

FOLKLORE

ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

Josafat Roel Pineda
y estudios sobre el mundo andino

Compilación y edición

Carlos Sánchez Huaranga

/

Paul Huarancca Parco

Sánchez Huaringa, Carlos y Huarancca Parco, Paul (eds.)

Folklore: Arte, cultura y sociedad / 1° ed. Lima. Revista N° 5. Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.

400 pp.; 17 x 24 cm.

Josafat Roel Pineda / folklore / música / danza / tradición

ISSN: 2311-9063

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.° 2014-02338

Primera edición, diciembre 2020

Tiraje 250 ejemplares

© Centro Universitario de Folklore

Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Av. Nicolás de Piérola n.° 1222, parque Universitario, Centro histórico de Lima, Perú

(01) 619 7000, anexo 5204

folklore.ccsm@unmsm.edu.pe

Fotografía de la cubierta

Paul R. Huarancca Parco

Diseño de la cubierta y diagramación de interiores

Paul Huarancca Parco

Carlos Sánchez Huaringa

Impreso en el Perú / *Printed in Perú*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la presente edición, bajo cualquier modalidad, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Carlos Sánchez

EL CENTRO DE FOLKLORE DE SAN MARCOS: Los idearios del andinismo y el marxismo en su aparición y primer desarrollo

Carlos Sánchez 15

JOSAFAT ROEL PINEDA: Pasión por el folklore

Leonidas Suárez, Huaylla, Sánchez y Huaranca..... 31

EXPEDICIÓN ALTIPLÁNICA CON JOSAFAT ROEL PINEDA EN BUSCA DE LOS CHIRIGUANOS DE HUANCANÉ

Xavier Bellenguer 45

MODULANDO SELLOS TERRITORIALES Y RESONANCIAS DEL APORTE DE JOSAFAT ROEL PINEDA A UNA COMPRENSIÓN SOCIOMUSICOLÓGICA DEL WAYNO ANDINO

Omar Ponce 51

¿MÚSICA ANDINA? ¿O MÚSICAS ANDINAS? UN INTENTO DE DILUCIDACIÓN

Claude Ferrier 63

**UNA NOTA SOBRE MÚSICAS Y ESPACIOS CONECTADOS:
J'acha Walata entre Perú y Bolivia***

Gérard Borrás..... 81

**EVOLUCION DEL MOVIMIENTO SIKURI LIMEÑO: Tres
vertientes**

Hipólito Suárez 105

EL HARAWI PREHISPÁNICO Y EL YARAVÍ MESTIZO

Marino Martínez 139

**TOQUES DE MÚSICA ANDINA EN ALGUNAS NARRACIONES
PERUANAS**

Saúl Acevedo 169

**REGISTRO Y REPRODUCCIÓN DE TÉCNICAS
INSTRUMENTALES DE FLAUTAS ANDINAS MEDIANTE EL
DIGINOTATOR: Un dispositivo de captación kinestésica**

GA-MA: Grupo Andino de Música Autóctona 193

EL FOLKLORE Y SUS MANIFESTACIONES EN EL PERÚ

Josafat Roel 203

DANZAS PUNEÑAS: Salvaguardar, pero sobre todo desarrollar

Américo Valencia 215

**EL RODEO EN LA SIERRA DE HUARAL Y LA DANZA DEL
KIWYO**

Tania Anaya, Eimer Suclupe y Pamela Arellano 233

PANDILLA PUNEÑA, ALEGORÍA DEL ROMANTICISMO MESTIZO	
Luis Murguía	257
EL FOLKLORE EN LA ENCRUCIJADA: NUEVOS ACTORES FRENTE A VIEJOS DILEMAS	
Daniel Díaz	283
ARQUETIPOS, RITUALES Y DANZAS EN EL CULTO AL WAMANI EN EL CENTRO-SUR ANDINO PERUANO	
Néstor Taipe	315
UTOPIA ANDINA: IDEOLOGÍA Y MOVIMIENTOS SOCIALES	
Rommel Plasencia	357
LA VOZ DE LAS WAKAS Y EL FUTURO PREVISIBLE	
Rodolfo Sánchez	379
AUTORES	393

¿MÚSICA ANDINA? ¿O MÚSICAS ANDINAS? UN INTENTO DE DILUCIDACIÓN

Claude Ferrier | ferrier.cuadros@sunrise.ch

Resumen

Cuando utilizamos el término música andina, ¿a qué nos referimos exactamente? Este artículo trata de contestar esta simple pero espionosa pregunta, brindando algunas pautas útiles para identificar mejor el tipo de música escuchado, analizado, mencionado, etc. La clasificación obtenida tiene que ser entendida como una herramienta más, un marco flexible, y no pretende de ninguna manera ser absoluta.

Palabras claves: *música andina, tradicional, autóctona, popular, folclórica, latinoamericana.*

Abstract

When we use the term Andean music, what do we exactly mean? This article tries to answer this simple but thorny question, providing some useful guidelines to better identify the type of music being heard, analysed, mentioned, etc. The obtained classification has to be understood as one tool more, a flexible framework, and is in no way intended to be absolute.

Keywords: *Andean, traditional, indigenous, popular, folkloric, Latin American music.*

1. Antecedentes

Este artículo es, como mis dos últimos trabajos dedicados al moceño de Bolivia (Ferrier, 2020; 2020a), una consecuencia de mi participación en el 2018 y 2019 en Lucerna (Suiza) y Barcelona (España) a eventos socio-culturales que involucraron músicos bolivianos provenientes de horizontes musicales muy distintos.

Nunca como antes había sentido la necesidad de aclarar de que música exactamente se trata cuando hablamos por ejemplo de *moceñada* (el género musical interpretado con el moceño en el departamento de La Paz, [Borras, 1995]), o de *pumpín* (género musical interpretado con guitarras con cuerdas de metal y temples particulares en el departamento de Ayacucho, [Ritter, 2013]), etc., y que tipo de bagaje cultural poseen las personas que la interpretan como parte de su tradición.

Obviamente que en el marco de este trabajo sería imposible tratar el argumento *música andina* en su debida dimensión. Solo quiero, a manera de apunte esquemático, recapitular algunos puntos fundamentales, para entender mejor dónde se posicionan los muy diferentes géneros musicales calificados de *andinos* y sus intérpretes.

¡Cuántas veces escuché la frase “Me encanta la música andina” sin entender lo que quería decir mi interlocutor!

Efectivamente, considero el término *música andina* de por sí muy impreciso, pues incluye por definición cualquier música creada e interpretada en la región andina, lo que lleva a menudo a una incontestable confusión: “[El término] «música andina» no corresponde a ninguna realidad musical tradicional o popular, mestiza o indígena” (Borras, 1992, p. 145).

Obviamente, como constatamos arriba, no es esta una observación solamente mía, pues cualquier especialista que aborda esta temática está consciente de la imprecisión que conlleva el término (véase por ejemplo el artículo de Wikipedia *Música andina* que, aun no siendo muy preciso y claro, menciona de alguna manera la problemática). Hace casi treinta años, Martínez Castilla (1993) ya había advertido la misma necesidad de aclaración, clasificando en un texto breve publicado en Internet la música andina actual en tres categorías: música étnica, popular e internacional. Stobart y Montero Díaz (2019) subrayan la pertenencia de diferentes estilos musicales andinos a áreas geográficas peculiares, brindan elementos cronológicos, sin embargo, en su amplia bibliografía presumen que el lector preparado sepa de qué clase de *música andina* se trata.

Además de estos autores, una multitud de investigadores ha escrito sobre esta música, tratando como yo de darle nombres o definirla según los diferentes semblantes que toma de acuerdo a variables geográficas, temporales, sociales, políticas, etc. –véase por ejemplo Bigenho (2002, 2012). Subrayo que una de sus características fundamentales es la transformación perpetua, una dificultad más para hacerla encajar en esquemas predefinidos.

Por y pese a estos motivos, para tratar de evitar los inevitables mal entendidos como el siguiente,

En general, quedan sueltas sobre todo aquellas preguntas que atañen a nociones tan recurrentes como la de “indígena”: ¿A qué se refiere la autora, a fin de cuentas, con expresiones como “música indígena” (168), “música asociada con indios” (28), o “formas musicales e instrumentos indígenas”? (Rivera Andia, 2013, p. 7)

Voy a tratar de dar unas definiciones¹, que son más propias por supuesto y no tienen una vigencia general subrayo. Sin embargo, ayudarán al lector a encontrar un camino y quizás una salida en el laberinto de los conceptos musicales relacionados con el término música andina. Generalmente son válidas para ambos Bolivia, Perú y Ecuador, pues las manifestaciones musicales de estos tres países tienen mucho en común, tratándose fundamentalmente de una misma cultura o en muchos casos de culturas afines. No es una clasificación geográfica o cronológica, sino socio-cultural-musical², transversal a toda la región andina correspondiente.

Subrayo que, dejando de lado mis preferencias subjetivas, todos los tipos de música descritos a continuación tienen su valor artístico intrínseco, pues cualquier música interpretada con conocimiento y pasión y que no sea denigrante para ninguna raza, clase social, sexo, etc., tiene la potencialidad de ser buena música y es digna de tener éxito.

1. Por ejemplo, un colega podría haber denominado “popular” lo que yo he llamado “tradicional”; para definir la misma clase de música Arguedas (2000) se refería a “música folklórica andina”, etc. Aquí no discuto los términos, ni su significado ni vigencia (para eso véase por ejemplo Hutchinson, 2011): quiero simplemente aclarar a qué tipo de música andina me refiero cuando menciono un estilo musical particular.

2. Roel Pineda (1959) ya había clasificado socio-culturalmente al huayno cuzqueño definiendo un “huayno de la clase media”, un “huayno de la plebe” y un “huayno de los indios”. Obviamente encontramos clasificaciones parecidas en la obra de Arguedas, bastará mencionar a Indios, Mestizos y Señores (1967, p. 45).

2. Música tradicional o autóctona campesina

Música mayormente de origen campesino interpretada por aymaras y quechuas respetando los cánones tradicionales (transmitidos oralmente por sus antepasados) cuales son: construcción de instrumentos, forma de interpretación de los mismos, formación de conjuntos, combinación de instrumentos, etc. Se trata principalmente de música ejecutada con instrumentos de viento acompañados por una o más percusiones cuales flautas de pan o zampoñas³ (*chiriguanos*, *laquitas*, *sikuris*, *jula julas*, etc., [Baumann, 1996]), flautas con muesca (*quenás* [Bellenger, 2007], *quena quenás*, *choquelas*, *pusi ppia*, etc. [Baumann, 1982]), flautas con embocadura (*pinquillos* [Stobart, 1996; Bellenger, 2007], *moceños* [Borras, 1995], *tarkas* [Borras, 2010], flautas transversas (*pifanos*, *pitus* [Bellenger, 2007])). En la mayoría de los casos se trata de tropas de instrumentos; sin embargo, existe una multitud de clases de *pinquillos* a lo largo de la Cordillera que se ejecutan solos o en dúo, siempre con el acompañamiento de una percusión.

No obstante, según mi parecer se pueden incluir en esta categoría también instrumentos y estilos cuales en Bolivia la *guitarrilla* de los Chipayas (Baumann, 1981), la de Oruro; la *khonkhota* con charango de Norte Potosí (Lyèvre, 1990); en Perú el dúo arpa y violín de la provincia de Lucanas, Ayacucho (Arce, 2006); la *Chimaycha* interpretada con el cordófono *chintlili* en la provincia de Cangallo, siempre en Ayacucho (Tucker, 2016); el *saq'ra* charango de la provincia de Canas, Cuzco (Turino, 1983); el *q'ajjelo* interpretado con charango *chillador* en Puno (Ponce Valdivia, 2008), o también el arpa imbabureña de los *wawa velorios* en Cotacachi, Ecuador (Schechter, 1992), para dar algunos ejemplos.

Es una música fundamentalmente horizontal, basada en la melodía, a veces hasta monódica, con poco contenido armónico que puede incluir armonizaciones en quintas paralelas⁴.

La música vocal es mayormente al unísono, interpretada a menudo por grupos de mujeres en un registro agudo. Raras veces la música es interpretada por un cantante solista, como en el caso de las *coplas* que se interpretan en el noroeste argentino (Cámara de Landa, 1999).

Esta música básicamente no sufre mucha influencia por parte de la comercialización, pues se interpreta mayormente en grupo con fines rituales o

3. La interpretación de estas flautas se basa siempre en el diálogo musical u hoquetus, realizado por una pareja de músicos (Valencia Chacón, 1983).

4. Casi única excepción son los *sikuris* de Conima (Puno), que presentan armonizaciones en tríadas paralelas (Turino 1993, p. 130).

sociales; además la figura del solista es ausente (con raras excepciones, véase más arriba). Es decir, la venta del producto no hace parte de su esencia –sin embargo, esto está cambiando desde finales del siglo XX, pues existe un mercado discográfico a partir de la segunda mitad del siglo pasado y videográfico desde el comienzo del siglo actual. Sus características hacen que sea difícilmente consumible por personas ajenas a los ambientes sociales originarios, considerando que la necesidad de adaptarla a cánones globales fue durante mucho tiempo inexistente; este aspecto también va evolucionando, como vemos con el mismo moceño. (Ferrier, 2020a)

Es interpretada por la clase social considerada la más baja del país, los llamados indios, indígenas, campesinos, que tienen como lengua materna los idiomas nativos y generalmente interpretan sólo estilos oriundos de su mismo pueblo, región o provincia.

3. Música tradicional o autóctona interpretada en los enclaves serranos / migrantes de las ciudades (pueblos jóvenes, barrios marginales)

Se trata básicamente de la misma música descrita anteriormente. Los campesinos / serranos / aymaras / quechuas emigrados a las grandes ciudades (en el Perú principalmente Lima, donde se vuelven cholos, en Bolivia La Paz, El Alto de La Paz, Cochabamba, etc.) reproducen sus costumbres en el nuevo entorno geográfico, social, cultural y económico, a menudo en las mismas fechas que en el lugar de origen, sin embargo muchas veces los trasladan a los domingos, pues el trabajo rutinario urbano en fábricas, obras, talleres, tiendas, casas, etc., impide la realización de fiestas y rituales durante la semana, si el *día central* cae fuera del fin de semana. Este fenómeno ha sido descrito por Altamirano (1984) y en detalle por Turino (1993). Sin embargo, el mismo Turino cuestiona el hecho que se trate efectivamente de la misma música, pues las motivaciones nacidas en el entorno urbano son diferentes a las vividas en el lugar de origen, el motor que hace nacer la música es diferente:

Pese a la relativa similitud entre la resultante sonora de interpretaciones de sikuri por parte de Qhantati Ururi y del Centro Social Conima, sus distintos procesos de creación y conceptos musicales me llevan a preguntarme si los dos conjuntos están, de hecho, tocando la misma música⁵ (Turino 1993, p. 247)

5. In spite of the relatively close similarity in sound between Qhantati Ururi and a Centro Social Conima sikuri performance, their distinct processes of creation and contrasting musical conceptions lead me to ask whether the two groups are, in fact, even playing the same music.

...la muy celebrada “continuidad” de la música andina en Lima tiene lugar principalmente en lo tocante al sonido musical, e incluso aquí hay diferencias contundentes, aunque relativamente sutiles (Turino 1992, p. 449).

Turino (1992, p. 447) señala también que muchos residentes aprenden a tocar una vez emigrados a la ciudad, subrayando una vez más la falta de continuidad cultural que caracteriza esta clase de acercamiento a las propias costumbres⁶.

En realidad habría que ampliar esta categoría con el fenómeno –aparecido en el siglo XXI– de la música autóctona (o mestiza, o proyección, ver más abajo) interpretada por los mismos actores, los intérpretes originarios de los estilos, pero ahora trasladados a la diáspora (Europa o EEUU), es decir fuera del país de procedencia, donde las diferencias se hacen aún más palpables, pues las motivaciones para interpretar tal o tal música son ahora influenciadas por la situación vivida en el país de acogida, todavía más lejano culturalmente del campo que las capitales andinas (Cámara de Landa 2005; Ferrier, 2012).

4. Música tradicional o autóctona interpretada en las ciudades

También en esta categoría la música descrita anteriormente sigue siendo protagonista. No obstante, los contrastes aumentan, pues respecto a los intérpretes se trata en este caso de ciudadanos culturalmente ajenos a los creadores de los estilos, sin embargo, interesados en interpretar y reproducir fielmente la música de sus –según la jerarquía “histórica” de aquellas sociedades– subalternos. Son de extracción social diversa, desde residentes / migrantes hasta clase media mestiza (no obstante, no culturalmente mestizos) o criolla. Mayormente no se limitan a ejecutar los géneros tradicionales de un pueblo o una región, sino muchos estilos provenientes de diferentes lugares de los Andes, presentando así una suerte de identidad musical tradicional panandina.

Todos “quieren sonar indígena” (Bigenho, 2002), no obstante, los resultados musicales son heterogéneos, a veces logrados, a veces muy lejanos de la versión autóctona, esto quizás a causa de una cierta superficialidad, o por falta de conocimientos, de comprensión de los conceptos musicales aymaras y quechuas, o en el peor de los casos de humildad.

También en esta categoría habría que añadir, desde las últimas décadas del

6. Este fenómeno es probablemente más acentuado en el Perú que en Bolivia, pues allí todas las grandes ciudades (excepto Santa Cruz) están en la sierra, lo que hace la ruptura entre mundo rural y urbano menos dramática.

siglo pasado, aquella clase de grupos de música que emigraron a EEUU y Europa y siguieron (o comenzaron, según la trayectoria personal de cada uno) allá su trabajo de cultivación y difusión de la música autóctona (Mendivil, 200; Ferrier, 2020a).

A parte de los innumerables conjuntos que animaron con su música las calles y plazas de las ciudades europeas durante años, el ejemplo más famoso es seguramente Boliviamenta, una agrupación activa en Francia entre 1980 y 2000.

5. Música tradicional mestiza

Se trata de música esencialmente para instrumentos de cuerdas interpretada por los mestizos culturales (no obligatoriamente raciales) en pueblos o ciudades. A veces se reproducen estilos campesinos, pero con cuerdas (tal el *sikuri*, música para flautas de pan y percusión interpretada por las estudiantinas puneñas con mandolinas, guitarras, charangos *chilladores*, acordeón, etc. [Ponce Valdivia, 2008]), otras veces encontramos estilos propios de huayño (terminología boliviana) o huayno (terminología peruana) u otros géneros, como el huayño cochabambino con acordeón, o el huayño *kalampeado* con charango de Norte Potosí (Baumann 2004): intérpretes de este último estilo son Bonny Alberto Terán o Ruperta Condori, por ejemplo, ambos artísticamente activos desde más de cuatro décadas. También encontramos géneros propios que incluyen instrumentos de viento occidentales, tal la *tunantada* o el *huaylarsh* del Centro del Perú, interpretados con clarinetes, saxofones, arpa y violín (Romero, 2004; Ferrier, 2012).

Por la presencia de instrumentos de cuerda y la relativa importancia de la armonía que le confiere un carácter más vertical, se le pueden atribuir rasgos algo más occidentales. Sin embargo, esta clase de música está regida por cánones tradicionales y reglas en la instrumentación, la composición e interpretación de melodías, y usa a menudo los idiomas nativos en los textos de las canciones, que pueden ser interpretadas por un cantante solista mujer u hombre, a dos voces en octavas (Ruperta Condori y su conjunto potosino, por ejemplo) o terceras paralelas en un registro mediano-agudo (por ejemplo, el conjunto *Velille de Chumbivilcas*, Cuzco).

Un aspecto importante del manejo de instrumentos de cuerdas son temple peculiares a ciertas regiones y estilos: la guitarra tiene afinaciones específicas en Ecuador en Imbabura (guitarra *galindo*), en Perú en Ancash (media docena de afinaciones), Huánuco, Cajatambo (Lima), Víctor Fajardo (Ayacucho, guitarra *pumpin*, [Ritter, 2013]), Huamanga (media doce-

na de afinaciones, [Pinto, 1987]), el charango en Bolivia en Norte Potosí (una docena de afinaciones, [Baumann, 2004]) y en Perú (charango *chillador*, Puno, [Ponce Valdivia, 2008]), el arpa y la mandolina en Ayacucho, la bandurria en Huancavelica (comunidad *Chopcca*, [Roel Mendizábal y Martínez Vivanco, 2013, p. 250]) y en el Cuzco, el violín en Imbabura. Además, existen maneras de afinar instrumentos según su afinación estándar pero no de acuerdo al temperamento igual⁷ (por ejemplo, el arpa en el Cuzco).

El repertorio consiste en música casi exclusivamente binaria (huayno), sin embargo, pueden aparecer músicas a carácter ternario como la marinera cuzqueña, ayacuchana o puneña. También tiene difusión discográfica y comercial desde mediados del siglo pasado, y además es interpretada en las ciudades andinas y europeas por los mismos grupos sociales descritos anteriormente.

Sobre todo en el Perú, a partir de la última década del siglo pasado han aparecido formas modernizadas de esta clase de música tradicional, ahora fusionada con la cumbia/chicha (*el Huayno con arpa*, Ferrier 2009, que se integró rápida y muy exitosamente al mercado de consumo de música, Alfaro Rotondo, 2013) o con la balada y la música latinoamericana (el huayno ayacuchano contemporáneo, Tucker, 2013). También en Bolivia se pueden observar fenómenos parecidos cual la adopción de armonías de cumbia en el huayño potosino *kalampeado* (escuchar por ejemplo *No me vuelvo a enamorar* de la misma Ruperta Condori, grabado a comienzos de este siglo). Estas fusiones quedan hasta hoy la prerrogativa de sus creadores (andinos/provincianos emigrados a la capital), el traslado a otros ambientes sociales de músicos no ha tenido lugar aún.

6. Música folklórica o neo-folclore

Es un estilo creado a mediados del siglo pasado por ciudadanos culturalmente criollo-mestizos, criados bajo conceptos algo occidentalizados. Se basa en la música tradicional descrita anteriormente y en la música como consecuencia del indigenismo de la primera mitad del siglo XX, por ejemplo, el fox-incaico peruano, pero que se aleja substancialmente de la versión tradicional por motivos de estética, de mercado y de identidad. A la música se le sacan los aspectos más rurales, “indios”, las sonoridades crudas, los sonidos armónicos, todo lo que pueda chocar un oído entrenado al

7. En el caso de la música autóctona, se podría cuestionar en general la vigencia del temperamento igual. Gérard (2000) ya ha demostrado el uso de afinaciones muy específicas en el género del suri-siku por ejemplo.

consumo occidental de la música.

Se transforman y alteran instrumentos cuales la quena, el charango, la zampoña en su construcción, afinación e interpretación (por ejemplo un solo músico ejecuta las dos mitades de una zampoña, acercándola así a una flauta de pan rumana), los ritmos se vuelven algo más cuadrados, de hecho, se crean estándares para facilitar la difusión, el consumo y la venta de una música con rasgos exóticos para el oyente urbano o hasta extranjero, pero que a la vez encaja mejor con la identidad cultural del habitante de la urbe andina, y lo puede representar musicalmente.

El vasto repertorio fundamentalmente en ritmo binario puede incluir ritmos ternarios cuales la cueca, el bailecito, la marinera, el vals, etc.

Después de los inicios en Argentina y París con *Los Incas* y *Los Calchakis*, en Bolivia los promotores del estilo fueron sin lugar a duda *Los Jairas*. (Arauco, 2011)

Un buen representante actual de esta vertiente de la música andina es Música de Maestros.

7. Música latinoamericana, proyección

Esta clase de música ha ido evolucionando a través de los últimos 60 años, habiendo nacido en Chile y teniendo a Violeta Parra como precursor y cantautores como Víctor Jara y los hermanos Parra como principales difusores de lo que llegará a ser la *Nueva Canción Chilena* (McSherry, 2017). No tiene orígenes andinos, sin embargo, a partir de 1970 en algunas de sus vertientes asimiló elementos de la música folclórica andina con grupos como *Inti-Illimani* e *Illapu*. Posteriormente se importó en los países de origen Perú y Bolivia, para luego desarrollarse por un canal cultural y de gran difusión comercial separado, creando sobre todo en Bolivia una música de fuerte carácter nacional. Cabe mencionar que otras vertientes siguieron desarrollando la Nueva Canción sin fusionarla con “lo andino”, buenos representantes de tal vertiente son el compositor Luis Advis o el conjunto *Quilapayún*. Los mismos *Inti Illimani*, al final de su largo exilio en Italia, se alejaron paulatinamente de los referentes andinos para crear un estilo musical propio (escuchar por ejemplo *El Mercado Testaccio* de su álbum *Palimpsesto*, 1987), que siguieron desarrollando hasta la actualidad.

En Bolivia a menudo incorpora géneros mestizos (o afro) como la *saya* o el *tinku* con la balada u otros estilos foráneos, la música vocal hace amplio uso de coros a tres o cuatro voces armonizadas con triadas de índole

tonal, siguiendo los pasos de los grupos chilenos mentores como *Illapu*. Según algunos analistas, el *caporal*, otra danza representativa de este estilo, está vinculado a representaciones de poder y de clase (Cámara de Landa 2005, pp. 12-13), lo que hace su interpretación muy tentadora.

La figura del solista virtuoso aparece, por ejemplo, de quena. Yendo más allá que en la música folclórica, se crean nuevos instrumentos (como el *ronroco*, una suerte de charango contralto), la forma de tocar los instrumentos ya transformados por la música folclórica se estiliza aún más.

Es uno de los medios de consumo predilectos de la juventud andina urbana moderna. Efectivamente consumiéndolo se puede a la vez estar orgulloso de sus raíces andinas, representadas por sonoridades exóticas y estilizadas al extremo (o sea sentirse andino en una representación algo “protegida”, sin correr el peligro de verse como, o peor, ser confundido con un indio o un mestizo), y a la vez sentirse parte de la modernidad, de la globalización, de la comunidad latinoamericana.

En Bolivia son obviamente *Los Kjarkas* los iniciadores y mayores actores de este movimiento musical. Recientemente se puede observar, también en el caso de esta agrupación, un paulatino desarrollo que los lleva a arreglos cada vez más sofisticados que incluyen violines y violonchelos⁸. Estos arreglos, además de alejarse de “lo andino”, implican un acercamiento más concreto a la estética de la música clásica occidental, por muchos considerada como el punto de llegada en lo musical. Un buen ejemplo de esta tendencia es la nueva versión de la canción *Un mundo nuevo*.

8. Fusión

Ya en los años '70 fuimos testigos de fusiones que englobaron estilos o temas que se pueden calificar de “andinos”, cual *If I could* por Simon & Garfunkel, inspirado a la celeberrima melodía de *El Condor Pasa* de Daniel Alomía Robles (Salazar, 2013). En la misma época, el famoso cantautor italiano Angelo Branduardi, influenciado por la música de los *Inti Illimani*, muy en boga en Italia en aquel tiempo, incorporó evidentes matices andinos en las melodías de sus canciones: escúchese por ejemplo *Il dono del cervo*⁹. Un poco más tarde, el grupo de rock peruano *Polén* también realizó fusiones que incluían elementos andinos.

8. El uso del violonchelo en la música latinoamericana no es una novedad. Los Inti Illimani ya lo usaron en la década de los '70 en el álbum *Canto para una semilla*, por ejemplo.

9. Mi agradecimiento a Stefano Gavagnin, que me ha recordado la existencia de esta fusión casi primigenia.

Pero es en el siglo XXI que brotaron innumerables proyectos de fusión que abarcan muchísimos estilos musicales mundiales. También la música andina es parte del fenómeno y en algunos de los semblantes mencionados anteriormente ha sido fusionada con diferentes estilos globales cuáles el jazz (Jean-Pierre Magnet), el rock (por ejemplo, la *Danza de Tijeras* de Ayacucho ha sido incorporada a la música del grupo *La Sarita* [Rozas, 2007]), mientras que Miki Gonzáles fusiona más con elementos de la música latinoamericana. El trabajo de Rozas (2007) brinda un buen panorama de los proyectos de fusión que se llevaron a cabo exitosamente en el Perú hasta 2006.

En todos estos casos, el punto de partida es otra música, que incorpora matices considerados genéricamente como “andinos”, ya sea en la escala



Esta imagen, una pintura hecha por un artista boliviano durante el carnaval de Barcelona en 2019, representa contemporáneamente varios aspectos de la música andina que acabo de describir: elementos autóctonos por la vestimenta y los instrumentos, elementos urbanos de mezcla y fusión por la coexistencia de instrumentos de viento pertenecientes a diferentes tropas cuales el siku y el moceño y por los variopintos colores de fondo, elementos de la interpretación de la música andina en la diáspora con nombres de asociaciones de músicos bolivianos en Suiza y España; además integra elementos extramusicales como una referencia a la “lucha indígena”, transmitiendo el mensaje que esta lucha puede ser llevada también con la música como arma. Por ende, una posible representación visual del ambiguo término “música andina”.

Categoría	Intérpretes	Instrumentos	Horizonte musical	Tipo de música	Melodía	Armonía	Comercialización	Ejemplos
1. Música tradicional o autóctona campesina	Quechuas, aymaras, indios, indígenas, campesinos	Mayormente de viento y percusión. Excepciones: guitarra Chipaya, khonkhota y charango de Norte Potosí (Lyèvre 1990). En Perú: dúo apaa y violín (Lucanas, Ayacucho), saq'ra charango (Cánas, Cuzco)	Música tradicional autóctona regional, banda (de cobres). Estilos oriundos de un pueblo, región o provincia	Horizontal, basada en la melodía. Grupal, figura del solista inexistente	Pentatonía dominante, registro agudo (Borras 1992:143)	Unísono, octava, quintas/cuartas paralelas. Excepción: sikuris de Conima (Puno) con armonías en triadas paralelas (Turino 1993:130). Música vocal en el registro agudo mayormente al unísono	Baja	Mohoceñada, Sikuris de Italaque, Tarkeada, Choqueilas
2. Música 1 en los pueblos jóvenes y barrios marginales	Véase 1, pero emigrados a las ciudades. Cholos	Véase 1	Véase 1	Véase 1	Véase 1	Véase 1	Parcial	Véase 1
3. Música tradicional o autóctona interpretada en las ciudades	Extracción social desde residentes / migrantes hasta clase media mestizo/criolla	Véase 1	Música tradicional o autóctona panandina. Todos quieren sonar indígena (Bigenho 2002), con resultados musicales desiguales	Véase 1	Véase 1	Véase 1	Parcial	Mohoceñada, Sikuris de Italaque, Tarkeada, Choqueilas, Kena-kena, Khantu, Sikuris de Conima, Sikumoreno, Zampoñas de Camilaca, Pinkillos, etc.
4. Música tradicional mestiza	Cholos, mestizos 'culturales' (en pueblos y ciudades)	Mayormente cuerdas y afines (mandolina, guitarra, charango, ama, violín, acordeón, rondín, etc.), algunos vientos (como la quena)	Música tradicional mestiza regional. Música binaria (huayno), raras veces a carácter ternario (cueca, marinera, etc.)	Horizontal / Vertical. Relativa importancia de la armonía	Diatonía dominante, registro medio-agudo	Armonía en triadas de tipo occidental, terceras paralelas en la música vocal en el registro medio	Parcial	Kalampeado y huayño norte potosino (Ruperta Condori, Bonny Alberto Terán), estudiantinas regionales, tunantada, orquestín cuzqueño
5. Música folklórica o neo-folclore	Mestizos, criollos en ciudades	Cuerdas, algunos vientos (como la quena, la zampoña). Mezclas de instrumentos tradicionalmente segregados. Modificación de instrumentos existentes	Música folklórica o neo-folclore panandina. Se basa en 1 y 4, es consecuencia del indigenismo del siglo XX, donde se obvian las sonoridades campesinas crudas, los armónicos que chocan los oídos occidentales	Horizontal / Vertical.	Diatonía dominante, registro medio	Armonía en triadas de tipo occidental, terceras paralelas en la música vocal e instrumental en el registro medio	Avanzada	Música interpretada por Los Catchakis, Los Incas, Los Jairsas, Música de Maestros
6. Música latinoamericana, proyección	Mestizos, criollos en ciudades	Véase 5. Creación de nuevos instrumentos (ronroco)	Música latinoamericana, proyección, balada. Sonoridades exóticas parte de la modernidad y de la comunidad latinoamericana	Vertical / Horizontal. Figura solista (quena)	Véase 5. Pocos cromatismos, registro medio-grave (Borras 1992:143)	Véase 5. Coros a tres voces, a veces en un registro medio-grave	Alta	Inti-illimani, Quilapayún Illapu, Los Kjarkas
7. Música mestiza fusión	Mestizos en la urbe	Véase 4, + batería electrónica, teclado	Véase 4 con ritmos acumbiados	Véase 4 + neo armonías	Véase 4	Véase 4	Alta	Huayno con arpa, Kalampeado acumbiado

Ilustración 1: Tabla recapitulativa de los horizontes múltiples de la música andina

empleada, en la melodía, en la armonía, en la instrumentación, en el ritmo, etc.

Por este motivo, el término *música andina* difícilmente puede ser usado para designar las fusiones, que no aparecen en la tabla recapitulativa siguiente. Su contenido refleja en muchos aspectos clasificaciones hechas por Borrás (1992) y Sánchez Patzy (2017, pp. 55-196):

Conclusiones

Constatamos que puede ser impropio hablar de “música andina” en general: las diferentes tipologías de expresiones musicales aquí descritas, aun teniendo elementos en común, difieren demasiado como para ser incorporadas bajo una sola categoría. Existen instrumentos compartidos como la guitarra, sin embargo, por ejemplo, ¿cuáles son los elementos realmente comunes entre la guitarra usada en estilos musicales como un quinteto de Boccherini, el flamenco o una *Bossa Nova*?

Sería en todo caso más apropiado hablar de “músicas andinas”, y luego detallar para que el interlocutor, lector, radioescucha, etc. sea capaz de distinguir entre las diferentes categorías, y entienda mejor el propósito del autor o del músico.

No obstante, estoy consciente de los límites de este intento de clasificación. Las clasificaciones son estáticas, al contrario de la música andina, una expresión artística dinámica como pocas otras.

Existen interconexiones perpetuas: como lo menciona Martínez Castilla (1993) encontramos melodías y temas que vagan a través de las “categorías” musicales en casi todos los órdenes y sentidos, observamos géneros que se transforman con el tiempo y necesitan ser “reclasificados”. Además, habrá colegas que ven algún aspecto desde otra perspectiva, y esto enriquecerá el panorama aquí presentado.

Asimismo, aparecen nuevos estilos que no se dejan registrar fácilmente: pensemos por ejemplo en el cantante Luis Ayvar, cuya manera de interpretar el huayno en quechua está influenciada por las modernas técnicas de grabación digital (Mendivil, 2012). ¿Pertenece su música a la categoría “mestiza”? ¿O la categoría “mestiza-fusión”? ¿Será un nuevo género “neo-mestizo”? ¿O se trata más bien de una nueva categoría de fusión entre arte y técnica que falta ordenar en una futura clasificación? Para ser sincero no tengo respuesta aún.

¿Y dónde colocar la música de *Los Jaivas*, con sus rasgos de música latinoamericana?

americana matizada con coloridos andinos pero fusionada con el rock?

Pese a todo, las sistematizaciones tienen la ventaja de poner un marco, de delimitar el radio de acción, y ayudan a no perderse en el camino.

Algunos probablemente me reprocharán un anticuado proceder cercano a un eurocentrismo ahora trasladado a los Andes, un “andecentrismo” correspondiente a una visión caducada de la realidad musical de aquella región, que se analiza hoy en día en la etnomusicología aplicando otras metodologías más interdisciplinarias y dúctiles.

Puedo solo reiterar mi único intento de aclaración de un determinado término, aunque estoy consciente que también el uso de palabras cuáles “tradicional”, “autóctono”, “mestizo”, etc., implica un camino lleno de emboscadas.

Concluyendo, el lector tendrá que perdonarme este acto de liberación, después de cuarenta y dos años de asistir impotente al reiterado “atropello” del término que me he propuesto elucidar aquí. Estoy convencido que para muchos será una ayuda para una mejor comprensión de una música a la cual, pese a ser europeo, he dedicado una parte importante de mi vida.

Para otros será quizás el punto de partida para discusiones, intercambios, nuevos aportes y ojalá una ulterior mejoría y profundización en los estudios sobre la música de los Andes.

Bibliografía

Altamirano, Teófilo. 1984, *Presencia andina en Lima Metropolitana: un estudio sobre migrantes y clubes de provincianos*. Lima: PUCP

Alfaro Rotondo, Santiago. 2013. “Negocio en directo: historia y nueva economía de los conciertos de música andina en Lima”. En *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*, ed. Panfichi, Aldo y Aguirre, Carlos. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, pp.297-325

Arauco, María Antonieta. 2001. *Los Jairas y el Trío Domínguez, Favre, Cavour: creadores del neo-folklore en Bolivia (1966-1974)*. La Paz

Arce Sotelo, Manuel, 2006. *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*, 168 p. Lima: Institut Français d'Études Andines IFEA – Pontificia Universidad

Católica del Perú PUCP / Instituto de Etnomusicología IDE.

Arguedas, José María. 1985. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte

_____. 2000. “La difusión de la música folklórica andina”. En: Francisco Amezcua Pérez (ed.). *Arguedas entre la Antropología y la Literatura*. México: Ediciones Taller Abierto, pp. 107-122

Baumann, Max Peter. 1981. “Music, Dance, and Song of the Chipayas (Bolivia)”

Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana Vol. 2, No. 2 (Autumn - Winter, 1981). University of Texas Press, pp. 171-222

_____. 1982. “Music of the Indios in Bolivia’s Andean Highlands (Survey)”, *The World of Music* Vol. 24, No. 2, Latin America (1982), pp. 80-98, VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung

_____. 1996. “Andean Music, symbolic dualism and cosmology”, en *Cosmología y Música en los Andes*, 529p.; Ed. M.P. Baumann. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid Iberomamericana, pp.15-66

_____. 2004. “The Charango as Transcultural Icon of Andean Music”, *Revista Transcultural de Música* n° 8. Disponible en web: <http://www.sibetrans.com/trans/%20trans8/indice8.htm> (Consulta 9 de julio 2020).

Bigenho, Michelle. 2002. *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance*. New York: Palgrave Macmillan

_____. 2012. *Intimate Distance. Andean Music in Japan*. Durham: Duke University Press

Bellenger, Xavier. 2007. *El espacio musical andino*, 321 p.; Lima: Institut Français d’Études Andines IFEA

Borras, Gérard. 1992. La «musique des Andes» en France : “L’Indianité” ou comment la récupérer, *Caravelle*, n°58. *L’image de l’Amérique latine en France depuis cinq cents ans*, pp. 141-150

_____. 1995. *Les aérophones traditionnels aymaras dans le Département de La Paz (Bolivie)*. Thèse de doctorat, Université de Toulouse le Mirail

_____. 2010. “Organología de la tarka en la zona circunlacustre del Titicaca”, *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay*, Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes

- de Bolivia. Arnaud Gérard (editor). La Paz: Plural Editores / FAUTAPO
- Cámara de Landa, Enrique. 2005. “Danza de caporales en Urkupiña: migración e identidad boliviana entre el orgullo y la exclusión”. En: *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM-AL*, Buenos Aires
- _____. 1999. *La música de la baguala del noroeste argentino*. Tesis doctoral. Valladolid, Universidad de Valladolid
- Ferrier, Claude. 2009. *El huayno con arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: IDE de la PUCP, IFEA
- _____. 2012. *Tejiendo tiempo y espacio - Armonías huancas en Europa*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.
- _____. 2020. *Los enigmas del moceño – ¿Mitos o realidades?* En revisión
- _____. 2020a. *El improbable moceño global – Resonancias aymaras a las orillas del lago de los Cuatro Cantones y del Mediterráneo*. En revisión.
- Gérard, Arnaud. 2000. “Acústica del suri-siku. Una genial acomodación de alturas de sonido que permite una multi-pentafonía”, *Revista Boliviana de Física*, N° 6, septiembre 2000, La Paz: Instituto de Investigaciones Físicas UMSA y Sociedad Boliviana de Física, pp. 68-78.
- Hutchinson, Sydney. 2011. “Típico, folklórico or popular? Musical categories, place, and identity in a transnational listening community”. En *Popular Music*, Volume 30/2, pp. 245–262. Cambridge University Press.
- Lyèvre, Philippe. 1990. “Les guitarrillas du nord du département de Potosí (Bolivie): morphologie, utilisation et symbolique”. En *Boletín del IFEA*, vol.19, n°1, pp. 183-213.
- Martínez Castilla, Domingo. 1993. *Observaciones sobre música andina contemporánea*. Disponible en línea: <https://andes.missouri.edu/personal/dmartinez/recensiones/musicaandina.htm> [Consulta: 23 de mayo de 2020].
- McSherry, J. Patrice. 2017. *La Nueva Canción chilena. El poder político de la música 1960-1973*. LOM, Santiago, 265p.
- Mendívil, Julio. 2002 “Las locas ilusiones: apuntes sobre la migración y sus repercusiones en la producción musical popular andina”. En: *Amérique Latine: Histoire et Mémoire*, N° 5. Cahiers ALHIM, Université Paris-VIII. Disponible en web: <http://alhim.revues.org/document692.html> [Consulta: 30 de marzo del 2018].

_____. 2012. ““Dos, tres, grabando”: la tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso del huayno peruano”. En *Dossier Joven etnomusicología de ámbito latinoamericano*, ed. Enrique Cámara de Landa, Revista Argentina de Musicología, Córdoba, pp. 103-124.

Montero Díaz, Fiorela y Stobart, Henry. 2019. *Andean Music - Pre-publication version*. Oxford Bibliographies (Latin American Studies). Disponible en línea: https://www.academia.edu/40007920/Andean_Music_-_Pre-publication_version_Oxford_Bibliographies_ [Consulta: 23 de mayo de 2020].

Pinto, Arturo. 1987. “Afinaciones de la guitarra en Ayacucho”, en Boletín de Lima n° 49, Lima.

Ponce Valdivia, Omar. 2008. *De charango a chillador: Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica*. Tesis de máster en Musicología, Universidad de Chile.

Rivera, Juan Javier. 2013. Reseña de “Intimate Distance. Andean Music in Japan”. TRANS Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 17. Disponible en web: <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/18/trans-17-2013> [Consulta: 30 de marzo del 2018].

Ritter, Jonathan. 2013. “Canciones de sirenas: ritual y revolución en los Andes peruanos”. En *Las formas del recuerdo – Etnografías de la violencia política en el Perú*, ed. Ponciano del Pino y Caroline Yezer. Lima: IFEA, IEP, pp. 105-152.

Roel Mendizábal, Pedro y Martínez Vivanco, Marleni. 2013. *Los chopcca de Huancavelica: etnicidad y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Ministerio de Cultura.

Roel Pineda, Josafat. 1959. “El wayno del Cuzco”. En *Folklore Americano* 6-7. Lima: Comité Interamericano de Folklore, pp. 129-245.

Romero, Raúl. 2004. *Identidades múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Rozas, Efraín. 2007 *Fusión: banda sonora del Perú*. Lima: IDE-PUCP.

Salazar Mejía, Luis. 2013. *El misterio del cóndor. Memoria e historia de “El cóndor pasa”*. Lima: Taki Onqoy Ediciones.

Sánchez Patzy, Mauricio. 2017. *La Ópera chola: Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. Colección: Travaux de l’IFEA, Tomo n° 347. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Plural Editores.

Schechter, John M. 1992. *The Indispensable Harp*. Kent: The Kent State University Press.

Stobart, Henry, 1996. "Tara and q'uiwa – Worlds of sound and meaning", en *Cosmología y Música en los Andes*, Ed. M.P. Baumann. Frankfurt am Main: Vervuert; 529 p.; Madrid Iberoamericana, pp.67-81.

Tucker, Joshua. 2013. *Gentlemen Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work and Ethnic Imaginaries in Urban Perú*. Chicago: The University of Chicago Press.

_____. 2016. "Nature's Sonorous Politics: Music, Ecology, and Indigenous Activism in Andean Peru", en *ReVista*, the Harvard Review of Latin America.

Turino, Thomas. 1983. "The Charango and the "Sirena": Music, Magic, and the Power of Love", en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* Vol. 4, No. 1 (Spring - Summer, 1983), pp. 81-119.

_____. 1992. "Del esencialismo a lo esencial". En: *Revista Andina*, año 10, nº 2, pp. 441-455. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.

_____. 1996. *Moving away from silence*, Chicago: The University of Chicago Press.

Valencia Chacón, Américo. 1983. *El siku bipolar altiplánico. Estudio, método y Proyección del Siku o Zampoña Altiplánica. Recopilación y Aspectos de la Música del Altiplano*. Lima: ARTEX.