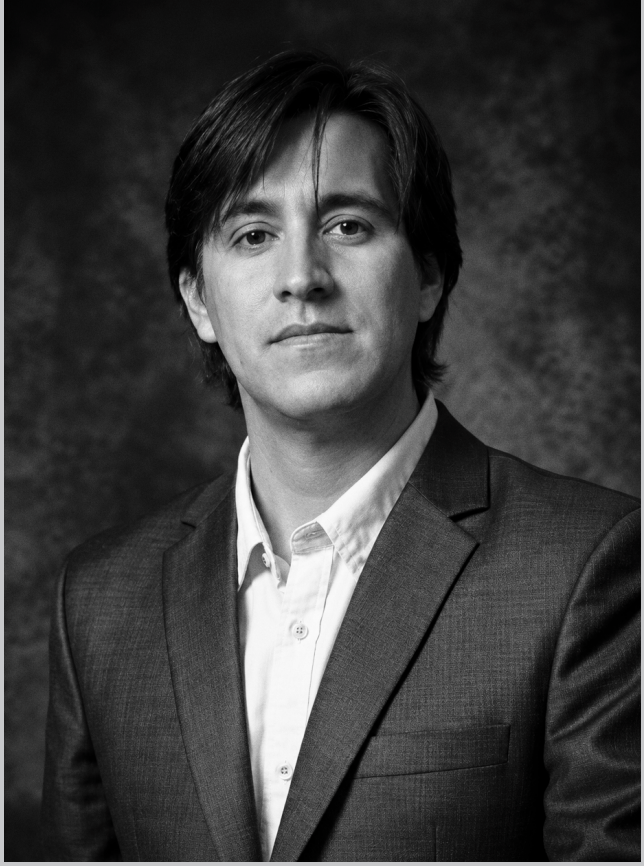


CRISTHIAN ELÍ CACHAY TELLO:

Músico y pedagogo huanuqueño, desarrolla su labor en la docencia, interpretación, composición, arreglos e investigación musical. Formado en el Instituto Superior de Música Público “Daniel Alomía Robles”, se especializó en piano y amplió sus estudios de violín en Lima.

Ha integrado y dirigido diversas agrupaciones de cámara y participado como compositor en el Ensamble de Instrumentos Tradicionales del Perú. Fue docente del Instituto Daniel Alomía Robles y de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Actualmente, es docente de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, director del Cuarteto de Cuerdas Huánuco y fundador y director general de la Orquesta Sinfónica de Huánuco.

FORMATOS INSTRUMENTALES EN LA CIUDAD DE HUÁNUCO

Desmontando la esencia de la Música Tradicional Huanuqueña

Cristhian Elí Cachay Tello
Orquesta Sinfónica de Huánuco, Huánuco, Perú.
https://orcid.org/0000-0003-1925-154X
cristhiancahaytello@gmail.com

Resumen

Los estudios sobre la "música tradicional huanuqueña" suelen adoptar una perspectiva esencialista que presupone una identidad sonora única e inmutable. Este estudio cuestiona dicha visión mediante el análisis de cuatro formatos instrumentales: Conjunto de Música Regional, Banda de Vientos y Percusión, Conjunto de Vals Criollo Peruano y Agrupación de Música Latinoamericana. A partir de archivos locales, entrevistas y análisis histórico-organológico de los procesos de hibridación urbana, se evidencia una tradición dinámica y cambiante. La coexistencia de instrumentos andinos y europeos, junto con diversas estéticas latinoamericanas, revela constantes transformaciones en la identidad musical huanuqueña. Se concluye que esta constituye una construcción plural y dinámica que exige reconsiderar conceptos como esencia, tradición, autenticidad e identidad sonora regional.

Palabras clave:
Formatos instrumentales, Huánuco, identidad cultural, música tradicional, organología.

Abstract

Studies of "traditional music from Huánuco" often adopt an essentialist perspective that assumes a unique and immutable sonic identity. This study challenges this view by analyzing four instrumental formats: Regional Music Ensemble, Wind and Percussion Band, Peruvian Creole Waltz Ensemble, and Latin American Music Ensemble. Drawing on local archives, interviews, and historical-organological analysis of urban hybridization processes, the findings reveal a dynamic and evolving tradition. The coexistence of Andean and European instruments, alongside diverse Latin American aesthetics, demonstrates ongoing transformations in Huánuco's musical identity. The study concludes that this identity constitutes a plural and dynamic construction that calls for a reassessment of concepts such as essence, tradition, authenticity, and regional sonic identity.

Keywords:
Cultural identity, Huánuco, instrumental formats, organology, traditional music.

UNDAR
Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

ISSN: 2955-8824

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo teórico o conceptual, arbitrado por pares ciegos
Recibido: 26/05/2026
Revisado: 29/06/2026
Aceptado: 17/07/2026

1 Introducción

La llamada "música tradicional de la ciudad de Huánuco"[1] genera narrativas en el ámbito académico y popular, que sostienen la premisa de que esta música posee una esencia propia y diferenciable que define "lo huanuqueño". Sin embargo, al analizar los procesos históricos de la conformación de agrupaciones musicales urbanas, la incorporación de instrumentos musicales, repertorios y estéticas provenientes de otros contextos culturales, afloran serias limitaciones en la visión esencialista de la música huanuqueña. Sucede que, en la historia musical de la capital huanuqueña, se evidencian variadas dinámicas de apropiación, adaptación e hibridación que cuestionan la posibilidad de identificar un único rasgo o núcleo originario capaz de definir la identidad sonora huanuqueña. Las investigaciones dedicadas a esta problemática son escasas y no profundizan en los procesos de transformación y construcción histórica de los formatos instrumentales. Esta situación abre un vacío que el presente estudio busca llenar.

Este artículo centra su atención en cuatro formatos instrumentales emblemáticos en la historia musical de la ciudad de Huánuco: el conjunto de música regional, la banda de vientos y percusión, el conjunto de vals criollo peruano y la agrupación de música latinoamericana. Estos formatos fueron seleccionados por su relevancia histórica y por la capacidad de evidenciar distintas formas de interacción entre elementos andinos, europeos y latinoamericanos dentro de la experiencia musical huanuqueña.

El artículo presenta la siguiente estructura: primero se aborda el entendimiento sobre tradición, identidad e hibridación; luego, se muestra la metodología utilizada que incluye el análisis documental, entrevistas, estudio de archivos locales, análisis histórico-organológicos; después, se aborda el estudio de cada uno de los cuatro formatos que configuran el objeto de estudio; a continuación, se presenta la discusión sobre la inexistencia de un rasgo único o esencia caracterizadora en la música huanuqueña; finalmente se incluye el apartado de las conclusiones.

Al cuestionar la idea de esencia sonora original, a través de los formatos instrumentales más representativos de la ciudad de Huánuco, no se busca restar valor a la música huanuqueña, por el contrario, se trata de situarla en su justa dimensión como una tradición cambiante y dinámica, capaz de transformarse y puede integrar diversas experiencias.

2 Tradición, identidad e hibridez

La idea cotidiana que se tiene sobre lo que es la tradición, se entiende tal y como lo plantea la Real Academia Española (RAE, s.f.) que, es transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación; sin embargo, la mayoría de los cultores de la música tradicional en la ciudad de Huánuco matizan este planteamiento adhiriendo el argumento que en esta música existe una esencia con rasgos particulares e inmutables, dicha distinción es la que luego sirve de base para construir el entendimiento de una identidad propia, que distingue a la música tradicional de Huánuco.

[1]En adelante, al mencionar "música tradicional de la ciudad de Huánuco", "música de la ciudad de Huánuco", se refiere a la música de la ciudad capital en la Región de Huánuco.

La “esencia” de la música huanuqueña cubre a los conjuntos, y logra catalogar a los formatos musicales como estructuras definitorias con una identidad inmutable. Sucede que este aspecto importante, el de los formatos instrumentales, es el objeto de estudio que devela en el presente artículo una realidad opuesta al planteamiento de la “esencia” inmutable en la música de la ciudad de Huánuco.

La propuesta de la existencia de rasgos únicos y caracterizadores (la esencia), es cuestionable, debido a que la conformación de rasgos, responde a procesos de cambio constantes y heterogéneos. El etnomusicólogo peruano Mendívil (2025) en su libro *La biografía social de las músicas* nos dice que la tradición, no es un atributo cultural fijo, natural o predestinado desde el comienzo de los tiempos porque, como las sociedades, se crean y recrean de manera constante a través de las acciones de los sujetos que las conforman. Por lo tanto, las tradiciones musicales están en constante recreación, la capacidad creativa de los músicos busca replantear las ideas rígidas, al respecto Mendívil (2020) indica que, las tradiciones musicales no sobreviven porque se mantengan intactas, sino porque aprenden a convivir con las innovaciones – las más justas y las más arbitrarias – con que se ven confrontadas.

Con respecto al formato instrumental, se plantea que es una configuración específica de instrumentos que conforman una agrupación musical, el formato determina la sonoridad, el estilo y la funcionalidad de la música interpretada, a la vez que influye en la forma en que es percibida por los oyentes. Los formatos instrumentales que se estudian en el presente artículo, son el resultado de procesos y mezclas que le otorgan la condición de hibridez; esto es que no son formatos puros, ya que la gran mayoría de instrumentos musicales utilizados en estos formatos son de origen europeo, tal como se verá más adelante en este artículo, estos formatos están en constante reconfiguración sonora, debido a muchos factores, entre ellos está la capacidad de ejecución e interpretación, los espacios y la demanda de actividad musical, la tecnología, entre otros.

3 Metodología

Se realizó un análisis documental sobre textos contenidos en publicaciones de páginas web, para el caso de agrupaciones cuyo origen se encuentra en las estudiantinas de los siglos XIX se utilizó https://www.tunaemundi.com/, para el caso de las estudiantinas en Perú a finales del XIX e inicios del XX https://ide.pucp.edu.pe/, para abordar propiamente las estudiantinas en el interior del país https://altiplania.org/ y https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/ ; así mismo, se abordó investigaciones sobre conjuntos y músicos huanuqueños especialmente la publicación de 1995 *Galería de Músicos Huanuqueños* de Nilton Talancha.

Otro aspecto importante en el engranaje metodológico fueron las entrevistas realizadas a diversos personajes y músicos huanuqueños, que fueron y son parte de las agrupaciones más reconocidas en el medio artístico; así como conversaciones y coloquios con diversos compañeros del que hacer musical.

Finalmente se revisó y analizó archivos fotográficos, diversos archivos de audio y video que contienen grabaciones de la música y performance de diferentes grupos musicales. La grabación más antigua que se pudo encontrar data del año 1966 y es un audio de una banda de músicos ejecutando la música de la Danza de los Negritos de Huánuco.

4 Los formatos instrumentales

En este apartado, producto del análisis realizado, se muestran aspectos de los formatos instrumentales como su origen y paso a través de la historia, los cambios que sufrieron a través del tiempo, las agrupaciones más representativas, sus actuales conformaciones, y un breve entendimiento organológico presentado en tablas de tipología. En total son cuatro los formatos instrumentales que se identificaron como los más representativos de la escena musical en la ciudad de Huánuco, que a continuación se presenta.

4.1 Conjunto de música regional

Este formato tiene su origen en las estudiantinas europeas, estas se formaron entre los siglos XIII y XIV en España gracias a grupos de estudiantes universitarios de escasos recursos económicos, haciendo uso de guitarras y bandurrias cantaban para mendigar comida, especialmente la denominada "sopa boda", hecho que los llevo a tener el nombre de "sopistas". La llegada del formato de estudiantina al territorio peruano se dio a finales del siglo XIX con la exitosa gira latinoamericana de la estudiantina Fígaro (Martín, 2024). Las actuaciones de este elenco durante el año de 1884 en Lima, motivaron la formación de grupos como la Estudiantina Peruana y Chalaca alrededor de 1885 – 1886, que alcanzaron un reconocimiento exitoso (Salazar, 2021). El formato se expandió al sur andino (Puno, Arequipa, Cusco y Ayacucho) a inicios del siglo XX adaptándose al contexto rural y urbano del interior del país, agrupaciones como la "Estudiantina Manuel Montesinos" de Puno (1910), la "Estudiantina Típica Ayacucho" (1928), el "Conjunto Obrero Masías de arte Vernacular" en Puno (1940), el "Centro musical Theodoro Valcarcel" de Puno (1950 – 1960), replantearon la configuración del formato para ejecutar sus formas y ritmos locales (Vara, 2023). Se incluyó, en estos nuevos formatos, instrumentos como el violín, el arpa, la quena, el acordeón, el clarinete, el charango, el chelo, algunos instrumentos lograron adaptarse y mantenerse en el tiempo, otros no.

En la ciudad de Huánuco, previo a la llegada de la corriente de los formatos de estudiantinas peruanas, se tenía actividad musical con un formato de similar conformación, es el caso del conjunto musical de la denominada sociedad musical "Filarmónica de Huánuco" en actividad alrededor de 1885, que incluían instrumentos de viento como la flauta traversa, clarinete, trompeta, instrumentos de cuerda pellizcada como la guitarra, mandolina, de cuerda frotada el chelo.

Talancha (1995) indica que esta agrupación se formó con la intención de difundir música académica culta; por lo tanto, es de inferir que en su repertorio existían obras adaptadas y arregladas de los maestros universales de la música, y que muy probablemente incluyeron en su repertorio música peruana y piezas que representarían al bagaje musical de la región huanuqueña.

Es a mediados del siglo XX que el formato de estudiantina cobra mayor relevancia en la ciudad de Huánuco, este dato fue corroborado en una entrevista realizada al maestro Gumercindo Atencia el 19 de marzo del 2024, quien manifestó que efectivamente el formato musical se hizo conocido por las grabaciones que ya existían en Lp y por el contacto de experiencias itinerantes entre músicos de la región centro. En la línea de tiempo para el formato de conjunto de música regional, se ha identificado a siete agrupaciones que

lograron la aceptación del público, por ende, son los más representativos en la historia de la ciudad de Huánuco.



Figura 1
Parados de izquierda a derecha: Gumercindo Atencia, Gonzales, Gelefrin Jaime, Andrés Martel, Raymundo Quiñones, Saturnino Morales. Sentados de izquierda a derecha: Teodoro Alomía, Oscar Tafur, Santos Vasquez, Manuel Eustaquio Robles, Manuel Villar, Manuel Guevara. Fuente: Talancha (1995).
Nota: Imagen reconstruida con IA.

El Centro Literario Musical "Enrique L. Vega" de 1949, referido por Gumercindo Atencia, configuró su formato instrumental incluyendo el violín, la guitarra, el acordeón, el clarinete; en 1957 Andrés Fernández funda la "Peña Artística Huanuqueña" quien mantiene el formato de 1949 pero ahora incluye el uso del arpa, haciendo que la estética del grupo se perciba como más cercana a un sonido de identidad andina; en 1972 Gumercindo Atencia crea el conjunto musical "Melodía Huanuqueña" y para 1980 funda el "Centro Musical Huánuco". Fue director de ambas agrupaciones y mantuvo la configuración del formato instrumental que utilizó en 1949 pero prescinde casi por completo de los instrumentos de viento, su uso es de carácter excepcional; al paso de un poco más de una década hace su aparición la agrupación "Estudiantina Magisterial" dirigida por Orlando Vara, es en 1992 que esta agrupación presenta en su conformación instrumental a instrumentos como el saxofón, el bajo electrónico y en la percusión a la batería; posteriormente, a casi 30 años en el tiempo, se presenta el dúo "María Haydeé & Omar Majino" en el año 2020, y para el 2024 se presenta el centro musical "Melodía Huanuqueña", ambas agrupaciones bajo la dirección de Omar Majino, la configuración del formato instrumental se remite a lo planteado por Gumercindo Atencia en 1949 y 1980 pero incluye algunas modificaciones importantes, quedando la configuración de la siguiente manera: Guitarras, mandolinas, bajo electrónico, violín, quena, en la percusión batería y cajón peruano. En la figura 2 se presenta la línea de tiempo, los grupos mencionados, y los instrumentos musicales que configuran el formato instrumental en cuestión.

El repertorio para este formato incluye en sus inicios huaynos, mulizas, yaravíes, chimayches, carnavales, pasacalles, los temas y composiciones que se ejecutaban eran parte de la dinámica social urbana, es a inicios de los años noventa que el repertorio empezó a incluir composiciones de las distintas provincias de la región Huánuco, especialmente huaynos y música de danzas; es decir, el contexto rural pasó a tener un espacio en este formato instrumental. Debido a la convivencia de lo urbano con lo rural, la música de ciudad con la música rural de las demás provincias, es la denominación del formato como "Conjunto de Música Regional".

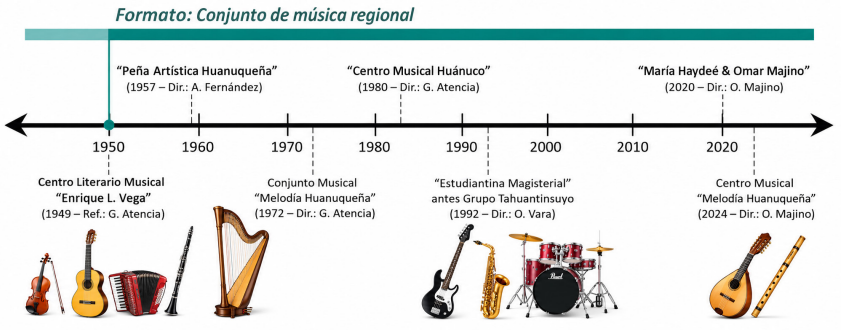


Figura 2
Línea de tiempo del formato: Conjunto de música regional.
Nota. Elaboración propia.

Algunas de las composiciones más representativas, se popularizaron con el sonido de este formato instrumental, entre ellas podemos mencionar: "Cuando salí de mi tierra", "Ángel hermoso", "Huanuqueñita pretenciosa", "A la vida le he pedido", "Flor de Puna", "Adiós cariño", "Ruge león", "Huánuco primaveral", "En el colegio Leoncio Prado", entre otras. Es importante precisar que algunas de las melodías mencionadas, también son parte del acervo cultural de otras latitudes de la sierra peruana, como el caso de "Huanuqueñita pretenciosa" que existe en cuzco con el nombre de "Capuliñawi Cuzqueñita", o el caso de "En el colegio Leoncio Prado" que existe en Huancayo con el título de "La Normal de Chupaca"; esta particularidad no es una mera coincidencia o motivo de disputa por autoría, esta recurrencia evidencia la existencia de una corriente musical matriz que se esparció por el territorio andino, que en muchos casos mantuvo la arquitectura compositiva y el sonido del formato instrumental de estudiantina andino-peruana; sin embargo, cada comunidad de las diferentes ciudades otorgaron una denominación propia y una identidad particular, en un proceso de naturalización para sus particulares contextos culturales.

El formato de Conjunto de Música Regional, tuvo gran aceptación en la población de Huánuco desde la década de los cincuenta hasta mediados de los noventa, debido a que las actividades sociales y culturales de aquel entonces, brindaban un espacio importante a este tipo de formato y su música; posterior a estas fechas el panorama cambió y con ello la preferencia del público también se transformó, haciendo que el formato instrumental sufra un desplazamiento, al punto que actualmente sólo existe en espacios como conciertos o recitales donde se le otorga una valoración cultural de pieza histórica, se ha perdido su cotidianidad, su presencia en celebraciones familiares se limita a grupos que conservan

Categoría	Organología	Configuración	Función social	Repertorio
Conjunto de Música Regional.	Cordófonos pulsados y frotados + aerófonos + electrófonos + percusión.	Arpa, guitarras, mandolina, violín, acordeón, clarinete, saxofón, quena, batería y bajo electrónico.	Fiestas sociales, carnavales, eventos culturales, actividades de aniversario y representación regional.	Huaynos, cashuas mulizas, yaravíes, chimayches, pasacalles y carnavales.

Tabla 1
Tipología del formato instrumental: Conjunto de Música Regional.
Nota. Elaboración propia. La relación integral de los instrumentos musicales y la nomenclatura organológica incluidas en esta tabla, participaron en el proceso histórico de conformación de este formato.

un vínculo nostálgico con la "tradición", pero son una excepción en un entorno que ya no la demanda para sus actividades sociales.

La tabla 1 presenta la caracterización técnica y social del formato instrumental, organizando la información en: categoría (denominación del formato), organología (familia de instrumentos), configuración (instrumentos que intervienen en el formato), función social (actividades de contexto social), repertorio (formas musicales mayormente utilizadas).

4.2 Banda de vientos y percusión

Este formato tiene su origen en las bandas militares que se remontan al siglo XIII, específicamente en las bandas militares Otomanas conocidas como Mehter, los Otomanos conquistaron diversos territorios en el norte de África, Oriente medio y el Sur de Europa, es en este último continente que el formato se amplía y experimenta con la inclusión de diversos instrumentos, quedando la conformación con instrumentos de percusión, vientos madera y vientos metal; esta configuración, es la que posteriormente hará su llegada a las Américas.

Salazar (2020) menciona que los primeros registros sobre la formación del formato banda militar, indican que fue el general San Martín el creador de las primeras cuatro bandas militares en el territorio suramericano hacia el 1 de agosto de 1816, siendo las más importantes la de los batallones N°8 y N°11, formadas por 16 negros libertos y sus instrumentos, que fueron un obsequio del hacendado mendocino Rafael Vargas. Estas bandas militares llegaron a Perú por Pisco el año 1820; fueron importantes en los preparativos y en las actividades que daban a conocer la Proclama de la Independencia. El formato instrumental incluía instrumentos de percusión y vientos de madera y metal. En adelante se formaron bandas militares especialmente en los diferentes cuerpos de la gendarmería y ejército del Perú, se las conocía como "bandas de cachimbos", se crearon muchas de estas bandas en el periodo del guano y del salitre.

Un espacio importante para el desarrollo del formato de bandas, fueron las corridas de toros y las retretas, ya que en estas actividades el repertorio incluía música académica y música popular, muchos de los músicos que eran parte de las bandas militares venían del interior del país especialmente del norte costeño y de la sierra centro sur, un detalle a rescatar es que los instrumentos que ejecutaban eran importados de Francia y Alemania; estos músicos, al retornar a sus provincias de origen, fueron los que llevaron la experiencia de hacer música en el formato de banda militar; es así que, el formato instrumental nacido en Europa, es adoptado y empieza un proceso de naturalización rural, que al día de hoy sigue vigente.

La llegada del formato de banda de vientos y percusión a la ciudad de Huánuco, comenzó en las actividades festivas y religiosas de las zonas rurales, la migración sonora del campo a la ciudad no fue fortuita, la movilidad social y la demanda de una identidad compartida, generó una inserción gradual hacia la urbe, logrando su aceptación y hegemonía en algunos espacios públicos urbanos. Es el caso de la Fiesta de las Cruces del Señor de San Cristóbal en Llicua, existe un registro fotográfico de dicha festividad fechada en el año de 1935, en este se puede apreciar a las cruces, los asistentes al evento, y un grupo reducido

de músicos que son parte de una banda conformada por dos trompetas, un trombón de pistones, una tarola y un bombo. Este es el registro visual más antiguo de una pequeña banda de músicos en una zona muy cercana a la ciudad de Huánuco.

Las primeras bandas que se conformaron en la ciudad de Huánuco datan de la primera mitad del siglo XX, tenemos el caso de la banda "Sociedad obrera de auxilios mutuos" fundada el año de 1938 por Joaquín Chávez, este reconocido músico desarrolló su formación musical en las bandas militares desde los 16 años de edad; aparte de formar bandas de músicos y realizar actividad artística en festividades rurales, es reconocido por componer la "Despedida" para la danza costumbrista de los negritos de Huánuco, dicha melodía tiene un característico aire andino rural. También tenemos el caso de las bandas "Benito Rivera" y "Banda Tomayquichua", ambas agrupaciones realizaban sus labores musicales tanto en las zonas rurales como en la zona urbana de la ciudad de Huánuco.

Las bandas anteriormente mencionadas, lograron mantener un formato instrumental que albergaba a la familia de los metales, vientos madera, cañas y percusión; esta configuración, se mantiene hasta la actualidad, la diferencia de las actuales bandas radica en el número de sus integrantes, ya que algunas logran tener un número del alrededor de 30 a más músicos en sus filas. En la línea de tiempo para el formato de banda de vientos y percusión, se ha identificado a ocho agrupaciones que lograron una importante aceptación del público, especialmente por la labor de difusión que realizaron a través de grabaciones, haciendo uso de formatos como el Lp, casete, CD, DVD y archivos de video en plataformas como YouTube; por ende, la consideración como los más representativas en la historia de la ciudad de Huánuco. Existen muchas otras bandas cuyo trabajo musical ameritan haberlas considerado, el hecho de no nombrarlas en este trabajo, no les quita mérito ni prestigio alguno.



Figura 3
Fiesta de las cruces del Señor de San Cristóbal en Llicua – Huánuco 1935. Fuente: Antiguas fotos de Huánuco.
Nota. Imagen mejorada con IA.

A mediados de la década de 1950 se funda la "Banda de los Solano" el formato instrumental se configuraba con los instrumentos habituales de uso de la época como la trompeta, el trombón de pistones, el eufonio, el clarinete, el saxofón, la tarola, el bombo y los paltillos; en 1960 se funda la reconocida banda "Los Pillco Mozos de Huánuco" dirigidos por Nicolás Miller, esta banda fue la primera en grabar un Lp con música costumbrista de Huánuco, incluía huaynos, mulizas, pasacalles y música de la danza de los negritos, y amplían el formato instrumental con el uso del helicón, el logro de su grabación fue un paso importante en la difusión del sonido del formato de banda, ya que fortaleció la identidad de la música huanuqueña dentro de este formato instrumental.

A finales de 1974 hace su aparición la "Filarmónica Daniel Alomía Robles" dirigida por Florencio Marcellini, esta agrupación es la primera que utiliza el nombre del reconocido músico huanuqueño para nombrar a su agrupación, hecho que en parte es un reconocimiento y a la vez una estrategia de identidad corporativa; ese mismo año de 1974, Joaquín Chavez nuevamente funda otra agrupación con el nombre de "Banda Santa Cecilia", ellos también realizan una grabación que se encuentra en formato de singles que incluye la "Despedida" y "A mi Huallayco", ambas melodías pertenecen a la danza de los negritos de Huánuco; en 1979 se funda la banda "Los Caballeros del León" dirigida por Luis Gamarra, esta banda también tiene producciones musicales que abarcan desde la época del Lp, pasando por el casete y CD. En 1989 se funda la "Internacional Banda Real" dirigida por Rollin Guerra, esta agrupación logra su reconocimiento por ser la primera banda de la ciudad en incorporar fragmentos cantados de los huaynos que ejecutan a viva voz, también fueron los primeros en presentar una producción audiovisual que del DVD paso a plataformas digitales como el YouTube, ampliaron el formato instrumental con el uso de percusión latina como las congas y el timbal, también consolida el uso del trombón de vara, es de notar que la grabación de la música de la danza de los negritos de Huánuco que realizó la "Internacional Banda Real" deja de lado la interpretación libre y florida que los músicos pueden plantear en su ejecución, y en contra posición asume una interpretación de sincronización cuantizada, esta incorporación estética, será copiada por las demás bandas que grabarán a futuro la música de la Danza de los Negritos de Huánuco; en el año 2000 se funda la "Asociación Musical Pillco Marca" dirigida por el maestro Hermógenes Morales, esta agrupación también cuenta en su haber con grabaciones en CD, DVD y videos en la plataforma YouTube, en su conformación integra a músicos de las nuevas generaciones que provienen del Instituto Superior de Música Pública "Daniel Alomía Robles" con músicos de las generaciones pasadas cuya experiencia se remonta a actividades con las bandas antes citadas.

En el año 2016 se funda la banda "Virgen del Carmen" en la provincia de Ambo, dirigida por Alex Arias, esta agrupación pertenece a las últimas hornadas de bandas que no radican en la ciudad de Huánuco, pero cuentan con gran acogida en las festividades de la ciudad, y en las actividades como los "choque de bandas", donde se enfrentan a agrupaciones de otras regiones del Perú. En la figura 4 la línea de tiempo, las bandas y los instrumentos que configuran el formato instrumental en cuestión.

El repertorio que se ejecuta con este formato incluye: Danzas costumbristas, huaynos, cashuas, mulizas, yaravíes, chimayches, pasacalles, carnavales, salay, tunantada, marineras,

valses cumbias, salsas, rock, reggae, himnos, marcha militar, marcha procesional, mix de huayno, mix de cumbias, entre otros. El gran aporte a la música costumbrista, que se dio en este formato instrumental, es la música de la Danza de los Negritos de Huánuco, esta festividad depende en forma orgánica y metódica de la banda de músicos, sin ella no existiría, y no se tendría categorías de identidad y representación.



Figura 4
Línea de tiempo del formato: Banda de vientos y percusión.
Nota. Elaboración propia.

La aparición de las primeras bandas en la ciudad de Huánuco con el uso del formato de banda de vientos y percusión, tuvo una escasa acogida por parte de la población, debido en parte a que dichas agrupaciones realizaban sus actividad principalmente en las zonas rurales, con la posterior migración hacia la urbe, el público fue validando la participación artística de estas bandas en forma creciente y exponencial, al punto que actualmente tiene una gran aceptación, y es entendida como el referente para hablar de música huanuqueña en la mayoría de círculos sociales.

A continuación, la tabla 2 que presenta la caracterización técnica y social del formato en cuestión

Tabla 2
Tipología del formato instrumental: Banda de Vientos y Percusión.
Nota. Elaboración propia. La relación integral de los instrumentos musicales y la nomenclatura organológica incluidas en esta tabla, participaron en el proceso histórico de conformación de este formato.

Categoría	Organología	Configuración	Función social	Repertorio
Banda de Vientos y Percusión.	Aerófonos (maderas, cañas y metales) + percusión.	Clarinete, saxofón (alto y tenor), trompeta, eufonio, trombón, tuba y percusión (platillo, tarola, bombo, congas).	Acompañamiento de fiestas patronales, procesiones, pasacalles, actos cívicos, música para fiestas costumbristas, aniversarios, celebraciones particulares y retretas.	Danzas costumbristas, huaynos, cashuas, mulizas, yaravíes, chimayches, pasacalles, carnavales, salay, tunantada, marineras, valses cumbias, salsas, rock, reggae, himnos, marcha militar y marcha procesional.

4.3 Conjunto de vals criollo peruano

Cuaila Escobar (2020) indica que los primeros instrumentos que se utilizaron para este formato instrumental, fueron primordialmente de cuerda como la guitarra, el laúd y la bandurria (estos dos últimos hacina la función de primera guitarra). Con el paso del tiempo, según Santa Cruz Gamarra (1989), se consolidó un formato básico constituido por dos guitarras y dos voces. Lloréns Amico y Chocano Paredes (2009) dicen que a partir de la década de 1940 se incorpora el saxofón, el clarinete, el bongó y la tumba. Mejía (2006) sostiene que el cajón fue incorporado a finales de los años 40 con el cajonero Francisco Montserrate. Cubillas Rivera (2016) hace conocer que entre las décadas de 1960 y 1980, el acordeón y el piano logran un lugar protagónico en el formato instrumental. En la actualidad se mantiene un formato flexible que primordialmente preserva las guitarras y el cajón, pero integra frecuentemente el bajo electrónico, el piano, teclados electrónicos y la batería acústica.

Antes de conocer como este formato se afincó en la ciudad de Huánuco, veamos aspectos importantes de su origen. En el siglo XIX llegó a Lima el vals europeo, específicamente el de corte vienés, para ser ejecutado en los salones aristócratas. Del aporte de Rohner (2018) se entiende que las clases populares adoptaron la nueva forma musical y la transformaron con la inserción de ritmos nacionales como el yaraví, la zamacueca, y otros de parte de la población afroperuana, estos sectores vieron en el nuevo vals peruano una forma de alcanzar un estatus social que les daría un reconocimiento como ciudadanos “decentes”. Este periodo fundacional, que abarca desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, es conocido como la etapa de la “Guardia Vieja” y entre sus representantes más significativos tenemos al dúo “Montes y Manrique” quienes hicieron las primeras grabaciones de música criolla en Nueva York en 1911. La siguiente etapa es la revolución que consolidó el vals criollo, este hito lo marcó Felipe Pinglo Alva en obras como “El Plebeyo” integrando géneros foráneos como el tango y el jazz para una nueva estructura armónica y melódica, esto ocurrió entre las décadas de 1920 y 1930; en las siguientes, 1940 y 1950, la radio consagró a Limeñita y Ascoy, Costa y Monteverde y los Hermanos Govea. Posteriormente llegó la “Época de Oro” consagrado a compositores de la talla de Augusto Polo Campos, Alicia Maguiña y Chabuca Granda, también se encumbraron interpretes como Lucha Reyes, Zambo Cavero, Óscar Avilés y Manuel Donayre, actualmente se consagraron voces como Eva Ayllón, Lucia de la Cruz y Bartola.

La expansión del vals criollo peruano hacia las regiones del interior del Perú, se dio gracias al desarrollo tecnológico de las comunicaciones y con los movimientos migratorios del siglo XX. Ayala Calderón (2024) señala que tanto la radio como la industria discográfica catapultó el género desde la década de 1930, permitiendo que el vals llegue a diversos rincones del territorio, promoviendo e inspirando creaciones de este género en la costa, sierra y selva; otro aspecto importante fue la migración, esta hizo surgir conjuntos integrados por músicos provincianos.

El vals criollo peruano, logró posicionarse en la ciudad de Huánuco gracias a la llegada del gran compositor y guitarrista lambayecano Ubaldo Fernández Fiestas (1933-2019) en 1962. Basados en los relatos de sus hijos y de una entrevista que el mismo Ubaldo brindo al diario El Correo en 2015, se sabe que siempre utilizó el formato instrumental de vals criollo con

dos guitarras y un cajón, posteriormente incluyó el bajo electrónico, y en algunas ocasiones incluyó el acordeón y el saxofón; entre algunas de las agrupaciones criollas que fundó tenemos a “Los Caballeros del León”, “Los Trovadores del Centro”, “Jardín Huanuqueño”. Su producción incluye valses, boleros, huaynos y mulizas que celebran las bondades de la región huanuqueña; sin embargo, su composición más emblemática es el vals “Mensaje a Tingo María”, escrita el 7 de septiembre de 1976 y grabada por primera vez en 1977, de letras descriptivas, ha trascendido y se ha convertido en un vals icónico en la historia de la música de Huánuco.

En la línea de tiempo del formato de Conjunto de Vals Criollo Peruano se han identificado tres agrupaciones clave, cuyas actividades de difusión —a través de grabaciones en casetes, CD, DVD y plataformas de video como YouTube y Facebook— han logrado una importante aceptación por parte del público. En primer orden agrupamos a “Los Caballeros del León” y “Jardín Huanuqueño”, agrupaciones fundadas por Ubaldo Fernández, en donde este cumplía la labor de director, compositor, cantante y primera guitarra; en segundo orden la agrupación “Raza Criolla” fundada el año 2009, su director fue el virtuoso guitarrista Peter Arce Clemente (1953-2020), este destacado músico tenía la particularidad de tocar la guitarra en forma invertida, de tal manera que la digitación sobre la trastera del instrumento la realizaba con la mano derecha, y la izquierda se encargaba de pellizcar las cuerdas, es también de destacar en esta agrupación al cajonero José Luis Arrieta Flores (1970-2021) conocido como el “gordo Joseito”, de buen toque, control del pulso, y manejo del estilo; en tercer orden tenemos a la única agrupación que en la actualidad mantiene el



Figura 5
Ubaldo Fernández Fiestas en la década de los 50. La fotografía es parte de una composición de un trío musical, Ubaldo Fernández es la primera guitarra. Fuente: Archivo de la familia Fernández. Nota. Imagen mejorada con IA.

formato de vals criollo peruano, el grupo “Canela Fina” fundada el 2016 y está dirigida por el maestro de la guitarra Miguel Ángel Valverde, bajo su dirección se tiene como innovación, la inclusión por primera vez en este tipo de agrupaciones en la ciudad de Huánuco, a la cantante femenina Gimena Fuentes, este hecho permite a la agrupación abordar un repertorio mucho más amplio y variado.

El repertorio en este formato contiene: valses, polkas, algunas formas afroperuanas, incluyen títulos que datan desde la época de Felipe Pinglo como “El Plebeyo” hasta composiciones mucho más recientes, elaboradas principalmente a finales del siglo XX. Gracias al formato se lograron componer algunos valses que son parte de la llamada identidad huanuqueña, es el caso del ya mencionado “Mensaje a Tingo María” (1976) de Ubaldo Fernández, donde destacan en su melodía pasajes pentatónicos, uso de armonía diatónica y el ritmo conjuga el tradicional tundete con el cruce 6/8, las letras destacan las bondades y la belleza de la biodiversidad y el ecosistema existente en Tingo María. Otra de las composiciones criollas que son parte de la cultura citadina huanuqueña es el vals “Yo Soy un Pillco Mozo” de Issac Villanueva Coz, se estrenó en el IV Festival de la Canción de Huánuco siendo octubre de 1978, quedando en segundo lugar; sin embargo, con el trascurrir del tiempo se ha posicionado como un tema emblemático en la ciudad de Huánuco, tiene como elemento resaltante a sus letras que tratan de los usos, costumbres, gastronomía, el clima y la naturaleza huanuqueña, la estrofa está construida con una melodía en modo menor que contrasta con el coro que se encuentra en modo mayor, el ritmo mantiene el tradicional tundete. Entre otros valses representativos se tiene al vals “Huánuco Viejo” con música de Arturo Caldas y letra de Roel Tarazona, “Del Callao a Huánuco” composición de Victor Gonzales Carazas que es natural del Callao.

El formato Conjunto de Vals Criollo Peruano, desde su llegada a la ciudad de Huánuco, tuvo aceptación y acogida en la población, estaba presente en reuniones familiares, serenatas, peñas, celebraciones cívicas como el aniversario de la ciudad, día de la canción criolla, aniversario de instituciones, recitales y conciertos culturales; sin embargo, en la actualidad es notorio la poca presencia artística de este formato, sólo se tiene en actividad a la agrupación “Canela Fina”.

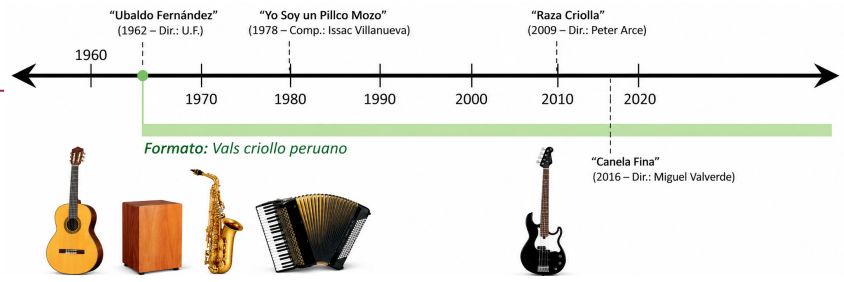


Figura 6
Línea de tiempo del formato: Conjunto de Vals Criollo Peruano.
Nota. Elaboración propia.

La tabla 3 contiene la caracterización técnica y social del formato criollo en la ciudad de Huánuco.

Categoría	Organología	Configuración	Función social	Repertorio
Conjunto de Vals Criollo Peruano.	Cordófonos pulsados + electrófonos + percusión.	Guitarras, bajo electrónico y cajón peruano.	Eventos de convivencia y tradición, celebraciones de identidad y civismo, difusión y promoción cultural.	Valses, polkas, marineras, tonderos, formas afroperuanas: festejo, landó, zamacueca, alcatraz, panalivio

Tabla 3
Tipología del formato instrumental: Conjunto de Vals Criollo Peruano.
Nota. Elaboración propia. La relación integral de los instrumentos musicales y la nomenclatura organológica incluidas en esta tabla, participaron en el proceso histórico de conformación de este formato.

4.4 Agrupación de música latinoamericana

El origen del formato de música latinoamericana proviene de dos fuentes; por un lado, se encuentra la agrupación boliviana "Los Kjarkas" que fue fundada oficialmente en 1965 por los hermanos Wilson, Castel y Gonzalo Hermosa junto a Edgar Villaroel en la localidad de Capinota, Cochabamba (Cifuentes, 1989); y por otro, la agrupación chilena Inti-Illimani se fundó el año 1967 en la Universidad Técnica del Estado (hoy USACH) por un grupo de estudiantes que trataron de conectar las raíces indígenas al rigor académico (González, 1989). Ambas agrupaciones fueron determinantes para la música latinoamericana en países como Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Argentina y Mexico; específicamente en el territorio peruano, en la década de los 70, grupos como Alturas, Tiempo Nuevo, Kausachun, Vientos del Pueblo, Puka Soncco, Tarpuy y Yawar, adoptaron el formato instrumental y los arreglos vocales.

La propuesta del formato instrumental incluye las siguientes familias instrumentales: familia de los vientos (quenas, quenachos y sikus que incluye el chuli-malta-zanka-toyo), familia de las cuerdas (guitarra, ronroco que es una invención de los integrantes del grupo Kjarkas y charango), familia de la percusión (el bombo ancestral Huancara, bombo de pellejo y chajchas), ha esta integración de familias instrumentales las denominaré "el acústico latinoamericano" en adelante; en su momento el grupo Inti-Illimani integro el uso del clarinete, saxofón, flauta traversa, piccolo, tiple colombiano, cuatro venezolano, violín, cello y guitarrón mexicano. En etapas contemporáneas, se ha incluido instrumentos como el bajo electrónico, la batería acústica, teclados y cuerdas sinfónicas.

La llegada de esta propuesta musical, y su formato instrumental, a la ciudad de Huánuco se produjo durante las décadas de los 70 y 80 siguiendo el patrón de difusión que tuvo en ciudades como Lima y Cusco. Según el maestro Fidel Huasco Espinoza, músico que vivenció el nacimiento de las primeras agrupaciones latinoamericanas en la ciudad de Huánuco durante la década de los 80, el grupo pionero fue "Latinoamérica" fundado en 1980 teniendo como director musical a Melvin Taboada, su repertorio incluía música huanuqueña; posteriormente, aparecieron las agrupaciones "Quilla-rumi", "Tahuantinsuyo"

y “Yarowilcas”, su repertorio principalmente era música testimonial y de protesta; para 1985 se funda el grupo “Tarppun” cuya propuesta fue dejar de lado instrumentos que pertenecen al formato de la llamada música tradicional huanuqueña, como el violín y el acordeón, por instrumentos del formato de la nueva corriente latinoamericana, dicha propuesta quedó registrada en la primera producción musical que realizaron a finales de 1989 en donde se recoge las composiciones más representativas que representan a Huánuco, también es importante detallar que “Tarppun” fue la primera agrupación en incluir a mujeres músicos dentro de su conformación. Las agrupaciones mencionadas adoptaron el nuevo formato instrumental latinoamericano, con la consigna de presentar ante el mundo la identidad latinoamericana, y hacer frente a la crisis social que se vivía en aquella década a causa del terrorismo, y a la crisis económica suscitada durante el gobierno de Alan García, situaciones muy duras y complejas que no mellaron el ánimo y las ganas de hacer música de aquellos jóvenes.

En la década de los 90 surgen dos agrupaciones importantes que siguen el legado del formato latinoamericano. En 1991, de la iniciativa de Luis Bravo e Isaias Vargas, surge la agrupación “Alborada” teniendo su primera actuación el 14 de agosto del mismo año en la serenata a Huánuco, su formato instrumental incluye el estándar acústico latinoamericano más la inclusión del bajo electrónico, la batería acústica y el saxofón. En el año 1994 hace su aparición el grupo “Garú” liderados por Omar Majino, esta agrupación fue la primera en Huánuco y una de las pocas en compartir escenario con agrupaciones de la talla de Kjarkas, Illapu, Savia Andina y Proyección, su formato instrumental incluye el acústico latinoamericano más la inclusión del bajo electrónico y la batería acústica, además fueron los primeros en incluir el saxofón tal como se aprecia en su primera producción “Agüita dulce”, en futuras producciones incluyen el uso de sonidos en teclados electrónicos (principalmente strings) e instrumentos de percusión latina.

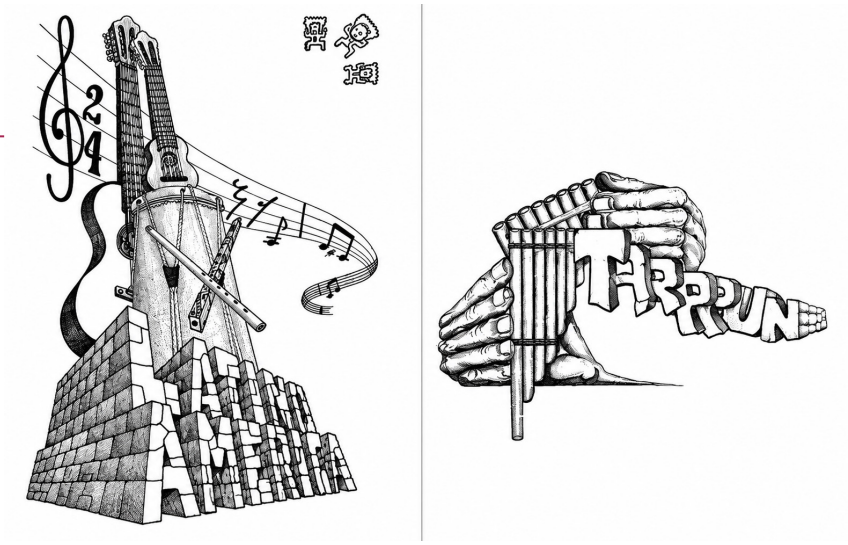


Figura 7
Logotipos de las agrupaciones pioneras en utilizar el formato de Música Latinoamericana. A la izquierda el logotipo de la agrupación Latinoamérica (1980), a la derecha el logotipo distintivo de la agrupación Tarppun (1985). Fuente: Archivo particular del maestro Fidel Huasco.
Nota. Los logotipos originales están dibujados con lápiz sobre papel de fondo blanco.

La década de los 2000 trae la aparición de tres agrupaciones que continúan con el formato instrumental de la música latinoamericana. El año 2003 se funda la agrupación “Yaros” constituida principalmente por estudiantes del Instituto Superior de Música Pública “Daniel Alomía Robles” de la ciudad de Huánuco, teniendo su primera aparición pública en el extinto “Festival del Pan”, el formato instrumental que utilizan es el estándar acústico latinoamericano, bajo electrónico, batería acústica, y fueron los primeros en incluir al violín en la grabación de uno de sus temas emblemáticos “Me Dejaste”. El mismo 2003 surge el “Dúo Pata Amarilla” agrupación conformada por Wilmer (Mito) Ramos y Sergio (Pelo) D´ambrosio, se presentaron por primera vez el 30 de noviembre del mismo año, en el 2004 cambia su denominación a “Banda Pata Amarilla” y presentan su primera producción musical titulada “Ay Corazón” con los arreglos y grabación en estudio de Nelson Ayala, en el 2006 la denominación cambia a “Pata Amarilla” y lanzan el disco “Alpaquitay”, logran consolidarse en otras regiones del Perú gracias a la distribución masiva de su disco; su formato instrumental mantiene el acústico latinoamericano, el bajo electrónico, la batería acústica, el uso de teclado (strings) y el saxofón; su estilo, muestra una tendencia a fusionar formas musicales foráneas con elementos del rock y el country. El conjunto se disuelve en el año 2009, y para el 2010 se reconfigura el proyecto como “Pelo D´ambrosio y la banda Pata Amarilla” manteniendo el mismo formato instrumental que aplicaron en sus inicios. En el año 2009, al ocurrir la separación del dúo “Pata amarilla”, Mito Ramos funda su proyecto artístico con su propio nombre, en la actualidad cuenta con hasta seis producciones musicales en su carrea como solista, en una primera etapa mantiene el formato instrumental que incluye el acústico latinoamericano, el bajo electrónico, la batería acústica, el uso de teclado (strings) y el saxofón, posteriormente incluye el uso del violín como parte principal de su formato; se destaca que, en la agrupación de “Mito Ramos” se tenía como parte de su staff de músicos a integrantes femeninas en la ejecución del violín y teclado.

En la figura 8 se muestra la línea de tiempo del formato Agrupación de Música Latinoamericana; las agrupaciones representativas y los instrumentos musicales que configuran el formato instrumental que utilizan.

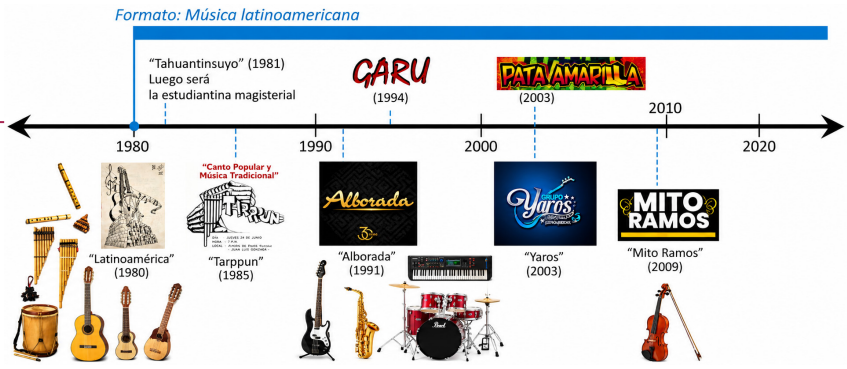


Figura 8
Línea de tiempo del formato: Agrupación de Música Latinoamericana.
Nota. Elaboración propia.

En el repertorio de las agrupaciones huanuqueñas, que utilizan el formato de música latinoamericana, tenemos las siguientes estructuras: música de danzas, carnavales,

huaynos, mulizas, sayas, caporales, tinkus, joropo, chuntunqui, cueca, reggae, balada, pop tropical y tropipop.

De la década de los 80 el tema más representativo pertenece al grupo Tarppun, es una suite folklórica que recopila e integra algunas de las melodías más representativas de Huánuco (El Cóndor Pasa, Muliza de Carnaval, el huayno Ángel Hermoso, la mudanza-adoración-despedida de Los Negritos, el cachaspari o cashua final de El Cóndor Pasa). En los 90 el grupo Alborada logró posicionar temas como “Niña” e “Indio” en género de tinku, “Ausencia” huayno lento; en la misma década, el grupo Garu consolida temas como “Huellas” en género de balada y la saya “Sin Rencores”. Para la década de los 2000 el grupo Garu logra las preferencias en estructura de muliza el tema “Turbalina” y la saya “Acuérdate de Mí”; el grupo Yaros en ritmo de pop tropical posiciona al tema “Me Dejaste”; en la misma década, los Pata Amarilla logran el posicionamiento de las sayas “Alpaquitay”, “Lejos de ti”, “Ay Corazón” y “Voy a Llorar” y los huaynos fusión “Cuando me acuerdo de ti” y “Maicito”; a finales de la década y continuando con la siguiente 2010, Mito Ramos logra la popularidad de sus propias composiciones, es el caso de la saya “Hoy me han Hablado de Ti”, el huayno “La Vida la Vida” y la muliza tradicional de carnaval “Barrio Querido”.

El formato Agrupación de Música Latinoamericana al llegar a la ciudad de Huánuco logró una rápida aceptación por la población y fue integrada en actividades de aniversarios, celebraciones costumbristas, eventos académicos, festivales y conciertos culturales, celebración de onomásticos, y diferentes eventos de carácter social en donde la música era el elemento estelar. En sus inicios las agrupaciones interactuaban con el público de forma presencial en los diferentes eventos que acontecían en la ciudad, situación que en la actualidad ya no sucede con la misma intensidad que en sus años primigenios, del 2010 en adelante la interacción cobró más relevancia en los entornos virtuales, plataformas de libre acceso y redes sociales; actualmente, son muy pocos los grupos que realizan presentaciones en público, la propuesta de mayor actividad y con regular constancia es la de Mito Ramos, otros grupos limitan sus presentaciones a escasos eventos artísticos dentro de la ciudad de Huánuco.

En la tabla 4 se muestra la caracterización técnica y social del formato de Música Latinoamericana en la ciudad de Huánuco.

Categoría	Organología	Configuración	Función social	Repertorio
Agrupación de Música Latinoamericana	Cordófonos pulsados y frotados + aerófonos + electrófonos + percusión	Acústico latinoamericano: Guitarras, ronroco, charango, quenas (quenilla, quena, quenacho), sikus (chuli, malta, sanka, toyo), huancara, bombo de pellejo, chajchas, acordeón, batería acústica, bajo electrónico, saxofón y violín.	Integración en festividades de aniversarios, celebraciones costumbristas, eventos universitarios, festivales y concierto culturales y celebración de onomásticos y de carácter social.	Música de danzas, carnavales, huaynos, mulizas, sayas, caporales, tinkus, joropo, chuntunqui, cueca, reggae, balada, pop tropical y tropipop.

Tabla 4
Tipología del formato instrumental: Agrupación de música latinoamericana.
Nota. Elaboración propia. La relación integral de los instrumentos musicales y la nomenclatura organológica incluidas en esta tabla, participaron en el proceso histórico de conformación de este formato.

5 Discusión: la inexistencia de un rasgo único o esencia caracterizadora en la música huanuqueña

Los cuatro formatos instrumentales más importantes en la vida musical de la ciudad de Huánuco, provienen de iniciativas foráneas cuya influencia logró convertirse en la tendencia y moda de cada época; así mismo, cada uno de estos formatos instrumentales presentan características particulares que las diferencian notablemente entre sí. El formato Banda de Vientos y Percusión presenta características propias que no comparte con ningún otro formato; sin embargo, existe una cierta convergencia parcial entre los otros tres formatos (Conjunto de Música Regional, Conjunto de Vals Criollo Peruano y Agrupación de Música Latinoamericana), esto es, el uso de algunos instrumentos de cuerdas como la guitarra y el bajo electrónico, también el uso de la batería acústica, pero no es una característica particular que se originó, o se propuso desde la música huanuqueña, esto es una peculiaridad que se encuentra en la música de casi todas las regiones del Perú.

La propuesta estética, que se manifiesta a través del sonido que produce cada uno de los cuatro formatos instrumentales, es disímil entre estos conjuntos, la sonoridad característica de cada formato instrumental no encuentra un punto de contacto estético entre sí; por lo tanto, cabe preguntar: ¿cuál es el sonido característico de la música huanuqueña? ¿Qué formato instrumental manifiesta el sonido característico o la esencia de la música huanuqueña?

Por otra parte, y en paralelo, está el asunto de la producción musical que nace del sonido propio de los formatos instrumentales. El repertorio que maneja cada uno de los formatos incluye géneros y formas musicales, cuya estructura y elementos internos también provienen de propuestas foráneas; sin embargo, se fue creando la noción de que en las composiciones existe una esencia que caracteriza a la música huanuqueña, como la tan citada escala menor melódica que genera ciertos contornos melódicos propios de la música de la ciudad de Huánuco, pero sucede que esta escala es la base de muchas composiciones andinas en el centro y sur del Perú, en cuyos contornos melódicos encontramos los mismos elementos de la música huanuqueña, para recalcar tenemos el caso del huayno "Huanuqueñita Pretenciosa" y el tema cuzqueño "Capuliñawi Cuzqueñita". Sin embargo, cabe preguntarse por qué las composiciones creadas con los formatos instrumentales en cuestión, siendo de origen foráneo como valses, sayas, baladas, y otros géneros, se dicen y entienden como música huanuqueña; al respecto y para un mejor entendimiento, el etnomusicólogo peruano Julio Mendívil (2020) señala:

> *Así mismo, ¿Por qué son peruanas las canciones rock de Río o las cumbias del Grupo Maravilla si sus estructuras musicales no se vinculan en absoluto con los repertorios surgidos en ese país? La respuesta es tan sencilla que dejaría perplejo al más perspicaz de los fantasiosos: porque una comunidad peruana las hizo propias. (Mendívil, 2020, p. 69).*

Hay casos que evidencian la no existencia de una pureza propia de la música huanuqueña, por ejemplo, entre los temas de mayor aceptación por el público se encuentra el tema "Niña" del grupo Alborada, tiene el género y la estructura de un tinku; el caso de las canciones más

emblemáticas de Sergio D´ambrosio “Alpaquitay” y “Lejos de ti”, suenan a saya boliviana urbana y “Maicito” con algunos ingredientes del country y el rock norteamericano; por lo tanto, estas canciones sugieren una incongruencia respecto de la llamada música tradicional y popular de la ciudad de Huánuco, ¿es huanuqueña esta música? Todavía no, puede que en el tiempo encuentre la validación de ser llamada música huanuqueña.

También es importante precisar un hecho que ocurre en las modernas versiones o fusiones de música andina con elementos del rock o country, especialmente en el de las agrupaciones de compositores huanuqueños, se trata de la clave rítmica; la música andina como tal, tiene una clave rítmica asimétrica particular y peculiar sobre la cual se construyen los ritmos y patrones de acompañamiento y melodía, caso contrario es la clave rítmica simétrica del rock y el country, que al fusionarlos genera una cierta incompatibilidad que provoca una falta de cohesión en la propuesta musical.

Como vemos, no se puede hablar de algún rasgo único o elemento particular que pueda caracterizar la “esencia de la música huanuqueña”, ya que las diversas composiciones musicales que enmarcan una identidad regional en la ciudad de Huánuco, se muestran a través de diferentes manifestaciones sonoras, basadas principalmente en los diferentes formatos instrumentales que son parte de la historia musical de la ciudad de Huánuco.

En la figura 9 se muestra la línea de tiempo de los formatos instrumentales más representativos en la historia musical de la ciudad de Huánuco.

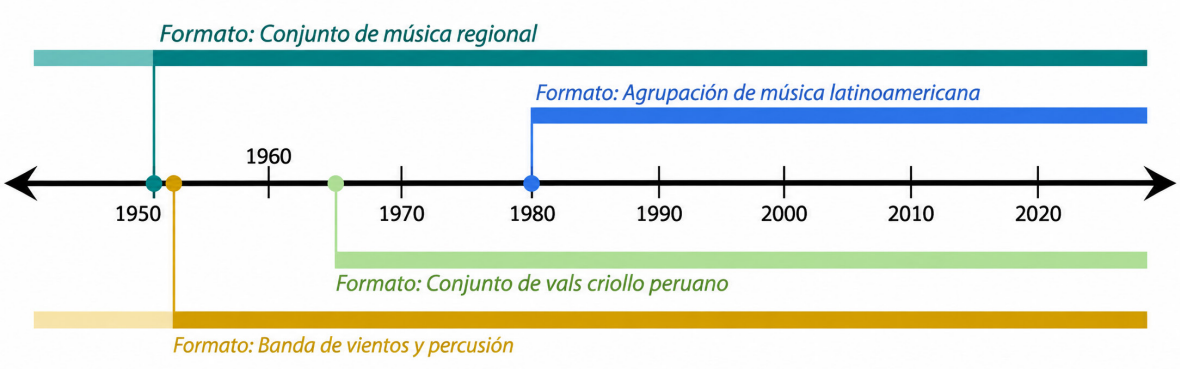


Figura 9
Línea de tiempo de los formatos instrumentales más representativos en la historia musical de la ciudad de Huánuco.
Nota. Elaboración propia.

6 Conclusiones

El estudio de los cuatro formatos instrumentales emblemáticos de la ciudad de Huánuco, revela que estos son parte de una tradición cambiante y dinámica, en donde no existe una “esencia original” ni un único elemento sonoro que vincule a

estas agrupaciones bajo una configuración de rasgos particulares e inmutables; por el contrario, lo que existe es el resultado de un devenir histórico que incluye procesos de hibridación, adopciones, prestaciones, transformaciones y adaptaciones sociales.

La evidencia que se presenta en este artículo, muestra que la sonoridad de la "música huanuqueña urbana" se ha construido y moldeado, a partir de experiencias y propuestas extranjeras a lo largo del tiempo; en consecuencia, no se puede afirmar que existe un formato instrumental único que pueda señalarse como el representante exclusivo de la música tradicional huanuqueña. La coexistencia e interacción entre instrumentos y estéticas andinas, europeas y latinoamericanas señalan que la realidad es plural y heterogénea, lo cual cuestiona la noción de una identidad sonora regional estática. También se evidenció la reducida participación de integrantes femeninas en los diversos formatos instrumentales estudiados, sólo llegando a un número de ocho mujeres que participaron en todo este proceso histórico.

Por lo tanto, la música de la ciudad de Huánuco es una construcción en constante cambio y transformación, desprovista de esencialismos. Reconocer este carácter cambiante, invita a que futuras investigaciones traten asuntos sobre las identidades sonoras regionales, los conceptos de esencia, tradición y autenticidad, nuevas hibridaciones y la participación de diversos actores sociales.

Finalmente, el saber que la música de la ciudad de Huánuco no tiene una esencia inmutable no implica una pérdida de identidad, por el contrario, muestra que, al abandonar la postura esencialista, la tradición deja de ser un canon estático y pasa a convertirse en un espacio creativo en constante interacción con el entorno contemporáneo. Este enfoque es fundamental para desplazar a la música huanuqueña del "museo" a la realidad viva.

REFERENCIAS:

Bibliografía

- Ayala Calderón, K. O. (31 de octubre de 2024). 31 de octubre: Los orígenes del vals peruano. *CampUCSS*. https://camp.ucss.edu.pe/palestra/31-de-octubre-los-origenes-del-vals-peruano/
- Cifuentes, L. (1989). *Fragmentos de un sueño. Inti-Illimani y la generación de los 60.* Ediciones Logos.
- Cuaila Escobar, G. S. (2020). *Canonización y supervivencia de valses criollos de la guardia vieja en el siglo XXI* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
- Cubillas Rivera, N. (2016). *La consolidación de la tradición del acordeón en el vals criollo limeño* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
- González, J. P. (1989). "Inti-Illimani" and the Artistic Treatment of Folklore. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, 10*(2), 267–286. https://doi.org/10.2307/779953
- Lloréns Amico, J., & Chocano Paredes, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Instituto Nacional de Cultura.
- Martín, F. (30 de Mayo de 2024). Tunae Mundi. https://www.tunaemundi.com/publicaciones/articulos/siglo-xix/1759-el-origen-medieval-y-sopista-de-la-tuna-universitaria-fue-un-constructo-costumbrista-del-siglo-xix
- Mejía, D. (12 de Noviembre de 2006). El cajon y el vals peruano. *Criollos peruanos en el mundo.* https://criollosperuanosenelmundo.blogspot.com/2006/11/el-cajon-y-el-vals-peruano.html
- Mendívil, J. (2020). *En contra de la música*. Gourmet Musical Ediciones.
- Mendívil, J. (2025). *La biografía social de las músicas*. Gourmet Musical Ediciones.
- Real Academia Española. (s.f.). Tradición. *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n?m=form
- Rohner, F. (2018). *La guardia vieja: el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885–1930)*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Salazar, L. (06 de Enero de 2020). Apuntes sobre las bandas de músicos en el Perú. *Músicas del Perú.* https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2020/01/bandas-de-musicos.html
- Salazar, L. (19 de Enero de 2021). La estudiantina Lima y las estudiantinas peruanas de la década de 1880. *Músicas del Perú.* http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2021/01/la-estudiantina-lima-y-las.html
- Santa Cruz Gamarra, C. (1989). El waltz y el valse criollo. Concytec.
- Talancha, N. (1995). Galería de Músicos Huanuqueños.
- Vara, A. (01 de Noviembre de 2023). La estudiantina puneña, su trascendencia y significado. *Altiplania*. https://altiplania.org/2023/11/01/la-estudiantina-punena-su-trascendencia-y-significado/