traspuesta*, como concepto, es una continuación lógica de la *guitarra charrangueada*, pero con una afinación adaptada a cada caso. Es interesante que, al menos en Chile, los distintos *finares* utilizan sólo cinco cuerdas, estando la sexta al unísono, o no se usa, lo cual revela una memoria de la guitarra barroca de cinco cuerdas (Díaz, 1997).

LA APROPIACIÓN ORGANOLÓGICA

Una tercera etapa de la apropiación de la guitarra consiste en aprender a

³² Esta misma lógica la encontramos, por ejemplo, en situaciones tan distantes como los sistemas agrícolas andinos, donde se crean variedades de maíz adaptados a las diferentes condiciones ecológicas, en contraste con la lógica europea, que consiste en modificar las condiciones ecológicas (mediante invernaderos, por ejemplo) para plantar una misma especie vegetal en diversos medios ecológicos.

³³ En Europa es tan importante el aspecto manual respecto a la música que incluso cuando Altenmüller (2004: 11, 13) estudia el desarrollo musical del Paleolítico superior (c. 30 000 años a. C.) hasta el presente lo hace tomando este aspecto como el hilo conductor principal.

fabricarla. El proceso de construcción de guitarras por parte de indígenas pudo iniciarse muy tempranamente mediante su incorporación a los talleres de *lutería* españoles dedicados a satisfacer las demandas de la colonia. Hacia 1529, en México, ya había indígenas construyendo “diversos instrumentos musicales”, y otro tanto debe haber ocurrido en los Andes³⁴. En Venezuela, la construcción local debió comenzar en las postrimerías del siglo XVI, para continuar construyendo la antigua guitarra renacentista de cuatro ordenes que España dejó de fabricar para adoptar la guitarra barroca con más órdenes. El cuatro venezolano mantiene hasta hoy esta tradición (Battaglini, 2015, p. 99). Poseemos pocos datos de fabricación de guitarras en los Andes; en 1635 se estaban construyendo en Lima “discantes”; en 1657 se hacen guitarras; y en 1751, se hacen “guitarras grandes”, y hasta mediados del siglo XVIII se envían guitarras a Santiago. En 1789 existía en Lima un gremio de guitarreros (Vera, 2016, p. 16).

Los métodos de producción de la guitarra eran una novedad para las poblaciones indígenas respecto a lo que conocían de tiempos prehispánicos. Los instrumentos musicales prehispánicos se fabricaban con una diversidad de materiales, tales como semillas, piedras, caracoles y metal para los idiófonos (sonajeros, maracas, campanillas, etc.), cuero y maderas para los tambores y caracolas, caña, hueso y cerámica para las trompetas y flautas, pero el sector que más se desarrolló fue el de las “flautas de cerámica” descritas en la introducción³⁵. La plasticidad de la cerámica explica la enorme variabilidad de pequeños y precisos sistemas acústicos que caracteriza ese conjunto, gracias a que el diseño acústico puede expandirse, según el interés del artesano, en cualquier dirección. El éxito de la cerámica probablemente se debe también a un aspecto simbólico que integra cuatro elementos de la naturaleza: la tierra y el agua (para formar la pasta), el fuego (para

³⁴ De hecho, las dos vihuelas más antiguas que se conservan en el mundo provienen del México y de Quito (Millward, 2012, p. 239). En Chile el primer dato de guitarras fabricadas en el país es recién de 1790 (Pereira, 1941).

³⁵ Los otros desarrollos importantes en la organología prehispánica andina son las ‘quenás’ y las ‘flautas de pan’ de hueso y caña, cuya construcción es bastante sencilla en comparación a las de cerámica.

coerla) y el aire (para hacerla sonar)³⁶. Esta producción organológica contrasta con la de la guitarra, que exigía un método de trabajo y una conceptualización del objeto totalmente diferente. Era construida como una caja, en base a piezas delgadas de madera ensambladas³⁷. El concepto de una esfera que canta con el soplo modelada a partir del barro, que concuerda con una simplicidad natural propia de las culturas prehispánicas, se contraponen al concepto de ensamblajes, soportes, tensiones y pivotes de la guitarra, que son propios de las máquinas que caracterizan a Europa. La flauta es un soplo que suena al vibrar el aire encerrado en su interior, la guitarra suena al pulsar la cuerda, que trasmite su vibración a la madera, que hace vibrar el aire encerrado en su caja. Opera aquí una dicotomía entre lo “natural” (en el sentido de cercano a la naturaleza no-humana) y lo “artificial” (en el sentido de máquina, cercano al artificio construido por el hombre) que encontramos en muchos otros aspectos de la organología andina versus europea³⁸.

La actividad artesanal también es contrastante: el modelado en cerámica del sistema acústico es un proceso delicado, a una escala menor (manual), muy íntimo (el ojo vigila y la mano ejecuta) y muy acotado en el tiempo (mientras el material está en su óptimo de plasticidad). Luego, una vez finalizada la flauta, ese mecanismo acústico queda invisible, para ser activado cada vez que es compartido como música.

³⁶ Se trata, también, de una artesanía que opera en un ámbito masculino (las flautas son tocadas por los hombres en los Andes, ver Gruszczyńska-Ziółkowska 2004), diferente al ámbito de la cerámica al servicio de la lo culinario asociada al ámbito femenino (Berenguer, 2008).

³⁷ Esto diferenciaba a España del resto de Europa, donde se construían laúdes, compuestos de *duelas* como un barril, o los *gittern* o *cittern* excavados en un trozo de madera, ambos métodos de construcción mucho más complejos y laboriosos. Esta parece ser una innovación del siglo XV que hacía más fácil la construcción, más liviano y transportable el instrumento y facilitaba la importación de costosas maderas en forma de tablas, como el Pau-Brazil o Pernambuco (*Caesalpinia echinata*), Palo de Rosa de Brasil (*Dalbergia nigra*) o Cocobolo (género *Dalbergia*, Centroamérica) para construir instrumentos en España o Portugal (Millward, 2012, p. 245, 246).

³⁸ Por ejemplo, la oposición entre las botellas-silbato, que emiten el “canto del agua” mediante una mecánica muy simple, con las complejas máquinas europeas, desde el *hidraulicus* romano hasta los complejos mecanismos hidráulicos contruidos en el renacimiento o, de un modo más general, la simplicidad material y estructural característica de la organología andina versus la complejidad estructural característica de la organología europea histórica.

La artesanía de la guitarra, en cambio, se ejecuta en talleres provistos de máquinas complejas, mediante acciones mecánicas: cortar, ensamblar, pegar. Su objetivo es producir una maquinaria de extraordinaria robustez y fragilidad simultáneamente, con un cuerpo capaz de recibir la enorme tensión de las cuerdas sin deformarse, y que al mismo tiempo debe ser lo suficientemente frágil, vibrante y liviano como para responder a todas las frecuencias que emiten esas cuerdas al vibrar. La enorme tensión de cada cuerda debe permanecer fija durante la ejecución musical (su mínima variación significa la desafinación), pero al mismo tiempo esa tensión debe poder ser modificada rápida y con total precisión para corregir la afinación en las pausas de la música. Se trata, por lo tanto, de dos lógicas que no sólo difieren en los métodos de construcción, sino en el entorno, las condiciones sociales e ideológicas en que operan. El taller cerámico en que artesanos especializados utilizan tierra, agua y fuego en una intimidad de lo secreto para proveer de instrumentos rituales es muy diferente al taller de carpintería en que trabajan varios operarios con prensas, taladros, cepillos, es decir una carpintería industrial, cuya lógica obedece a otra visión de mundo con reglas conceptuales, valóricas, intelectuales, lógicas y económicas diferentes.

EL GUITARRÓN

La última etapa de apropiación consistió en generar nuevas variedades organológicas a partir de la guitarra. Los indígenas y campesinos andinos comenzaron a construir sus propios instrumentos adaptados a sus necesidades y gustos, generando una organología propia no sólo a partir de la guitarra, sino también de los laúdes, violines, salterios, arpas y otros instrumentos. Desde México hasta Chile se adaptan, se multiplican y se transforman estos prototipos dando nacimiento al tres cubano, al cuatro venezolano, el tiple colombiano, la viola caipira brasileña, el charango boliviano, el guitarrón chileno y muchos otros (Pajuelo, 2005, p. 20), con innumerables variedades internas (sólo el cuatro venezolano reconoce cinco variedades principales, ver Battaglini, 2015, p. 102). Este enorme campo organológico ha sido

muy poco estudiado en su variedad y en su historia.

Dentro de esta multiplicidad de apropiaciones y adaptaciones destaca el *guitarrón chileno* como un caso extremo de modificación de la guitarra barroca en base a necesidades organológicas locales, debido a lo cual (y al hecho que lo he estudiado previamente) voy a centrar la discusión en este único caso. La historia del *guitarrón chileno* es desconocida y paradójica; sólo sabemos que a comienzos del siglo XX³⁹ ya estaba plenamente desarrollado, sin exhibir variedades locales, temporales o sociales que son habituales a todas las tipologías organológicas en el mundo. Suponemos que su invención se produce probablemente en la región central de Chile entre los siglos XVII y XVIII⁴⁰. El *guitarrón chileno* mantiene la caja, la forma y los 5 órdenes de la guitarra barroca, sólo cambia el número de las cuerdas (de 10 pasa a tener 25) y su disposición⁴¹. Esta especificidad nos señala una búsqueda muy precisa centrada en el encordado y su sonido; aumentan las cuerdas, aumentan las combinaciones de cuerdas en cada orden, aumenta la combinación de diferentes órdenes y cambian las funciones de los órdenes. Los 5 órdenes se diferencian por la cantidad y calidad de sus cuerdas y además se añaden 4 cuerdas suplementarias, los *diablitos*, con una función armónica diferenciada. Cada uno de los cinco órdenes es distinto⁴²: el I tiene tres cuerdas de tripa al unísono; el II, tres de metal al unísono; el III, dos de tripa, una a la octava y otra a la doble octava; el IV, cuatro de metal al unísono y dos a la octava; el V, cuatro al unísono (dos entorchadas y dos simples) y una a la octava.

³⁹ Se conservan algunos instrumentos de ese período. La literatura ignora este instrumento hasta 1955 (excepto una mención en 1919) y hasta hoy es mayormente desconocido en Chile. (Pérez de Arce, 2007: 32). No existe ningún dato anterior cierto: algunas menciones a “guitarras grandes” en inventarios santiaguinos del siglo XVIII pueden referirse a guitarrones o a guitarras de mayor tamaño, como existían en España (Vera, 2016, p.17).

⁴⁰ Todos los argumentos utilizados en este capítulo están basados en Pérez de Arce 2007b, salvo excepciones indicadas en el texto.

⁴¹ El cuerpo y la forma deben adaptarse a este nuevo encordado, para resistir su tensión y desplegar su extensión, y quizá para proponer una modificación tímbrica menor.

⁴² Describo el encordado más antiguo registrado, teniendo en cuenta que la microvariación de tipos de cuerda y combinaciones puede variar de un instrumentista a otro (Pérez de Arce, 2007). Centrar la discusión en este encordado me permite acotar una discusión que de otro modo se expande de modo exponencial, sin aportar elementos diferentes al eje de la discusión.

Los *diablitos* son cuerdas simples. Se combinan, por lo tanto, seis criterios de órdenes diferentes, pero esa diferencia no es tomada en cuenta al tañer, salvo los *diablitos*.

En estos criterios se sigue una lógica organológica que es totalmente ajena a la organología europea, pero podemos reconocer en cambio varias lógicas andinas⁴³; la multiplicación de cuerdas no sigue la lógica europea de extender el rango tonal, sino la lógica andina de extender la expresión tímbrica del sonido. La multiplicación de cuerdas en cada orden va en contra de la lógica europea que busca nitidez y precisión de afinación (son raros los cordófonos europeos de órdenes dobles, y escasísimos los instrumentos punteados con más de dos cuerdas por orden), pero exhibe la lógica andina de conseguir una mayor riqueza tímbrica, asociada a una sensación de varias voces tocando lo mismo. La técnica de tañido usa órdenes desiguales, no con una lógica europea para diferenciar funciones (melodía y acompañamiento, por ejemplo), sino para generar una percepción de cambio continuo, generando la sensación de que estuvieran alternando cinco instrumentos diferentes tocando lo mismo (los campesinos aluden al guitarrón como una “orquesta”), usando la lógica de la “flauta colectiva”. Asimismo, la técnica de tañido evita la destreza propia del uso español de la guitarra, usando una simplicidad manual que le permite tocar durante horas sin parar (como en los *velorios* o *vigilias* que duran toda la noche).

Los *diablitos*, en cambio, siguen una lógica aparte, de tipo armónica; sirven para marcar la tónica (los dos *diablitos* superiores) y la dominante (los dos inferiores), tañidos siempre de a dos, con su timbre mucho más agudo y limpio que destaca en el discurso musical. Esta función es inexistente en la música tradicional andina e inexistente en la tradición de los cordófonos europeos; se trata, al parecer, de una invención absoluta, la cual sigue un derrotero semejante al de la armonización de las melodías vernáculas. Volvemos aquí a notar el nombre del “diablo” asociado a un vector armónico, tal como con los *temples*.

⁴³ La complejidad de esta discusión está desarrollada en el artículo ya citado. Presento aquí un apretado resumen de las conclusiones.

La cantidad de nuevas propuestas que surgen del análisis del encordado es sorprendente. (Vega, 2016, p. 27, 31), reconociendo que se trata de una variante local de la guitarra de cinco órdenes, supone que estos cambios provendrían de la necesidad de reemplazar los instrumentos litúrgicos, órgano y clave, imitando su sonoridad (menciona también el incremento del número de cuerdas que podría relacionarse con el arpa). Pero eso no explica por qué en Chile se da una solución organológica tan sorprendente a un problema que sin duda estuvo presente en muchos lugares de los Andes y quizá en Europa. Sin duda el guitarrón debió estar vinculado al ámbito eclesiástico, porque de otro modo no se explica la transferencia de una *luthería* tan sofisticada que requiere de talleres que probablemente sólo los curas podían facilitar. Es posible, como sugiere Vega, que el estilo punteado y los rasgueos delicados, ejecutados con algunos dedos de la mano derecha fuesen alentados por los curas como más idóneos para acompañar la música litúrgica. Pero otros rasgos mencionados por Vega como herencia española, como la ejecución predominantemente masculina del guitarrón o el respeto que muestran los cantores a los textos tradicionales pueden igualmente relacionarse con la tendencia al uso masculino de instrumentos musicales habitual en América indígena (Gruszczyńska-Ziółkowska, 2004), y con el respeto a los “textos” rituales que guían cualquier tradición andina.

Ante la ausencia absoluta de datos, el *guitarrón chileno* se plantea como un cruce enigmático entre España y América, en que el silencio por parte de los cronistas nos habla de la actitud, muy europea, de ignorar los logros locales. En contraste, las soluciones organológicas son absolutamente originales, pero derivadas de una lógica propia de la organología andina.

En resumen, el *guitarrón* muestra cambios introducidos para adaptarse a una estética sonora y a usos campesino-indígenas. Parte de estos cambios obedecen a una invención propia, como es la inclusión de los *diablitos* cuya función es la de reforzar la armonía básica (Tónica / Dominante) de la pieza musical. Pero lo más notable es

que podemos entrever que hay una traslación de una serie de lógicas propias de las “flautas colectivas” hacia este nuevo instrumento, como son buscar un sonido de gran riqueza tímbrica, con densidad y variación, organizado dualmente (se toca con dos dedos), usando una técnica que le permite actuar con gran agilidad ininterrumpidamente durante largo tiempo, todo lo cual corresponde a la descripción de una Flauta Colectiva (como la *sikuriada* o los *bailes chinos*). El sonido resultante es percibido como una intención sonora colectiva identitaria (se oyen varios instrumentos tocando lo mismo), que corresponde también a la característica de la Flauta Colectiva. La zona donde históricamente se ha detectado el *guitarrón chileno* (más o menos entre el valle del Cachapoal, Rancagua, y el valle del Limarí, La Serena) coincide exactamente con la extensión histórica de los *bailes chinos*, el tipo local de Flauta Colectiva, especializado en el concepto tímbrico expandido a nivel orquestal. Esto me permite pensar que el traslado de las lógicas de Flautas Colectivas a cordófonos se produjo entre estos dos campos organológicos y musicales. De ser así, asistimos a una compleja traslación de cualidades estéticas, sociales, rituales y conceptuales entre dos soportes sumamente diferentes. La traslación supone una cantidad de cambios muy complejos a todo nivel, tanto social (desde una realidad grupal a una individual) como conceptual (tocar dualmente entre dos personas o con dos dedos) como puramente organológica (generar la sensación de varios instrumentos a través de la estructura y tañido del encordado), todos los cuales permitan mantener la expresión de conceptos y estéticas andinas, dirigidas a sensibilidades andinas.

Pero esta explicación no despeja todas las interrogantes que plantea el *guitarrón chileno*. Su tañido no sigue la lógica andina que hemos señalado antes, del *rasgueo* y sus variantes, sino se tañe *punteando*, como las guitarras urbanas. Es cierto que este *punteo* sigue una lógica estrictamente armónica, mediante arpeggios, muy diferente al *punteo* de la guitarra española al servicio de un discurso musical polifónico. Se trata, por lo tanto, de un *punteo* que conserva la función armónica del *rasgueo* andino, lo cual permite pensar que

estaría operando, no dirigido a una sociedad rural de origen vernáculo (de donde provendrían los rasgos del encordado), sino a una sociedad urbana. Esto permite pensar que la génesis y desarrollo del guitarrón chileno se produjo en un cruce de poblaciones rurales y urbanas, que probablemente fueron las que produjeron las guitarras también, tanto asociadas a conventos como a cárceles. Al carecer de mayores antecedentes no podemos avanzar más en esta interesante incógnita. En todo caso el *guitarrón* probablemente no es una invención indígena, sino de campesinos o de una cierta ruralidad urbana, la misma que, en el mismo territorio, sigue conservando una Flauta Colectiva absolutamente andina a pesar de que sus cultores perdieron contacto con lo andino hace varios siglos.

DISCUSIÓN

A grandes rasgos hemos seguido una posible historia de la introducción de la guitarra en el mundo andino; posiblemente no una historia secuencial sino compleja y diferenciada en mil matices que se intersectan y se superponen, y que quedan fuera de nuestra vista en su mayor parte.

Los primeros americanos que tañeron una guitarra lo hicieron como si fuera un nuevo tipo de tambor, porque observaron allí tensión, vibración y caja resonante, generando el estilo de *guitarra charrangueada*. Luego descubrieron las armonías posibles allí, y nació el campo del *rasgueo armónico* que se multiplicó por el continente adaptando las músicas locales a esta nueva dimensión musical. También nació la diversidad de *temples*, como adaptación del concepto armónico a las necesidades y gustos locales. Luego comenzaron a fabricar sus guitarras, y a modificarlas para reflejar su identidad, naciendo cientos de modelos, de los cuales hemos revisado sólo el *guitarrón chileno*. Todo este proceso no es lineal, ni homogéneo. Hay grupos que no han dejado entrar la guitarra, como ocurre con los mapuches (Pérez de Arce, 2007, p. 342), otros han mantenido el *charrangueo*, otros las variedades de *temples*, mientras otros inventan una infinidad de otros cordófonos regionales.

Lo más evidente y conocido es el proceso simple de apropiación, por parte de las comunidades andinas, de la guitarra, de las técnicas de carpintería asociadas a su organología, de los conceptos musicales (especialmente la armonía europea) y de los aspectos ergonómicos y sociales vinculados a su uso. Esa apropiación continúa luego como continuidad, de la guitarra renacentista de cuatro órdenes en el *cuatro*, o de la guitarra barroca de cinco órdenes en los *finares* y el *guitarrón chileno*. Esta continuidad organológica no sorprende, es habitual en muchos instrumentos andinos, como la 'kena' y el 'siku', por ejemplo, que han perdurado miles de años en Los Andes (Izikowitz, 1935; Stevenson, 1976; Jiménez Borja, 1951).

Pero la continuidad también opera mediante complejos mecanismos de traslación en que, aparentemente, todo cambia, como el traslado del tañido del tambor a la guitarra mediante el *charrangueo*, el traslado de la resistencia a tocar durante horas de las Flautas Colectivas hacia las funciones manuales simplificadas de la guitarra y hacia los *temples* (que permiten precisamente eso), o el traslado del "temple andino" o del criterio de riqueza tímbrica de las flautas hacia la multiplicación de cuerdas del *guitarrón* (y otros cordófonos), o el traslado de la sensación sonora dual y múltiple de la Flauta Colectiva hacia el encordado y técnica de tañido del *guitarrón chileno*. Todos estos procesos, que planteo como hipótesis, hallan eco en muchos otros ejemplos andinos que nos presentan ejemplos de traslaciones de principios organológicos, como las 'botellas silbadoras' producidas por diferentes culturas durante milenios, que trasladan su organología a través de diferentes soportes, formas, y probablemente funciones, o la 'antara' (SH 421.112.211.12), que traslada su principio organológico desde Paracas (sur de Perú) hasta la 'pifilka' (SH 421.111.21) actual de Chile (Pérez de Arce, 2015) cambiando su materialidad, su forma y sus funciones durante 2700 años, pasando por una docena de situaciones culturales altamente contrastantes entre sí. Estos ejemplos muestran un traslado organológico acompañado de cambios totales o parciales de los aspectos no-organológicos del objeto. También hay traslación de un tipo de sonido, como el "sonido pulsante", entre distintos soportes

y distintas organologías ('flautas globulares', 'ocarinas', 'flautas de pan', *pifilkas*, 'flautas rectas de pico', flautas simples o dobles) (Gérard, 2009). Hay también casos de traslación de la función tímbrica del sonido, como ocurre con el cambio de la *pifilka* por el acordeón (SH 412.132) por parte de las comunidades williches del sur de Chile (Bacigalupo, 2003-2004, p. 523; Pérez de Arce, 2007b, p. 293) y algo parecido ocurre actualmente con los grupos de música *chicha* de Perú que han reemplazado el arpa con un teclado electrónico. A esto se suma la traslación ideológica, que opera por ejemplo cuando los mapuches hacen descender el *trompe* ('bimbirimbao heteroglota', SH 121.22) del 'arco musical' (SH 311.112.11), al cual reemplazó, a pesar de su diferencia organológica, basándose en una similitud de tañido (González, 1986; Hernández, 2003, p. 40; Pérez de Arce, 2007b, pp. 235-239). Cada uno de estos traslados supone la continuidad de algún aspecto y la discontinuidad o abandono de otros, ambos procesos hechos en forma muy selectiva.

También asistimos a procesos de pérdida, como el de las "flautas de cerámica" y de todo su correlato social y conceptual que, representando el mayor desarrollo organológico andino prehispánico, desaparecen casi sin dejar rastros, hasta el punto que no sabemos cómo llamarlas⁴⁴, sin que sepamos cuando ni como se produjo esta desaparición. Junto con eso, notamos que hay nacimientos de nuevas técnicas de ejecución (la variedad de *rasgueos*) y de instrumentos, o cuando se crea un nuevo estilo musical que combina formas melódicas tradicionales de carácter tonal con formas armónicas europeas, pero utilizando sólo lo que he llamado la "armonía esencial". La invención del *rasqueo armónico*, del *temple* y de los *diablitos* persigue, precisamente, desarrollar esa "armonía esencial". Estos distintos procesos de traslado, invención y desaparición pueden estar presentes en un solo instrumento, como el *guitarrón chileno*, dando cuenta de la complejidad del panorama musical de nuestro continente.

⁴⁴ El tema de la nomenclatura no es menor: los términos 'flauta globular' y 'ocarina' que yo ocupo tienen significados diferentes para diferentes investigadores como Both, Martí, Izikowitz y otros. El *wauku* (ver nota 7) es el único ejemplo de supervivencia vernácula de nomenclatura que conozco.

En su conjunto este panorama nos plantea un mundo lleno de vitalidad, que en un comienzo se enfrenta a lo desconocido (la guitarra) hasta lograr dominarlo y comenzar a producir versiones que respondan a su identidad cultural. Las antiguas sabidurías organológicas tuvieron que ser adaptadas, cambiadas, reemplazadas, transformadas. Lo más sorprendente de todo este proceso es su silencio en las referencias escritas; ni al español ni al criollo le interesaron las organologías indígenas, y cuando la etnografía, y luego la etnomusicología, comenzaron a interesarse, lo hicieron por aquellas que remitían al pasado prehispánico (línea de trabajo en la que me incluyo). Eso dejó fuera la guitarra andina, tema que presenta una deuda al respecto. Este silencio también parece obedecer a una falta de comunicación entre los sectores de herencia indígena y de herencia europea. He dejado deliberadamente de lado las otras herencias presentes en el continente, porque la complejidad del tema me lo exige; los casos revisados respecto a cambios organológicos de la guitarra corresponden a expresión de conceptos y estéticas andinas, dirigidas a sensibilidades andinas. El único caso que podría pensarse dirigido a una sensibilidad europea es el *punteo del guitarrón chileno*.

Asimismo, los procesos interculturales son percibidos distintamente por las distintas sociedades. La extinción de lo indígena ha sido percibida por el español/criollo como resultado natural de la evolución, mientras la creación andina ha sido ignorada, ya sea porque repugna a ese concepto de “extinción natural”, o porque se oculta (es invisible) en el sonido, o porque su lógica es incomprendida. Como sea, el español/criollo ha percibido la guitarra como símbolo hispano y su apropiación por parte del indígena como parte de su “redención” hacia la cultura “superior”. Las transformaciones de la guitarra las leen como parte de los procesos de aclimatación del europeo, tal como cuando Simón Rodríguez, maestro de Simón Bolívar, explica que “la lengua, los tribunales, los templos y las guitarras engañan al viajero. Se habla, se pleitea, se reza y se tañe a la española, pero no como en España” (cit. Carpentier, 1985, p. 266). La cultura americana se concibe únicamente española. Finalmente, los ejemplos presentados

nos permiten darnos cuenta que la organología, que para Europa es una especialización de la musicología al servicio de los intérpretes, en América es un conocimiento que ocupa un lugar preponderante en la sociedad, relacionado con la identidad, su manejo, su mantención y su modificación. En tiempos prehispánicos el manejo del sector privilegiado de la organología por parte de los artesanos de cerámica muestra señales de haber constituido un campo cultural propio, operado por especialistas acústicos.

En tiempos históricos ese rol se transformó en especialistas capaces de crear nuevas identidades capaces de incluir en la guitarra española los fundamentos sonoros de sus antiguas identidades. En este sentido, la organología andina de la guitarra es un buen ejemplo de vitalidad e inventiva cultural que desafía los intentos de las elites latinoamericanas durante siglos por relegarlas a un pasado congelado y destinado a la extinción.

Actualmente, y desde hace siglos, la gran mayoría de los intérpretes de la guitarra rural son campesinos mestizos sin noción de un universo andino de origen ancestral. El conjunto de relaciones que he ido haciendo con el mundo andino vernáculo lo veo como uno de los ingredientes del mundo rural campesino, que se va incorporando también a la ciudad. Ese ingrediente por siglos ha sido pasado por alto, como la normalización del concepto de que nada novedoso puede surgir del “bajo pueblo” como se le llamó durante siglos. Este artículo intenta equilibrar esa percepción, poniendo la herencia vernácula prehispánica en diálogo con la europea. Al ampliar nuestra mirada podemos observar que todos estos cambios que ocurren en el campo de lo organológico pertenecen a estrategias de la recreación constante de la identidad andina. Lo reseñado en este artículo es sólo una incursión preliminar a un tema de gran dimensión, cuya mayor parte permanece desconocida para la literatura. El hecho que la música en general, (excepto la música escrita occidental) transcurra por canales diferentes a la literatura ha contribuido no poco a esta desolación de nuestro conocimiento, pero al mismo tiempo ha permitido la permanencia inmoledada de algunas

prácticas, como ocurre con los bailes chinos o los temples de la guitarra. Ese es un buen ejemplo de cómo la “invisibilidad” del sonido se opone a la visibilidad (valga la redundancia) de lo visual.

REFERENCIAS

- Abercombie, Thomas (2006). *Caminos de la memoria y el poder, etnografía e historia de una comunidad andina*. Trad. Joseph Barnadas. Sierpe publicaciones.
- Altenmüller, E. (2004). *Singen–die Ursprache? Zur Evolution und Hirnphysiologie des Gesangs En: Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein*.
- Álvarez, Cristina (1997). *Diccionario etnolingüístico del idioma maya yucateco colonial, volumen 3*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aretz, Isabel y L. F. Ramón y Rivera (1977). Áreas musicales de tradición oral en América latina, una crítica y tentativa de reestructuración de los “cancioneros” establecidos por Carlos Vega. *Revista Musical Chilena* (134). Universidad de Chile.
- Bacigalupo, Ana Mariella (2003–2004). *Rituales de Género para el Orden Cósmico: Luchas Chamánicas Mapuche por la Totalidad*. *Revista de Antropología* (17). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- Battaglini, Oscar (2015). El cuatro venezolano: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista. En: *Resonancias*, 19, (37), 89-111.
- Baumann, Max Peter (1981). *Music, dance and songs of the chipayas (Bolivia)*. *Revista Latina de Música Americana*, 2, U. of Texas Press.
- Baumann, Max Peter (1982). *Bolivien-Musik im Andenhochland*.

Museum für Volkerkunde, Berlín. (2 LP y p. 20).

- Bejar, Ana María (1998). Bibliografía sobre música y danza en Perú. *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, Lima.
- Bellenguer, Xavier (2007). *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la Isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca*.
- Berenguer, José (2008). *Chile bajo el Imperio de los Inkas*. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Betanzos, Juan de [1561] (1992). *Suma y narración de los Yngas. Culturas aborígenes de América*. Fondo Rotatorio Editorial.
- Bolaños, César (2007). Las antaras y la organología. En: *Folklore. Arte, cultura y sociedad*. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. (1), 49-70.
- Bolaños, César, J. Roel Pineda, F. García y A. Salazar (1978). *Mapa de los Instrumentos Musicales de uso Popular en el Perú*. Instituto Nacional de Cultura, Oficina de Música y Danza.
- Braun, J. (2000). The Earliest Depiction of a Harp (Megiddo, late 4th mill. BC): Effects on Classical and Contemporary Cultures. *Stringed Instruments in Archaeological Context. Studien zur Musikarchäologie I, Orient-Archäologie 6, Rahden/Westf, 5-11*.
- Brentjes, B. (2000). Musikant, Schamane oder Befehlshaber? *Stringed Instruments in Archaeological Context. Studien zur Musikarchäologie I, Orient-Archäologie 6, Rahden/Westf, 11-19*.
- Brokaw, Galen (2011). El quipu en la época colonial. *Atando Cabos. Ministerio de Cultura de Perú, Museo nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, QhapaqÑan, 179-192*.
- Burga, Manuel [1998] (2005). *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*. UNMSM, Universidad De Guadalajara.
- Carpentier, Alejo (1985). América Latina en la confluencia de las coordenadas históricas y su repercusión en la música. *Musicología*

en Latinoamérica. Editorial Arte y Literatura, 254–271.

Cieza, César (2016). *La guitarra en el Perú*.

<https://guitraperuana.wordpress.com/la-guitarra-en-el-peru/guitarra-acustica/la-guitarraandina/>

Civallero, Edgardo (2013). *Cordófonos andinos (02): la guitarra y sus temples*. Tierra de vientos, (16). Ed. Edgardo Civallero y Sara Plaza Moreno.

<http://tierradevientos.blogspot.cl/2013/09/cordofonos-andinos-02-la-guitarra-y-sus.html>

Civallero, Edgardo (2014). *Arpas y violines*. Tierra de vientos (17). Ed. Edgardo Civallero y Sara Plaza Moreno.

<http://tierradevientos.blogspot.cl/2014/01/arpas-y-violines-en-los-andes.html>

Cobo, Bernabé [1653] (1964). *Historia del Nuevo Mundo. Obras del P. B. Cobo de la Cía. de Jesús*. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XCI, Ediciones Atlas. D´Harcourt, Rene y Marguerite 1925. *La musique des Incas et ses survivances*. Lib. Orientaliste Paul Gethner.

De La Vega, Garcilaso (1959). *Comentario Reales*, (Bae). Ed. Atlas.

Del Rio, Carmen, María Luisa Grüzmacher, Marcelo Vidal (2008). *Elementos Indígena-Mestizos en la Estructura Musical del Canto Popular Chileno*. Museo Regional de Rancagua. www.museorancagua.cl

Díaz, Raúl (1997). *Formas tradicionales de tañer la guitarra en la zona centro-sur de Chile. Manual para el aprendizaje*. Ed. Raúl Díaz Acevedo, Temuco. (280).

Díaz Gainza, R. P. José (1977). *Historia Musical de Bolivia*. Puerta del Sol, La Paz Gerard-Ardenois, Arnaud 1997 *Multifonías en Aerófonos Andinos de Bolivia*, Revista boliviana de física, (3). Sociedad Boliviana de Física e Instituto de Investigaciones Físicas UMSA, 40–59.

Gerard-Ardenois, Arnaud (2009). *Sonidos pulsantes: Silbatos dobles*

prehispánicos ¿una estética reiterativa? *Avances de Investigación arqueológica* (5). Museo antropológico Universidad Real y Pontificia de San Xavier de Chuquisaca, 67–87.

González Bravo, Antonio (1948). *Música, Instrumentos y Danzas Indígenas. La Paz en su IV Centenario 1548–1948*, Tomo III. Ed. Comité pro-IV Centenario de la Fundación de La Paz.

González, Ernesto (1986). El trompe mapuche: nuevos usos para un antiguo instrumento musical. *Revista Musical Chilena* XL, 166, Fac. de Ciencias y Artes Musicales de la U. de Chile, 53-66.

González, Francisco (1998). *Cinq cents ans d'échanges musicaux entre le vieux continent et l'Amérique latine, Musiques d'Amérique latine. Actes du colloque des 19 et 20 octobre à Cordes (Tarn)*, CORDAE, 79–92.

Goyena, Héctor Luis (1986). El charango en el departamento de Chuquisaca (Bolivia). *Temas de Etnomusicología*, (2), 6-28.

Gruszczyńska-Ziółkowska, Anna (1995). *El poder del sonido; el papel de las Crónicas españolas en la Etnomusicología andina*. Ed. Abya Yala.

Gruszczyńska-Ziółkowska, Anna (2004). *Masculine Musical Instruments in the Andean Tradition*. En: *Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein*, 9–16. Juni 2002. *Orient-Archäologie* 14. Rahden/Westfalen, 253-260.

Gruszczyńska-Ziółkowska, Anna (2013-2014). Los silbatos que nunca sonaron. *Estudios Latinoamericanos* (33/34), 97-123.

Henríquez, Alejandro (1973). *Organología del folklore chileno*. Ed. Universitaria.

Hernández Jaime [2001] (2003). *Mapúwiyiche. La Música Mapuche-Williche del lago Maihue*. Fondart. Ed. El Kultrun (CD), 108.

INM (1979). *Exposición de instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina* (27 de julio-10 agosto). Instituto Nacional de Musicología.

- Isamitt Carlos (1938). Los instrumentos araucanos wada, künkulkawe, yüllu, trompe, corneta y charango. Boletín Latino Americano de música Año IV, T IV. Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales, Montevideo. Izikovitz, Karl Gustav 1935 Musical and Other Sound Instruments of the American Indians-a Comparative Ethnography Study-Elanders Bocktryckeri Akttiebolag, Göteborg.
- Jiménez Borja, Arturo (1951). Instrumentos musicales peruanos. *Sobretiro de la Revista del Museo Nacional de Lima*. Museo Nacional de Lima, 37–190.
- Pinto, Arturo (1987). Afinaciones de la guitarra en Ayacucho. *Boletín de Lima*. (49). Ed. Los Pinos, 83-87.
- Kilmer, Anne (2004). Memorizing the Names of Things, From Oral to Written: Mesopotamian Musical Instruments. *Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein, Juni 2002*. Hickmann/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen, 139–142.
- La Chioma, Daniela (2018). La antara en el arte moche: performance y simbolismo. *Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 137-174.
- Langevin, André (1990). La organización musical y social del conjunto de JKantu en la comunidad de Quiabaya (Prov de Bautista Saavedra, Bolivia). *Revista Andina* (1). Ed. Centro Bartolomé de las Casas, Cuzco, 115-138.
- Lehmann Nitsche, Robert (1908). Cantos Patagónicos y Arcos Musicales. *Anthropos, Revista Internacional de Etnología y Lingüística*, 916–940.
- Martí, Samuel (1961). *Canto, danza y música precortesianos*. Fondo de Cultura Económica.
- Méndez, Alejandro y Ángel Pimentel (2010). *Tipología de los*

instrumentos musicales y artefactos sonoros arqueológicos de Mesoamérica y el norte de México. Tesis para optar por el título de licenciado en Arqueología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH.

Mendívil, Julio (2002a). *Flutes and Food for the Ancestors: from the Tradition of Discoveries to the Discovery of Traditions*. (Ms.).

Mendívil, Julio (2002b). La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista Musical Chilena* 56(198), 63-78.

Mendívil, Julio (2012). Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*, (31), 61-77.

Meshkeris, Verónica (2000). Archaeological Chordophones of Central Asia during the 6/7th century B.C.-11th century A.D. Typology, Evolution, Distribution. *Stringed Instruments in Archaeological Context. Studien zur Musikarchäologie I, Orient-Archäologie* 6, Rahden/Westf, 85-90.

Millward, James A. (2012). Chordophone Culture in Two Early Modern Societies: A Pipa-Vihuela Duet. *Journal of World History*, 23(2), 237-278.

Montanaro, Bruno (1998). *Notes sur la guitare hispano-américaine. Musiques d'Amérique latine. Actes du colloque des 19 et 20 octobre a Cordes*, 65-78.

Pajuelo, Camilo (2005). *Raúl García Zárate, fundamentos para el estudio de su vida y obra*. Tesis de Maestría de la Universidad de Helsinki, Facultad de Artes, Departamento de Musicología, 119.

Palmiero, Tiziana (2014). *Las láminas musicales del códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85. Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis*. Tesis para optar al

grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

- Parejo Rafael (1991). *Argentina, Tritonic Music of the Northwest*. UNESCO collection, D 8208, (disco).
- Pereira, Eugenio (1941). *Los orígenes del Arte Musical en Chile*. Publicaciones de la Universidad de Chile, 373.
- Pérez Bugallo, Rubén & Ruiz Irma (1980). *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina*. INM.
- Pérez de Arce, José (1993). *Sonido y espacio en fiestas rituales de Chile central*. Trabajo presentado en el III congreso internacional de etnohistoria (manuscrito).
- Pérez de Arce, José (1995^a). *Música Prehispánica. Sonidos de América*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco O'Higgins.
- Pérez de Arce, José (1995b). *Polifonía en fiestas rituales de Chile Central*. *Revista Musical Chilena*, (185), 38–59.
- Pérez de Arce, José (1997). *Sonido Rajado, the sacred sound of pifilcas*. *Galpin Society Journal T. LI. The Galpin Society, Chichester*, 17–50.
- Pérez de Arce, José (2004). *Ethnographic analogies between south andean patterns of dancemusic traditions and their prehispanic evidence*. *Studien Zur Musikarchäologie IV, Orient-Archäologie* 15, 279-287.
- Pérez de Arce, José (2005). *Flautas y guitarras: migración, desplazamiento, dominación, ocultamiento, exterminio, y otros*. Trabajo presentado al 3.º Congreso Chileno de Musicología, “Música, Migración y Exilio”. Sociedad Chilena de Musicología, U. de La Serena, 11–15 (manuscrito).
- Pérez de Arce, José (2006). *Whistling Bottles: Sound, Mind and Water. Music Archaeology in Contexts*. *Studien zur Musikarchäologie V, Orient-Archäologie* 20, Rahden/Westf, 161-182.
- Pérez de Arce, José (2007a). “El Guitarrón Chileno y su Armonía Tímbrica”. *Resonancias*, 21, Música P.U., 23-55.

- Pérez de Arce, José (2007b). Musica Mapuche. Ed. *Revista Musical Chilena*, 375.
- Pérez de Arce, José (2014a). Flautas de Piedra Combarbalita Morada de Chile Central y Norte Semiárido. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 19 (2). Museo Chileno de Arte Precolombino, 29-54.
- Pérez de Arce, José (2014b). Diaguita and Aconcagua Music. *Orient-Archäologie, Studien Zur Musikarchäologie IX*.
- Pérez de Arce, José (2015). Flautas arqueológicas de Ecuador. *Revista Resonancias* 19(37), 47-88.
- Pérez de Arce, José 2016 Método organológico. Una contribución a la arqueomusicología.
Revista Musical Chilena (en prensa)
- Pérez de Arce, José (2018). La flauta colectiva: El uso social de flautas de tubo cerrado en los Andes Sur. *Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zamponas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Pérez de Arce, José y Francisca Gili (2013). Clasificación de instrumentos musicales: una revisión desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena* (219), 42-80.
- Poma de Ayala, Felipe Guamán (1980). *Nueva Cronica y Buen Gobierno*. Ed. Siglo XXI.
- Ponce Jara, Yenín María (2007). Sikus masculinos de tiempo seco. *Folklore. Arte, cultura y sociedad*. *Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM*. (1), 157-176.
- Robles, Román (2000). Arpas y Violines en la Cultura Musical Andina. *Investigaciones Sociales* (6), 25-54.
- Romero, Raúl (2007). Introducción. *Folklore. Arte, cultura y sociedad*. *Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM*. (1), 9-10.
- Ruiz, Agustín y Heriberto Muñoz (1991). *Análisis de las Estructuras Armónicas en la Música Rural de Chile Central: una Aproximación*

al Estudio de la Guitarra en el Canto a lo Divino. Memoria para optar al título de profesor de educación musical. Escuela de música de Valparaíso (mecanografiado).

Salazar, Luis (2004). Afinaciones de la guitarra en el Perú. Avance de investigación. <http://www.musicaperuana.com/espanol/afinaciones.htm>

Sánchez Huaranga, Carlos (2013). *La flauta de pan andina: los grupos de sikuris metropolitanos*. Estudio sobre los conjuntos de zampoñas, sikuris limeños, urbanos o metropolitanos. UNMSM.

Santa Cruz Pachacuti, Juan de [1613] (1879). *Relación de las antigüedades deste Reyno del Piru*. Marcos Jimenez de la Espada (ed.)

Sauvalle, Sergio (1991). *Guitarra Chilena*.

www.sonidosdechile.cl/0015sergiosauvalle-guitarrachilena.htm

Sauvalle, Sergio (2004). *La guitarra tradicional chilena*. www.sergiosauvalle.scd.cl

Spalding, Karen (2013). Quipus versus escritura: la burocracia incaica en el siglo XVI. *El Quipu Colonial*. Fondo Editorial Universidad Católica de Perú, 65-76.

Sten, María (1990). *Ponte a bailar, tú que reinas: Antropología de la danza prehispánica*. Editorial Joaquín Mortiz, 180.

Stevenson, Robert [1968] (1976). *Music in Aztec and Inca Territory* (1968). California Press, Berkeley, 378.

Stobart, Henry (1996). *Tara and Q'iwa: Worlds of Sound and Meaning. Cosmología y música en los Andes*. Biblioteca Iberoamericana and Vervuert Verlag, 67-81.

Stobart, Henry (2010). *Demonios, ensueños y deseos: tradiciones de las sirenas y creación musical en los Andes Sur Centrales. Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay*. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia T. 1. Universidad autónoma Tomás Frías, Royal Holloway University of London, Université Rennes

2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores, 183-217.

- Turino, Thomas (1988). La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del Sur del Perú. *Musica, danzas y máscaras en los Andes*. Romero Raúl (Ed.) Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, 61-96.
- UNAM (2012). Gran Diccionario Náhuatl [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.] <http://www.gdn.unam.mx>
- Van Kessel, Juan 1981 *Danzas y estructuras sociales en los Andes*. Instituto de Pastoral Andina, Cusco.
- Valcárcel, L. (1934). Sajsawaman redescubierto. *Revista del Museo Nacional*, 1-36.
- Valencia, Américo (1982). *Jjaktasiña Irampi Arcampi. El diálogo musical: técnica del siku bipolar*. Separata del Boletín de Lima (22-23), 32.
- Valencia, Américo (2007). La antara. *Folklore, Arte, cultura y sociedad*. Revista del Centro Universitario de Folklore, UNMSM, (1), 301-314.
- Vega, Carlos (1946). *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Ed. Centurión.
- Velasco, Juan de [1789] (1981). *Historia del reino de Quito*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Vera, Alejandro (2016). La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino. *Revista musical chilena*, 70(225), 9-49.
- Williams, Verónica (2009). El noroeste de Argentina: algunas consideraciones sobre la dominación inca. *La Arqueología y la Etnohistoria, un encuentro andino*. Instituto de Estudios Peruanos, IAR Institute of Andean Research, 243-310.



PERSPECTIVA EDUCATIVA DE LA MÚSICA TRADICIONAL HUANUQUEÑA

José Orlando Vara Mazzini

Autor, compositor e intérprete de la música huanuqueña

El Currículo Nacional de Educación Básica, hace referencia al desarrollo del perfil de egreso, manifestando que debe ser logrado por la persistencia del trabajo educativo de los docentes y la familia quienes, orientados siempre por los fundamentos de los enfoques transversales los que, impregnan de particularidad a los diversos procesos pedagógicos.

Según este documento curricular los enfoques transversales son los que “aportan concepciones importantes sobre las personas, su relación con los demás, con el entorno y con el espacio común y se traducen en formas específicas de actuar, que constituyen valores y actitudes que tanto estudiantes, maestros y autoridades, deben esforzarse por demostrar en la dinámica diaria de la escuela” (DCBN, 2016, p. 19)

Esta precisión, automáticamente infiere que en el trabajo cotidiano de los docentes se debe hacer posible la construcción de los valores bajo el marco de los enfoques transversales que dan significado y valoración al desarrollo de las competencias, brindando a los estudiantes diversas oportunidades de reflexión, diálogo y discusión sobre temas cotidianos relacionados al contexto educativo.

El Currículo Nacional menciona el desarrollo de siete enfoques transversales. En esta ocasión nos ocuparemos solo del enfoque intercultural, por tratarse de un tema que atañe, entre varios aspectos, a la identidad cultural de los estudiantes y muy en particular a la identidad cultural de los huanuqueños.

La interculturalidad, como lo refiere este documento, parte del entendimiento de que todas las sociedades del mundo tienen diferentes manifestaciones culturales que están vigentes, vivas, dinámicas y en constante transformación y en su interrelación con otras culturas van desarrollándose y generando cambios, pero, sin que esto signifique menoscabo de su identidad, ni pretensiones de hegemonía y dominio por parte de una de ellas.

La identidad cultural en particular, está referida al conjunto de valores, símbolos, creencias, costumbres, tradiciones y todo tipo de manifestaciones que los grupos sociales utilizan como elementos de cohesión que les sirven de soporte para fundamentar su sentido de pertenencia que motiva sus intereses, normas y rituales particulares, aun dentro de la diversidad. Al respecto Jaime Fisher,¹ manifiesta que la identidad cultural es el sentido de pertenencia a un determinado grupo social y es un criterio para diferenciarse de otros colectivos. De esta manera, un individuo puede identificarse con alguno o algunos de los contenidos culturales de un grupo social (tradiciones, costumbres, valores).

Por su parte Giddens (1995) también manifiesta que las identidades se construyen a través de un proceso de individualización por los propios actores para los que son fuentes de sentido; es decir, esto se puede originar desde las propias instituciones que a juicio suyo, estas manifestaciones constituyen sentido lógico, su afianzamiento o construcción que, a decir de Castells (1988) estas son definidas por normas estructuradas por las instituciones y organizaciones de la sociedad, que en el caso particular del tema en tratamiento, la interculturalidad, está regulado por el sistema educativo peruano a través de la Ley General de Educación, manifiesta en el Currículo Nacional vigente.

Como se ha referido líneas arriba la identidad cultural está constituida por las diferentes manifestaciones que tienen los grupos sociales y dentro de ellas, la música. Esta en una expresión que perfectamente puede establecer varios elementos de naturaleza

simbólica que nos permiten construir ciertas nociones de identidad. El ritmo, el compás, la melodía, la armonía son elementos musicales que perfectamente nos permiten tipificar características que diferencian una cultura de otra.

En el caso particular de la música tradicional huanuqueña, está caracterizada por la presencia de la poesía sencilla, descriptiva y narrativa con referentes emotivos, geográficos e históricos de Huánuco, sin embargo, la melodía es la que pone la peculiaridad a esta manifestación cultural. Al respecto Rollin Guerra nos precisa que la melodía de la canción huanuqueña está basada en la escala pentatónica menor melódica, con presencia constante de síncopas y alteraciones accidentales con un carácter alegre y distinguido que, perfectamente es complementado con el ritmo ágil y vibrátil que espontáneamente invitan al baile.

Estas particularidades y la presencia de muchas composiciones musicales de autores renombrados, como Daniel Alomía Robles, Gumercindo Atencia, Wilde Palomino, por citar algunos, remarca de por sí la aseveración de que Huánuco tiene identidad musical propia que diferencia de las manifestaciones de otras culturas aledañas, negando categóricamente la idea de algunos en el sentido de que Huánuco no tiene expresión musical propia. Sin embargo, esta aseveración parece que, si tiene sentido y sustento para quienes trabajan en las instituciones educativas de la ciudad de Huánuco en el que se evidencia a primera vista la poca, diríamos casi nula intención de revalorar y desarrollar nuestra cultura musical como lo manifiesta expresamente los fundamentos del enfoque intercultural antes expuesta.

En efecto, un estudio realizado recientemente (2019) por un grupo de estudiantes del IESPP Marcos Duran Martel sobre la Identidad Cultural en las instituciones educativas estatales de la Ciudad de Huánuco, muy específicamente sobre el desarrollo de la identidad musical huanuqueña, refiere que solo el 12 % de los docentes del nivel primaria utiliza alguna canción huanuqueña como estrategia didáctica para desarrollar sus sesiones de aprendizaje durante el año

académico. Concluye, también, que nueve de diez canciones que se presentan como números artísticos en las actividades del calendario cívico escolar en estas instituciones (Día de la Madre, Día del Maestro, Aniversario del colegio, etc.) son canciones de otras culturas y solo una es algún huaynito huanuqueño. Esta situación nos permite concluir categóricamente que los huanuqueños estamos perdiendo progresivamente nuestra identidad musical huanuqueña, que si se continua en esta línea, prontamente habremos desaparecido nuestra música tradicional huanuqueña.

CAUSAS

En realidad, son muchas las causas que han puesto a nuestra música tradicional huanuqueña en situación de vulnerabilidad. Entre las que consideramos más importantes podemos citar:

- a) Las políticas públicas que prestan escasa atención al arte y la cultura que han restado valor educativo a la música como eje principal de desarrollo de la identidad cultural de los pueblos. No existe una entidad que se encargue de ella.
- b) Paradójicamente el Ministerio de Educación a través del actual Currículo Nacional (2016) a pesar de que procura dar atención a la diversidad y la inclusión en su propuesta curricular, sin embargo, en la práctica estos enfoques transversales se desvanecen y pierden fuerza al momento de su concretización quedando la educación musical comprendida en una visión reduccionista, generalista y pobre.
- c) La preminencia de una visión occidental de la enseñanza de la música en las instituciones de formación docente de arte y la Universidad de Música que encuentra su mayor expresión en la llamada música clásica, académica y elitista.
- d) Falta de voluntad política tanto a nivel de las instituciones educativas como en los gobiernos locales y regionales por desarrollar el amor por nuestra música.

- e) Desaparición progresiva de la educación musical en las instituciones educativas que se ven materializados en que:
- La asignatura de música ha quedado subsumida, a una formación artística genérica la cual no necesariamente está a cargo de docentes especializados que conocen y manejan los diversos lenguajes del arte.
 - La disponibilidad mínima de horas académicas (90 minutos) para el área de Arte y Cultura en la que el docente tiene que compartir con otras manifestaciones artísticas como artes escénicas, danzas, música, teatro, artes virtuales, etc.
 - La carencia de materiales educativos para la enseñanza de la música que minimiza la labor docente en las aulas
- f) Sin embargo y a nuestro juicio, consideramos que la causa mayor radica en la voluntad del docente que en estos últimos tiempos, han perdido el interés y la preminencia de ser maestros. Ya no se tiene a ese docente de vocación que, si la tienen, está aletargada y sin responsabilidad social ni cultura, componentes estratégicos para cualquier desarrollo institucional y organizacional.

Es poco, casi nada lo que se está haciendo en estos últimos tiempos. Desde las instituciones educativas de a poco se van despertando el león dormido. La EESP Marcos Duran Martel, por ejemplo, sola y sin ayuda sigue bregando por mas de una década en la pretensión de llevar adelante su Festival Escolar de la Identidad Musical Huanuqueña, a pesar de que a la fecha ha puesto en la palestra a muchos niños y jóvenes con amor a nuestra música, sin embargo, mucho hay por hacer.

Al paso que vamos, hay mucha incertidumbre en el derrotero que se espera a la educación musical en los años futuros. La mayoría de los estudiantes de escuelas públicas no tendrán la oportunidad de acceder a la música y al canto, y, por lo tanto, se habrá perdido un derecho y se habrá reducido un campo muy importante de la formación humana.

Por su parte, la coyuntura social, la migración, la globalización tecnológica, ideológica y política habrá hecho su trabajo de

homogenización, negando la diversidad como riqueza, la posibilidad de diálogo e interacciones, la pluralidad de ideas y las formas de hacer, valorar y transmitir música.

Ante la pérdida eminente de nuestra identidad cultural huanuqueña nos permitimos proponer algunas sugerencias de huanuqueñidad.

- A las autoridades del Gobierno Regional Huánuco que implementen y pongan en acción el Plan de Fortalecimiento y Desarrollo de Capacidades Humanas – Desarrollo de la Identidad Cultural de la Región Huánuco propuesto por el COPICRHco. Aprobado por RER N.º 142-2016-GRHCO/GR
- A la Dirección Regional de Educación de Huánuco que implemente políticas educativas orientadas a desarrollar la identidad cultural de los estudiantes de nuestra región. Que se enseñe Historia Regional, Música Tradicional Huanuqueña, que se impriman y difundan a nivel regional fascículos de lectura obligatoria con contenidos que referencien personajes, temática, tradiciones, costumbre y lugares relacionados a nuestra cultura musical. Que se graben, distribuyan y difundan a nivel de las redes sociales pistas de canciones huanuqueñas con tesitura para niños complementados con sus respectivos cancioneros.
- A la comunidad educativa de todas las instituciones de nuestra región que pongan en acción proyectos innovadores tendientes a desarrollar la identidad cultural de sus estudiantes.
- A los padres de familia que coadyuven desde el hogar la formación de la identidad cultural de sus hijos.
- A los medios de comunicación que coadyuven a huanuqueñizar Huánuco.

Para terminar, queremos recordar y dejar en el inconsciente colectivo de todos los huanuqueños y huanuqueñistas la famosa frase del extinto Roel Tarazona Padilla.

“Huanuqueños, sean valientes, párense firmes y defiendan lo nuestro”

REFERENCIAS

- Fisher, Jaime (2014). *Liberalismo, comunitarismo, cultura y multiculturalismo*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5229408>
- Berger, P. L. y Luckman, T. (1988). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Castells, M. (1998). "Paraísos comunales: identidad y sentido en la sociedad red". *La era de la información. Economía, sociedad y cultura* (2), pp. 28-29
- MINEDU (2016). *Currículo Nacional de Educación Básica*.



RESEÑA DEL I CONGRESO INTERNACIONAL DE ETNO Y ARQUEOMUSICOLOGÍA: HACIA UN PARADIGMA INTERDISCIPLINARIO EN AMÉRICA

HOMENAJE A DANIEL ALOMÍA ROBLES Y LEO BROUWER

Jair Paolo Esteban Valladares

Especialista de la VPI-Universidad Nacional Daniel Alomía Robles

Jesteban@undar.edu.pe - <https://orcid.org/0000-0002-1153-3895>

En conmemoración de los 200 años de la proclamación de la Independencia del Perú, la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles (UNRAR) y la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) de Argentina organizaron un evento académico para debatir y explorar campos interdisciplinarios que examinen la relación entre la música, la cultura y el pasado humano en el continente americano.

Por un lado, la etnomusicología, según nos relata Bohlman P. (1988), es el estudio de la música en el contexto de la cultura, donde la música es entendida no solo como sonido, sino también como un proceso cultural. Por otro lado, la arqueomusicología, como nos indica Hickmann (2017), es la investigación de la música en el pasado humano mediante el análisis de instrumentos musicales, representaciones visuales de música y otros artefactos relacionados con la música encontrados en contextos arqueológicos.

Abordar estos campos llevó a la organización del I Congreso Internacional de Etno y Arqueomusicología: Hacia un paradigma interdisciplinario en América, que se realizó de manera virtual los días 15, 16 y 17 de julio de 2021. “El evento tuvo como objetivo principal crear un espacio interdisciplinario que fortalezca, impulse y difunda la producción teórica y práctica en los campos de la etnomusicología

y arqueomusicología, así como en el arte, siempre desde una visión geocultural” (Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2021, párr. 2). Estuvo dirigido a investigadores, musicólogos, etnomusicólogos, arqueomusicólogos, antropólogos, sociólogos, músicos, compositores e intérpretes de todo el mundo.

Otro objetivo fundamental del Congreso fue ofrecer una visión amplia de las diversas facetas de la etnomusicología y la arqueomusicología, creando un espacio inclusivo e interdisciplinario que abarcara una variedad de temas. Se buscó equilibrar los aspectos científicos e investigativos con las experiencias y prácticas profesionales. Para lograr este propósito, se definieron nueve ejes temáticos que orientaron los contenidos y las actividades del evento. Según la Universidad Nacional de Tres de Febrero (n.d.) los ejes fueron los siguientes:

1. Nuevos aportes teóricos, metodológicos y los derroteros en el estudio de la etnomusicología y arqueomusicología andinas.
2. Las investigaciones etno y arqueomusicológicas y las nuevas tecnologías.
3. El patrimonio sonoro arqueológico, su estudio, gestión y espacios de difusión.
4. El Patrimonio cultural de América en la construcción de paradigmas endógenos académicos y artísticos (música, teatro, artes escénicas y visuales, etc.).
5. Experiencias en torno a la creación artística con antiguas y nuevas tecnologías.
6. Geocultura, Descolonización e Identidad Cultural: praxis y teoría en el ámbito Académico.

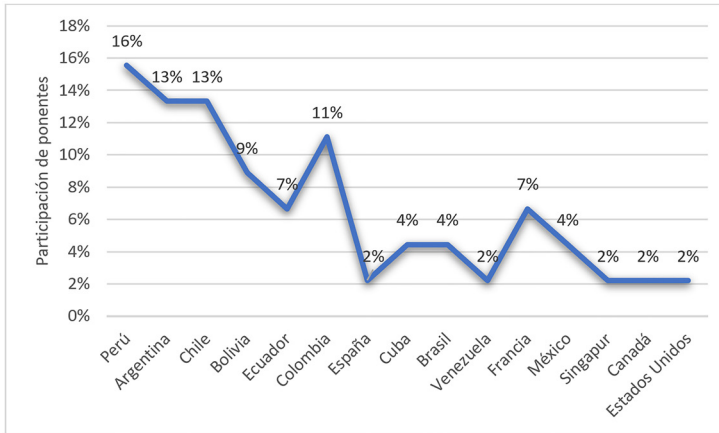
El Comité Binacional encargado de organizar y dirigir el Congreso estuvo constituido por representantes de Perú (UNDAR) y Argentina (UNTREF). Por Perú participaron: Mtro. Carlos Manuel Mansilla Vásquez (coordinador general), Carlos Lucio Ortega y Obregón, María Teresa Cabanillas López, Freddy Omar Majino Gargate, Julianna Villanueva Medrano, Guisella Esther Domínguez Urbano, Fabio Rodríguez Meléndez, Andrea Cangalaya Ríos, Juan Diego Sánchez

Araujo, Orlando Vara Sánchez, Christian Morales Reyes y Jair Paolo Esteban Valladares. Por parte de Argentina, participaron: Alejandro Iglesias Rossi (coordinador general), Susana Ferreres, María Emilia Sosa Cacace, Juan Pablo Nicoletti, Anabella Enrique, Julieta Szewach, Lucas Mattioni, Federico Martínez Daniel, Diana Ramírez Sánchez y María Guillermina Couso.

Las actividades del Congreso incluyeron 7 conferencias magistrales, 23 ponencias, 3 mesas redondas, 2 festivales musicológicos, y homenajes. Entre los especialistas destacados que compartieron sus investigaciones se encontraban Julio Mendivil (Perú) con su exposición “El futuro del pasado: Teorías arqueomusicológicas desde la etnomusicología”; Miriam Escudero (Cuba) con la presentación “Gestión del Patrimonio Histórico Documental de la Música”; Alejandro Néstor Méndez Rojas y Ángel Agustín Pimentel Díaz (México) abordaron el tema “Tipología para los instrumentos musicales y artefactos sonoros de Mesoamérica y el Norte de México”; Joe Peters (Singapur) ofreció su perspectiva sobre “Anticuerpos en vista de la sostenibilidad musical territorial”; Daniela La Chioma (Brasil) exploró “Música y sonido en el arte andino prehispánico: Interdisciplinariedad y alcances metodológicos”; José Pérez de Arce (Chile) exploró “Arqueomusicología en Sudamérica, una mirada local”; Benjamín Velazco Reyes (Perú) “Análisis organológico del instrumento musical “Chaqallo” de la zona Aymara de Puno”, entre otros ponentes de diversos países.

Figura 1

Participación de ponente por países

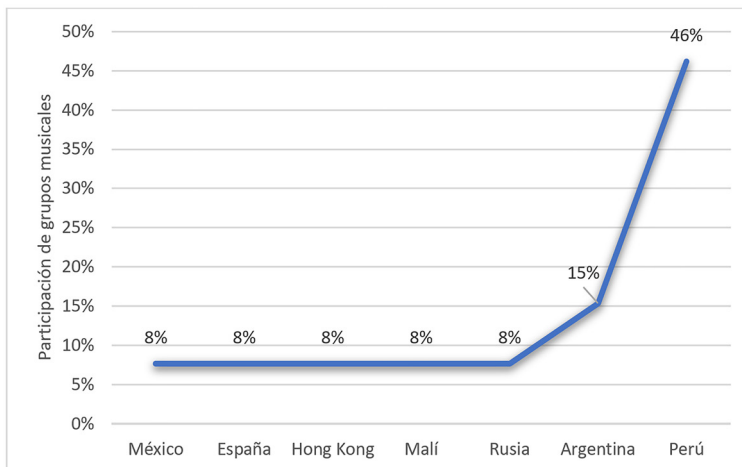


Nota: Elaborado a partir del análisis documental del I Congreso de Etno y Arqueología

En la figura 1, se puede apreciar la participación de un total de 15 naciones como ponentes en el I Congreso Internacional de Etno y Arqueomusicología: Hacia un paradigma interdisciplinario en América. Este aspecto resalta la diversidad y el alcance internacional del Congreso, que reunió a expertos de diferentes partes del mundo para contribuir al diálogo y la investigación en estos campos.

Figura 2

Participación de grupos musicales por países



Nota: Elaborado a partir del análisis documental del I Congreso de Etno y Arqueología

En la figura 2, se puede apreciar la participación de un total de 7 países como grupos musicales en los festivales musicológicos del Congreso. Este aspecto resalta la el alcance internacional de las presentaciones, lo cual enriqueció significativamente la experiencia del evento al ofrecer una muestra amplia de las tradiciones musicales de diferentes partes del mundo.

El tercer día, tal como se había programado, se llevó a cabo un emotivo homenaje al ilustre músico Daniel Alomía Robles. La ceremonia comenzó con las palabras del Presidente de la Comisión Organizadora de la UNDAR, Mtro. Espartaco Lavalle Terry, seguidas de una reseña biográfica de Daniel Alomía Robles a cargo de Carlos Ortega y Obregón. Posteriormente, Cristhian Cachay ofreció una apreciación de la producción pianística de Daniel Alomía Robles. El evento contó también con la participación del Ensamble Pax Ars, dirigido por Emmanuel Ortega.

Además, se llevó a cabo un reconocimiento y homenaje a Leo Brouwer, que comenzó con las palabras de Alfons Karabuda, Presidente Internacional Music Council, y Alejandro Iglesias Rossi, director de la Orquetas de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías. El homenaje incluyó diversos conciertos en honor a Brouwer.

El I Congreso Internacional de Etno y Arqueomusicología, organizado por la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles (UNDAR) de Perú y la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) de Argentina, culminó exitosamente, logrando varios objetivos clave.

Conclusiones:

1. El Congreso logró ofrecer una visión amplia e inclusiva de las diversas facetas de la etnomusicología y la arqueomusicología. Se creó un espacio que abarcó una variedad de temas, desde enfoques teóricos hasta prácticas profesionales, promoviendo así un diálogo interdisciplinario enriquecedor.
2. Se logró establecer una sinergia entre los aspectos científicos e investigativos, así como las experiencias y prácticas profesionales. Esto permitió que los participantes no solo discutieran teorías y

metodologías, sino que también compartieran experiencias prácticas y aplicadas, fortaleciendo así la conexión entre la investigación y la práctica profesional.

3. Los seis ejes temáticos definidos fueron esenciales para guiar las discusiones y actividades del Congreso. En particular, se destacaron los nuevos aportes teóricos y metodológicos en el estudio de la etnomusicología y la arqueomusicología andinas, lo que subrayó la relevancia y la evolución continua de estas disciplinas.
4. Hubo un enfoque significativo en la gestión y estudio del patrimonio sonoro arqueológico, así como en la creación de espacios de difusión. Este enfoque resaltó la necesidad de preservar y valorar el patrimonio musical antiguo como una parte vital de la identidad cultural.
5. Se discutió ampliamente sobre el patrimonio cultural de América y su papel en la construcción de paradigmas endógenos académicos y artísticos. Este tema incluyó la música, el teatro, las artes escénicas y visuales, y destacó la importancia de desarrollar enfoques académicos que sean auténticos y representativos de las culturas locales.
6. Se puso un fuerte énfasis en la geocultura, la descolonización y la identidad cultural, tanto en la teoría como en la praxis académica. Las discusiones sobre este eje temático destacaron la necesidad de decolonizar el conocimiento y promover una mayor comprensión y respeto por las identidades culturales diversas.
7. El Congreso facilitó la creación de redes académicas y profesionales, fomentando colaboraciones futuras. Los participantes expresaron un fuerte interés en continuar trabajando juntos en proyectos de investigación, publicaciones conjuntas y futuros eventos académicos, asegurando la continuidad y expansión de los esfuerzos iniciados en este Congreso.
8. Este espacio no solo permitió rendir homenaje a dos músicos ilustres del continente americano: Daniel Alomía Robles y Leo Brouwer, sino que también brindó la oportunidad de reconocer la trayectoria y los aportes de los ponentes que participaron en este Con-

greso y que han dedicado su vida a los campos de la cultura, la música y la investigación.

En conclusión, el I Congreso Internacional de Etno y Arqueomusicología: Hacia un Paradigma Interdisciplinario en América, en homenaje a Daniel Alomía Robles y Leo Brouwer, cumplió con creces sus objetivos, estableciendo un precedente significativo para el futuro de estas disciplinas. La calidad de las presentaciones y la riqueza de los debates auguran un camino prometedor para la etnomusicología y la arqueomusicología en América y más allá, promoviendo una mayor comprensión y valoración del patrimonio musical y cultural del continente.

REFERENCIAS

Bolhman, P. V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*.

Hickmann, E. (2017). *he study of music in the human past through the analysis of musical instruments, visual representations of music, and other music-related artifacts found in archaeological contexts*.

Universidad Nacional de Tres de Febrero (2021). Convocatoria Congreso Internacional Etno-Arqueomusicología.

<https://www.untref.edu.ar/mundountref/convocatoria-congreso-internacional-etno-arqueomusicolog%C3%ADa>

Universidad Nacional de Tres de Febrero. (n.d.). Bases y condiciones música (PDF).

<https://mail.untref.edu.ar/uploads/Documentos/bases%20y%20condiciones%20musica.pdf>

REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL I CONGRESO INTERNACIONAL DE ETNO Y ARQUEOMUSICOLOGÍA





UNDAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

www.undar.edu.pe

VICEPRESIDENCIA DE INVESTIGACIÓN