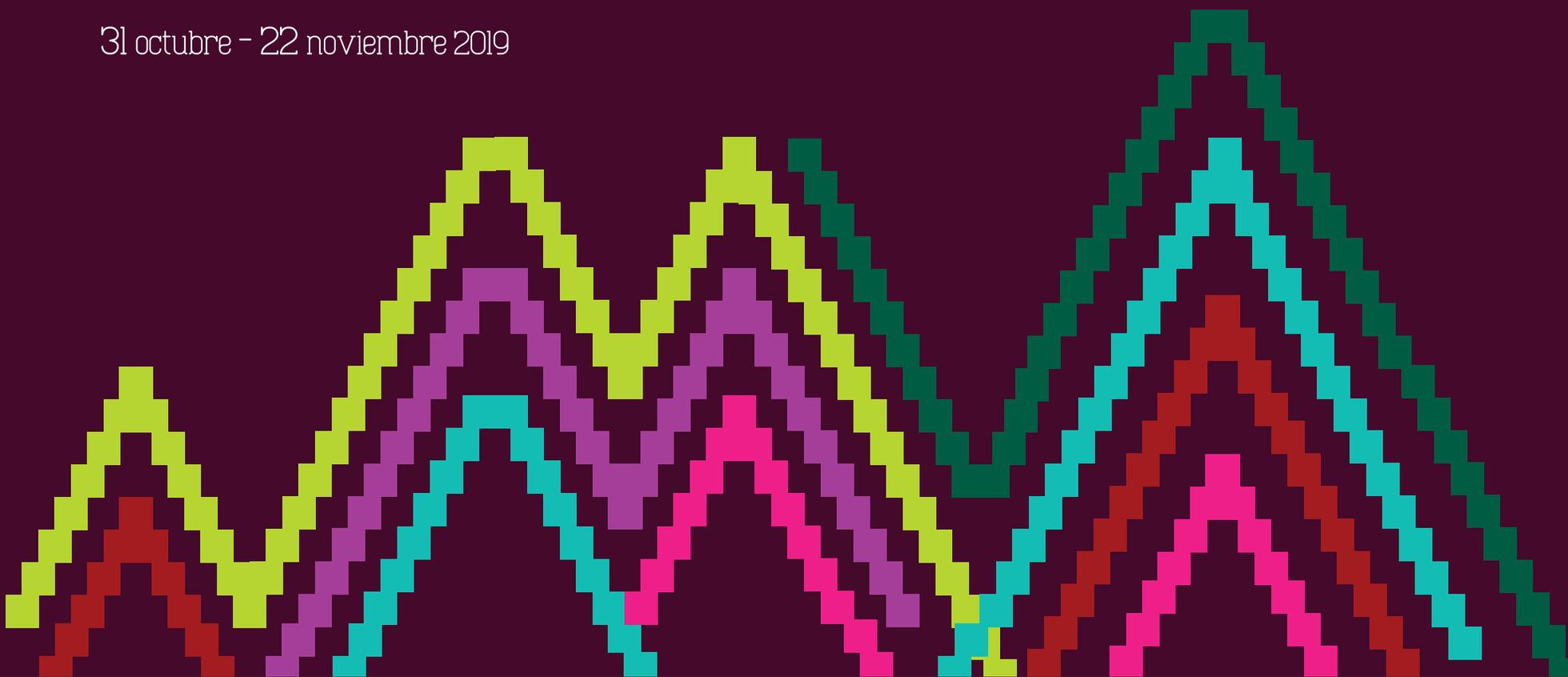


EXPOSICIÓN SONORA

Diversidad e investigación musical

del Instituto de Etnomusicología

31 octubre - 22 noviembre 2019



INSTITUTO DE
ETNOMUSICOLOGÍA



PUCP

Exposición sonora. Diversidad e investigación musical del Instituto de Etnomusicología

Editora, Cecilia Rivera

© Pontificia Universidad Católica del Perú

Instituto de Etnomusicología – IDE

Av. Universitaria 1801, San Miguel

Lima 32, Perú

Tel. (51-1) 626-2310

E-mail: ide@pucp.edu.pe

<http://ide.pucp.edu.pe/>

Créditos

EQUIPO CURATORIAL

Curaduría: Cecilia Rivera

Co-curaduría: Manuel Ráez, Gisela Cánepa, Mónica Contreras, Oscar Espinosa, Emanuele Fabiano, Ingrid Kummels, José Ignacio López, Fred Rohner, Andrea Mejía

Coleccionistas: André Narro, Carolina Rodríguez, Vanessa Romo, Ingrid Kummels, Emanuele Fabiano, Archivo del Instituto de Etnomusicología, Manuel Ráez, Chalena Vásquez, Rosa Alarco, Johuseline Porcel

Equipo IDE: Diego Gibson, Gustavo Vivar, Pilar Crespín, Lidia Beltrán

Diseño gráfico: Camila Bustamante

Diseño y dirección sonora: José Ignacio López

Equipo Sonoro: Saúl Medina, Michael Magán, Renzo Garcés, Álvaro Ocampo, Teté Leguía (Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Música)

Diseño del espacio: Sofía Rodríguez-Larraín

Asistente de producción: Danna Duffó

Apoyo logístico: Dirección de Infraestructura, Victor Morales

Agradecimientos

Vicerrectorado de Investigación

Dirección de Actividades Culturales

Departamento de Ciencias Sociales

Maestría de Musicología

ISBN: 978-612-45070-8-3

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-15455

Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156-164, Breña

Tiraje: 150 ejemplares

Noviembre, 2019

EXPOSICIÓN SONORA

Diversidad e investigación musical

del Instituto de Etnomusicología

Contenidos

Presentación	5
Música campesina en sus contextos culturales	8
La música tradicional de la amazonía: música aún por conocer	18
Paisajes sonoros disputados: música asháninka, ashéninka y nomatsiguenga de la selva central peruana	24
Música y género: La presencia de las mujeres en el archivo del IDE	35
Archivos y repertorios: registros sonoros de la chirimía y la revitalización de la danza de los diablicos de Túcume de Lambayeque	43
Este archivo es otro archivo: las máquinas como recontextualizadores sonoros	53
Bibliografía	59



PRESENTACIÓN

El Instituto de Etnomusicología (IDE) es una unidad de la Pontificia Universidad Católica del Perú dedicada a la preservación e investigación interdisciplinaria en el ámbito de la música tradicional y popular de las regiones andina y amazónica. Fue creada en 1985 originalmente como Archivo de Música Tradicional Andina. Durante sus 35 años de actividad, el IDE se ha convertido en uno de los mayores repositorios de patrimonio musical y sonoro del país y de la región. Incluso ha sido merecedor del distintivo de Personalidad Meritoria de la Cultura otorgado por el Ministerio de Cultura el año 2017.

Producto de sus proyectos e investigaciones, el IDE cuenta hoy con dos tipos de fondo documental en cinco repositorios. El primer fondo es la colección IDE que resulta del trabajo de investigación y documentación emprendido por investigadores del Instituto, dirigido en distintos momentos por el etnomusicólogo Raúl Renato Romero y por el antropólogo Juan Ossio. Este trabajo involucró a numerosos músicos tradicionales, miembros de las comunidades, antropólogos, musicólogos y estudiantes de la PUCP; y produjo alrededor del 40 % del material que actualmente se conserva en los repositorios de sonido, imagen en movimiento, documental, entre otros. El segundo fondo es responsable del 60 % del material preservado y está compuesto de 174 colecciones. Allí se organizan los registros, productos y producciones de un gran contingente de investigadores, instituciones y particulares que los confiaron al IDE para su preservación y uso en la investigación social y difusión no comercial de la cultura musical indígena y popular.

Por ello, el Instituto se ha ocupado también de difundir el acervo y las investigaciones que se desprenden del archivo a través

de publicaciones impresas, virtuales, audiovisuales y radiales. 34 títulos comprende la colección de publicaciones IDE, 20 las producciones audiovisuales y sonoras, y 770 es el número de programas radiales emitidos en Radio Filarmonía desde el año 2006. Asimismo, el Instituto se encarga de mantener, desde su creación, una pequeña biblioteca especializada en investigación musical.

A pesar de dichos esfuerzos y del inmenso valor de estos materiales, el contenido del archivo, el trabajo de investigación realizado y sus posibilidades futuras no han tenido el conocimiento público que merecen. Tampoco se ha llegado a apreciar lo suficiente la riqueza de nuestro acervo, la cual no radica solo en el conocimiento que puede propiciar, sino también en su potencial para adquirir vida nueva, vinculándose con y retornando a la sociedad (de donde en realidad proviene), y en la que puede, por ejemplo, ampliar sus capacidades creativas. Es por eso que hoy se ha querido re-establecer ese vínculo, acercando –y acercándonos–, para empezar, al público universitario con la sonoridad y materialidad de los tesoros del IDE.

Nos ha parecido significativo presentar esta primera Exposición Sonora en el campus con el fin de que la comunidad universitaria académica y administrativa de la PUCP conozca el trabajo del IDE y acceda a esos materiales sonoros. Estos, al igual que los documentos históricos, la red de museos y otros diversos materiales arqueológicos y monumentales, son parte de patrimonio más importante de nuestra universidad. Para el equipo del IDE, esta exposición representa no solo una oportunidad de visibilizar el trabajo realizado o en curso, sino una responsabilidad con la historia y los peruanos. Parte de los compromisos que con la cultura y el desarrollo del país ha asumido la PUCP.

DESCRIPCIÓN GENERAL

La práctica musical peruana es sumamente rica en tradiciones diversas, mezclas e innovaciones, por lo que se encuentra imbricada en todo tipo de actividades sociales, desde prácticas rituales y formales, hasta otras más cotidianas y recreativas. La música ha sido, además, una de las principales formas con que las distintas comunidades en nuestro país construyen parte de sus subjetividades, su memoria, su historia y su protesta. Asimismo, ha constituido uno de los espacios donde los peruanos han logrado elaborar una discursividad y expresividad propias, y negociado sus identidades y su pertenencia a grandes relatos como nación, modernidad, resistencia cultural, etnicidad y género. A pesar de su riqueza y relevancia social y cultural, la música local, sus ejecutantes y los estudios sobre ella no siempre han merecido suficiente atención en el entramado de las ciencias sociales, las humanidades y las reflexiones sobre las artes.

La presente Exposición Sonora es, en ese contexto, evidencia de los múltiples esfuerzos particulares y de la propia universidad para escuchar las voces de esas comunidades y de esos músicos, y darle valor al trabajo de decenas de investigadores que, muchas veces, sin contar con el respaldo necesario, asumieron, en épocas muy difíciles de nuestro país, el compromiso con el desarrollo del conocimiento sobre nuestro patrimonio sonoro.

Una exposición centrada en el sonido es, a su vez, una de las formas más eficaces de devolverle importancia a lo sonoro y, también, a los distintos modos de articular y pensar lo musical. En una época dominada por sonoridades estandarizadas y domesticadas por los medios de comunicación, las voces agudas de las cantoras de harawis o los sonidos no temperados de la chirimía devienen en confrontación directa con nuestra diversidad. Más aún, una exposición que propone colocar en primer plano al sonido es también una forma de extraer al visitante del lugar hegemónico que suele otorgarse a la visión y a la palabra

impresa. Las ciencias sociales hace mucho que describen con términos como visibilidad o invisibilización lo que muchas veces equivale, sobre todo, a procesos de validación de ciertas voces, o de su silenciamiento. Esta exposición nos invita a escuchar, a reflexionar sobre lo oído y a reconocer las numerosas voces de las que estamos conformados como sociedad.

De manera que, sin poder agotarlas todas, concurren en esta primera exposición sonora seis voces que usan los materiales de las colecciones conservadas por el IDE para dar cuenta de diversas dimensiones del fenómeno y la investigación musical. La primera se ocupa de la rememoración de la música campesina andina en sus espacios culturales y está a cargo de Manuel Ráez, quien nos recuerda que distinguir entre la música india y la música española, según dijo el vocalista en un matrimonio en el Valle del Colca mientras señalaba las banderitas peruanas colocadas en las esquinas de la *ramada*, «depende de dónde estés y cómo te sientas; pero ahora estamos cantando la música peruana». La segunda voz, a cargo de Ingrid Kummels, reconstruye los paisajes sonoros de la comunidad amazónica en Matereni durante los años 80, a través de los documentos audiovisuales que realizó Manfred Schäfer, antropólogo, activista y cineasta alemán. Esta voz se propone ampliar la noción de paisaje sonoro al incorporar una dimensión performática, clave para entender la constante práctica asháninka-nomatsiguenga y ashéninka de negociación y combinación de géneros diversos, así como su reciente apertura a la modernización, también en lo musical. La tercera, una voz colectiva del Grupo de Estudios de Música y Género, coordinada por Fred Rohner y Mónica Contreras, sigue algunas de las tensiones de género que recorren nuestras diversas prácticas musicales, y elige destacar la poco reconocida presencia –en las colecciones del IDE y la sociedad– de registros de mujeres en los diferentes roles vinculados a la práctica de la música. La cuarta es otra voz colectiva, a cargo del Grupo de Etnomusicología Amazónica, coordinada por Oscar Espinosa, la

cual presenta piezas contemporáneas de cuatro pueblos de la Amazonía y discute el desconocimiento que existe sobre la música indígena de esta región, acaso atribuible a la dificultad de comprender formas musicales muy distintas a las que estamos acostumbrados. Concorre también una voz, la quinta, a cargo de Gisela Cánepa y Andrea Mejía, del Grupo de Investigación en Antropología Visual (GIAV); a partir del caso de la danza de los diablicos de Túcume y la chirimía que la acompaña, se reflexiona sobre los modos en que se articulan las prácticas archivísticas y la puesta en escena de repertorios expresivos. Finalmente, se ofrece una voz, coordinada por José Ignacio López, que explora nuevas formas urbanas de creación musical digital y re-contextualización de los documentos sonoros. Se trata de un conjunto de jóvenes compositores miembros del Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Música que exploran las posibilidades de expresión electrónica de las piezas musicales presentadas por las demás voces de este conjunto.

Esta selección muestra tanto la diversidad y riqueza del acervo e investigación del IDE como la trascendencia de una mirada analítica de nuestra sociedad desde sus prácticas para con la música y sus cultores. La Exposición Sonora conversa por ello con los seminarios del Grupo de Musicología y de la Maestría de Antropología Visual que tendrán lugar en paralelo.

Cecilia Rivera

Directora del Instituto de Etnomusicología

Fred W. Rohner

Subdirector del Instituto de Etnomusicología

REPOSITORIOS	FONDOS	
	Fondo IDE	Otras colecciones
Sonido	540 horas	1,010 horas
Imágenes en movimiento	630 horas	970 horas
Imagen	22,600	21,400

REGIONES	FONDOS	
	Fondo IDE	Otras colecciones
Amazonas		x
Áncash	x	x
Apurímac	x	x
Arequipa	x	x
Ayacucho	x	x
Cajamarca	x	x
Callao		
Cusco	x	x
Huancavelica	x	x
Huánuco		
Ica	x	x
Junín	x	x
La Libertad	x	x
Lambayeque	x	x
Lima	x	x
Loreto	x	
Madre de Dios		
Moquegua		
Pasco		x
Piura	x	x
Puno	x	x
San Martín	x	x
Tacna		
Tumbes		
Ucayali	x	x



MÚSICA CAMPESINA EN SUS CONTEXTOS CULTURALES

Manuel Ráez

Cuando el Archivo de Música Tradicional Andina (AMTA), hoy Instituto de Etnomusicología (IDE), me envió en 1988 a registrar la música de los pueblos ubicados en el Cañón del Colca, Arequipa, tuve la oportunidad de asistir a la celebración de un matrimonio en Ichupampa. Luego de la misa católica nos invitaron a pasar a casa de la familia del esposo, donde ofrecían el convite a parientes y allegados, y el *rutuche* o entrega de obsequios. Yo estaba feliz, pues me permitían grabar la música de matrimonio y algunas huayllachas (huayno regional), así como servirme abundante chicha de jora, que atenuó el inclemente calor del mediodía, y un delicioso plato de carnero guisado. Acompañaba la fiesta un conjunto instrumental de cuerdas –arpa, guitarra y mandolina–, cuyo vocalista interpretó la hermosa huayllacha *La sangre peruana*, cuyos versos aludían a la mezcla de la sangre india y española, dejando algo mal parada a la última.

En un breve descanso del conjunto musical, me acerqué al vocalista para preguntarle si distinguía la música india de la música española, y con una gran sonrisa, me dijo: «Depende dónde estés y cómo te sientas, pero ahora estamos cantando la música peruana», y me señaló las banderitas peruanas que habían colocado en las esquinas de la *ramada*, un espacio donde se ubicaban los recién casados y sus padrinos. Al atardecer, don Adrián, como se llamaba el vocalista, me explicaba que la gente del Colca gusta de ambas músicas: «Cuando está en la trilla o en la tinka de llamas y alpacas, prefiere la música india y es lugar del pinkullu y el tambor, pues eso también gusta a la pachamama y al apu (espíritus de la sementera y de la montaña); en cambio, cuando hay fiesta del santo patrón San Juan o de la Virgen Inmaculada, se toca más la música española, como mar-

chas y torerías, y con banda de música, aunque al santo patrón también le gusta bailar sus huayllachas».

Esta inicial división hecha por Adrián me permitió ir descubriendo el complejo mundo musical campesino, por un lado, con múltiples géneros nominados por el contexto ritual o productivo en que se interpretaban, y donde los instrumentos indígenas sobresalían más en dichos rituales; y por otro lado, los géneros e instrumentos musicales europeos que se han ido incorporando y transformando según las necesidades festivas de la vida campesina, generando hoy en día una enorme diversidad de géneros musicales y de instrumentos. Es en el siglo XX cuando se dio esta explosión musical en el mundo campesino, debido a los procesos de migración, al acceso a la escuela, a la difusión de la radio y, en menor medida, al aprendizaje musical que ofrecían al conscripto en los cuarteles militares.

La presente Exposición Sonora que ofrecemos de la música campesina es una muestra muy limitada de esa diversidad regional, expresada en su ciclo vital, en el trabajo familiar y colectivo, en la fiesta y peregrinación, y en las danzas y dramatizaciones, vehículos de memoria e identidad cultural.

ES EN EL SIGLO XX CUANDO SE DIO ESTA EXPLOSIÓN MUSICAL EN EL MUNDO CAMPESINO, DEBIDO A LOS PROCESOS DE MIGRACIÓN, AL ACCESO A LA ESCUELA, A LA DIFUSIÓN DE LA RADIO Y, EN MENOR MEDIDA, AL APRENDIZAJE MUSICAL QUE OFRECÍAN AL CONSCRIPTO EN LOS CUARTELES MILITARES.

MÚSICA DEL CICLO VITAL

Cada etapa del ciclo vital campesino suele incorporar cantos y música alusiva. Al nacer, son los íntimos cantos de su madre los que insertan al niño o niña al seno familiar y, al poco tiempo, algún alegre huayno o *harawi* acompaña la elección de sus padrinos de *piccha* o de bautizo, dependiendo de la cercanía parroquial. Al cumplir los cuatro o cinco años, le reconocen su nuevo estatus en la familia mediante el cortepelo o *rutuchicuy*. Allí padrinos y parientes cortan pequeños mechones de cabello y le entregan algún obsequio como reconocimiento de su mayor independencia y apoyo en la familia. Llegada la edad juvenil, tiene permitido participar en faenas y ritos productivos y festivos, donde conocerá a su futura pareja, por ejemplo, en algunas

regiones del centro y sur andino. Todavía los jóvenes solteros participan en la trilla nocturna o el *vidamichi*, costumbre en la que se canta y juega sobre la era hasta el amanecer, facilitando así el desgranado del cereal y la posibilidad de afianzar los sentimientos con la persona amada. En las limpiezas de acequias o *yarqa aspiy*, los solteros se distinguen por sus trajes y accesorios, o porque se encargan de acompañar la faena con música y alegres cantos, cuya letra suele estar asociada con el agua, la fertilidad o el grupo social de pertenencia. Cuando llega a la edad de casarse, huaynos regionales conforman la ceremonia del *rimaycuy*, donde los padres del joven conversan con los padres de la muchacha para confirmar las intenciones matrimoniales de sus hijos. Posteriormente se celebra el *casaracuy* o matrimonio,



Cortepelo. 1988. Foto: IDE



Ciega de cebada. 1987. Foto: IDE

quizás el evento ceremonial más importante del ciclo vital campesino. Por ello, cada evento ritual que se sucede durante el matrimonio suele estar acompañado de un tono musical distintivo, sea el *pasacalle*, que acompaña a la pareja, padrinos y parentela por las calles de la comunidad; o la *palpa*, que avisa el momento de entregar los obsequios a los recién casados, y donde compiten las parentelas y familias para beneficio de los contrayentes. Finalmente, la música y el canto funerario cierran el ciclo de vida del campesino. En diversas regiones suele complementarse con danzas y géneros musicales que eran del gusto del finado. Si bien el ser querido ya no está físicamente presente, cada año lo estará en espíritu, en el aniversario de su partida o en el día de difuntos. Para ello, se le arreglará su nicho, se le prepararán sus alimentos preferidos, o se dirán los responsos y melodías a su recuerdo.

MÚSICA DE TRABAJO

Una característica cultural que aún perdura en las sociedades campesinas es el acompañamiento del trabajo comunitario o familiar con cantos, baile y música alusiva a diversos eventos como la siembra o la cosecha, la limpieza de acequias y reservorios, la herranza o marca del ganado familiar y comunal, o la construcción y refacción de viviendas, puentes y caminos. Estas actividades, donde se conjuga trabajo y fiesta, permiten atenuar la exigencia física que demandan las labores, ordenar el tiempo productivo, recrear relaciones recíprocas y duales, garantizar que las entidades sobrenaturales cuiden los bienes colectivos y brinden mayores recursos, legitimar el poder de la organización social y transmitir la memoria colectiva a las siguientes generaciones.

Los géneros musicales que se interpretan en estas fiestas laborales suelen tener la nominación del contexto ritual que se celebra. Así, por ejemplo, en la región central –valle del Mantaro–, horas antes de la marca o herranza de ganado, se realiza el rito del *coca kintu*, donde se escogen las mejores hojas de coca que se ofrendarán en la herranza. Este ritual incluye una música denominada *coca kintu*; igualmente, cuando se realiza el deshoje del maíz –Cusco–, la sección musical se denomina *saratipi*, nominación en quechua de dicha actividad. Otro aspecto interesante es que la música laboral festiva suele ejecutarse preferentemente con instrumentos musicales indígenas y tradicionales más que con instrumentos europeos y modernos, pues los primeros forman parte de la acción mágica propia de estos rituales, con lo cual se garantiza su efectividad. Así, por ejemplo, las limpiezas de acequias en la sierra de Lima suelen acompañarse con *tinyas*, flautas o antiguas chirisuyas coloniales, mientras que la ciega de cebada en la provincia de Cajamarca tiene el largo clarín como complemento; igualmente, la herranza de ganado o las tradicionales corridas del sur andino solo adquieren significado festivo con los sonoros *waqra pukus* y tambores indios. Una de las fiestas laborales que aún se realiza en numerosas comunidades campesinas, especialmente las ubicadas en pendientes cordilleranas, es la del *yarqa aspiy* o limpieza de acequias, que en la quebrada del río Santa Eulalia, en la sierra de Lima, se conoce

ESTAS ACTIVIDADES,
DONDE SE CONJUGA
TRABAJO Y FIESTA,
PERMITEN ATENUAR
LA EXIGENCIA FÍSICA
QUE DEMANDAN LAS
LABORES, ORDENAR EL
TIEMPO PRODUCTIVO

como *champería* o fiesta del agua. En esta festividad laboral es común la interpretación de *cachuas* y *hualinas*. La *cachua* es un canto ceremonial para pedir el agua e incentivar el trabajo comunal, y es interpretada en quechua y castellano por mujeres mayores, llamadas cajeras, pues cantan

y percuten sus pequeñas *tinyas*. La *hualina*, por su parte, debe ser compuesta e interpretada por las autoridades, los alcaldes varas o funcionarios y las paradas, estas últimas asociaciones de patrilinajes que se forman para la limpieza de reservorios, rituales propiciatorios y competencias grupales en la *champería*. Cada grupo debe componer una *hualina* para cada día de fiesta. Sus estrofas, interpretadas en castellano y colectivamente, evocan a los ancestros, a la fiesta del agua, a sus autoridades y al entorno natural.

MÚSICA DE FIESTA

Las fiestas son espacios sociales importantes en la vida campesina, pues permiten no solo atenuar el duro trabajo cotidiano, sino mantener y acrecentar sus relaciones recíprocas necesarias para la vida social y económica. Asimismo, son momentos especiales para la comunicación con las entidades sobrenaturales, cristianas o no cristianas, según sea su cosmovisión sincrética, y permiten reconocer el estatus social de sus miembros y expresar sus múltiples identidades.

Corrida de toros, 1997. Foto: IDE





Procesión de cruces de campesinos de Quiquijana, Cusco, 1989. Foto: IDE

Las fiestas suelen tener tres etapas ceremoniales distintivas: víspera, día central y despedida. En la víspera terminan de llegar los parientes y amigos invitados, se realizan los últimos ensayos de los músicos contratados o de alguna comparsa de danza; luego, entrada la tarde, los devotos van al templo para arreglar la imagen y el anda procesional de la virgen o santo patrón celebrado y, por la noche, se inicia la serenata con fuegos artificiales y diversas modalidades musicales, donde sobresalen los géneros libres, como huaynos, marineras, pasodobles, valeses, incluso, géneros populares de la ciudad. El día central o día de fiesta es la etapa ceremonial más importante, pues se celebran diversas actividades religiosas y profanas, como la misa y procesión de fiesta. Ese día los patrocinadores invitan suculentos alimentos, se presentan las danzas y dramatizaciones, se ofrecen corridas de toros y otros eventos festivos; muchas de estas actividades son acompañadas con géneros musicales propios a estos contextos; por ejemplo, durante la misa y procesión destacan los cantos y marchas religiosas, para la visita de las autoridades se

interpretan marchas militares, y la corrida de toros se acompaña con torerías y pasodobles. Sumadas a estas expresiones se encuentran las diversas danzas que brindan sus distintivos pasacalles y figuras coreográficas. La tercera etapa, denominada despedida o *kacharpari*, suele ser el tercer día de fiesta, donde se eligen a los patrocinadores festivos del próximo año y se despiden del santo o virgen celebrada. En esta etapa final suelen interpretarse múltiples géneros populares y danzas.

En algunas localidades, según la importancia, los días de fiesta suelen prolongarse uno o dos días más. Se realizan misas, procesiones y algún otro evento celebratorio. Además de las fiestas de santos y vírgenes, sobresalen las fiestas del calendario litúrgico, como Navidad y Semana Santa; también los Carnavales, que incluyen cantos y danzas distintivas relacionadas con la fecundidad, así como festividades políticas que rememoran la fundación del distrito o provincia. En estas últimas se presentan desfiles y se promocionan recursos de la localidad; se trata de eventos que suelen acompañarse de marchas militares y géneros musicales regionales.



Qoyllur Ritti, 1994. Foto: IDE

MÚSICA DE PEREGRINACIÓN

La peregrinación es una acción penitencial del creyente, pero también la posibilidad de tener un especial contacto con un poder sagrado que le conceda la gracia solicitada y le permita llevar a casa algo de ese poder, configurado en una imagen o elemento recogido en el santuario. Los santuarios suelen estar en lugares alejados o inhóspitos, pues se cree que son elegidos por la entidad sobrenatural. Asimismo se favorecen de los procesos de sincretismo religioso, debido a que los santuarios suelen estar cerca de pretéritos adoratorios andinos. Muchos campesinos van más de una vez en su vida a algún santuario regional, incluso existe la creencia de un número de veces determinado que se ha de asistir para que se cumpla el deseo solicitado. Los creyentes que no pueden ir buscan a los peregrinos para encargarse de sus deseos, con cirios o mensajes

que dejarán en el lugar sagrado, o esperan su retorno para recibir algún elemento sacralizado del santuario (agua, hielo, roca, efigie).

Algunos centros de peregrinaje tienen géneros musicales distintivos. Por ejemplo, el santuario del Señor del Qoyllur Ritti'í (Estrella de Nieve), en la región Cusco, tiene al *chakiri huayre* como tono distintivo del santuario, el cual debe ser interpretado por todo grupo de danza o de música que ingrese a este lugar sagrado. En el santuario del Señor de Muruhuay, en la región Junín, sobresale la *chonguina-*

LOS SANTUARIOS
SUELEN ESTAR EN
LUGARES ALEJADOS
O INHÓSPITOS,
PUES SE CREE QUE
SON ELEGIDOS
POR LA ENTIDAD
SOBRENATURAL.

da, danza característica de este santuario. La fama del poder de algunos santuarios trasciende sus fronteras regionales, como es el caso del Señor Cautivo de Ayabaca, en la región Piura, cuyos peregrinos –algunos incluso provienen del sur andino– deben recorrer más de mil kilómetros a pie, en penitencia y purificación.



Drama Rey Inca. 1994. Foto: Manuel Ráez



Viejos, 1985. Foto: IDE

DANZAS

En numerosas festividades campesinas se suelen presentar diversas y coloridas danzas regionales, cuyos personajes y coreografía muestran personajes míticos e históricos, narran situaciones sociales moralizantes, burlescas o de denuncia, y transmiten y recrean una memoria social, muchas veces divergente a la memoria oficial o formal, con lo cual se pone de manifiesto la enorme plasticidad de la danza como medio discursivo de la sociedad. El número de miembros de las comparsas depende de sus personajes y participantes. Hay comparsas con dos o tres miembros que representan un solo personaje (p. e. *huanca* de Huarochirí, *chapelón* de Huaylas) o comparsas de danza con varios personajes y decenas de danzantes (p. e. *diablada* de Puno, *negritos* de Huánuco, *tunantada* de Junín).

Con respecto a la música, la mayoría de las danzas suelen tener tres secciones: el *pasacalle*, que es la sección distintiva de la danza y que permite a los danzantes trasladarse en la fiesta; la *mudanza*, *cuerpo* o *danza*, la sección más abierta musicalmente,

ES IMPORTANTE
TENER EN CUENTA
QUE LA COMPARSA DE
DANZA TAMBIÉN ES UN
MEDIO DE IDENTIDAD
SOCIAL, PUES AGRUPA
A LOS PARTICIPANTES
POR SU DEVOCIÓN,
PARENTESCO, LUGAR DE
PROCEDENCIA, CLASE
SOCIAL O ACTIVIDAD
ECONÓMICA

pues suele fusionar huaynos o marineras regionales, y cuyos danzantes realizan diversas figuras coreográficas; y el *remate*, la última sección de la danza que finaliza con un alegre huayno o un rápido zapateo. En el acompañamiento instrumental, la mayoría de las danzas acostumbra ofrecer diversidad, desde un instrumento musical, que puede ser una flauta o un violín (p. e. *abuelito* de Quipán, *cawalludanza* en Huaylas), hasta conjuntos muy

sonoros y con decenas de instrumentos, como es la banda de música o la tropa de *sikus*. También hay que señalar que en algunas danzas son los mismos danzantes quienes tocan sus instrumentos musicales (p. e. *ayarachis* de Puno). Es importante tener en cuenta que la comparsa de danza también es un medio de identidad social, pues agrupa a los participantes por su devoción, parentesco, lugar de procedencia, clase social o actividad económica, lo cual la convierte además en institución de ayuda mutua, crédito o asistencia social para sus miembros.

Entre los múltiples significados de las danzas sobresalen las representaciones étnicas, como la población negra o afroperuana, representada como esclava en el campo (p. e. *chacranegro* de Junín), elegante o enriquecida (p. e. *negrito* de Huánuco, *qhapac negro* de Cusco) o relacionada con la fertilidad agrícola (p. e. *negro* de Canta). También se distinguen las danzas que evocan a la población amazónica, representada como fiera y peligrosa (p. e. *qhapac chunchu* en Cusco, *shapish* en Junín, *huanquillas* de Ancash), así como proveedora de recursos de esa región (p. e.

chuncha de Lima). Respecto a la población mestiza, española o foránea, esta es representada con poder o enriquecida con los recursos que controla (p. e. *chonguinada* en Junín, *contradanza* en Cusco, *márgaros* en Lambayeque, *chapetón* en Ancash). Y, finalmente, la más numerosa representación étnica es la autorrepresentación campesina: danzas que evocan diversas actividades agropecuarias (p. e. *pastoras* en Piura, *huaylarsh* en Junín, *llamayuris* en Puno), o ágiles guerreros o jóvenes parejas (p. e. *contradanza* en La Libertad, *shacsha* en Ancash, *mestiza coyacha* en Cusco). Asimismo, recuerdan su antigua situación de servidumbre ante el misti o español, pero esta solo se representa a través de personajes periféricos, como el *chuto* en Junín o el *maqta* en Cusco que, si bien atienden y sirven al patrón o hacendado, sufren la inversión del orden jerárquico a través de la burla y la picardía.

También se presentan danzas dramatizadas, es decir, aquellas que complementan su coreografía con cortas dramatizaciones donde se resuelven conflictos religiosos, míticos o históricos; aquí sobresalen, por su diversidad, la captura y muerte del Inca Atahualpa y el enfrentamiento de moros y cristianos. Otras escenificaciones son más regionales, como la del enfrentamiento de qollas y chunchos; los juicios del Siqlla o del Canchi Alcalde, en la región del Cusco; o la ocupación chilena que presenta la *magtada*, en la región Junín. No todas las escenificaciones se derivan de las danzas, algunas son dramatizaciones independientes, pues tienen una función adoctrinadora, como la pasión y muerte de Jesús o la visita de los Reyes Magos, o una función de control social, como el testamento de Judas o el de Ño Carnavalón.



Carnavales en Quillaccasa, Ayacucho, 1996. Foto: María Eugenia Ulfe

MÚSICA LIBRE

Hemos visto que el repertorio musical campesino está conformado tanto por la música local o regional, expresada en diversos contextos festivos y actividades laborales, como por la música popular nacional o transnacional proveniente de algún conjunto que visita la localidad o de las emisoras radiales o televisivas, cada vez más presentes en la vida cotidiana de estas regiones. Son estos últimos géneros populares los que tienen mayor demanda en las nuevas generaciones, más urbanas y populares, y que se difunden de manera libre, es decir, al escuchar la radio mientras se realiza alguna actividad. O también cuando se baila o escucha en una reunión familiar o algún local con los amigos, o durante la fiesta costumbrista, ya sea en la plaza, cuando se sirven los alimentos, o durante el *cortamonte*. Entre

ENTRE LOS GÉNEROS LIBRES POPULARES SOBRESALE EL HUAYNO Y LA MARINERA

los géneros libres populares sobresale el huayno y la marinera (en todas sus vertientes regionales), la muliza, el pasodoble, el valse, la polca, el tondero y, últimamente, géneros internacionales como la salsa, la cumbia, el pasillo, el sanjuanito, el corrido, entre otros. La mayoría de estos géneros suelen tener autoría y se difunden en medios masivos o cuando algunos conjuntos instrumentales visitan las fiestas y los tocan al oído o mediante partituras musicales.



LA MÚSICA TRADICIONAL DE LA AMAZONÍA: MÚSICA AÚN POR CONOCER

Grupo de Etnomusicología Amazónica*

* Oscar Espinosa, Emanuele Fabiano, Carolina Rodríguez, Alejandro Prieto, Claudia Cornejo, André Narro,
Eduardo Urpeque, José Carlos Ortega, Vanessa Romo



Foto de Emanuele Fabiano

En la Amazonía existen más de 400 pueblos indígenas distintos, de los cuales 51 son reconocidos en el Perú.

Sin embargo, existe un gran desconocimiento de la música de estos pueblos, a diferencia de lo que ocurre con la música andina, que se puede apreciar, por ejemplo, a través de distintos festivales o fiestas patronales.

En gran medida, el desconocimiento de la música indígena de la Amazonía se debe a la dificultad de comprender unas formas musicales tan distintas a las que usualmente estamos acostumbrados. Como señala Anthony Seeger (1979), se trata de una música poco conocida, rara vez analizada y difícilmente comprendida. Según este reconocido etnomusicólogo, las causas son múltiples, pero una de las principales radica en que no entendemos lo que escuchamos ya que es una música radicalmente diferente a la que la mayoría de la gente toca, para la cual no existen especialistas, y cuyos sonidos no son fáciles de escuchar; una pieza puede durar más de 15 horas y no existe, además, un vocabulario asequible para poder descubrir exactamente lo que están haciendo (373). Es más, Seeger añade que nuestros presupuestos sobre lo que es “arte”, entendido principalmente como una actividad estética y, por lo tanto, incidental, no nos ha permitido entender este tipo de música, ya que para estas sociedades la música es una parte fundamental de su vida social y no solamente una actividad opcional (392).

En efecto, la música tradicional de los pueblos indígenas amazónicos no puede comprenderse en toda su dimensión fuera del conjunto de su vida social, de las relaciones de género y de parentesco, de la constitución de cuerpos y personas, de los procesos de socialización y convivialidad, del vínculo con los seres humanos y no humanos. En otras palabras, esta música está fuer-

temente imbricada en el entramado de la vida social, cultural y espiritual de la Amazonía, de ahí que sea difícil entenderla como un producto estético autónomo y con sentido en sí mismo.

Otra dificultad para acercarnos a esta música reside en el hecho de que esta no puede desligarse de otras formas de expresión sonora como ruidos, palabras y sonidos diversos (Seeger 1986). Es decir, las líneas melódicas o la estructura rítmica de la música no se pueden desprender del conjunto de expresiones verbales y no verbales con las cuales esta música está estrechamente vinculada.

A continuación, presentamos brevemente la música que ha sido seleccionada para esta exposición, como una manera de propiciar el acercamiento a esta música que es, al mismo tiempo, bella, compleja y plena de significado.

LA CANCIÓN DEL SOL O *ATSNEREXH YÁNESHA*

El pueblo yánesha, conocido antiguamente como amuesha, vive actualmente repartido en unas 50 comunidades nativas ubicadas en las provincias de Puerto Inca (Huánuco), Chanchamayo (Junín) y Oxapampa (Pasco). Se calcula que hoy en día son aproximadamente 7000 personas. Cabe añadir, además, que en el archivo del Instituto de Etnomusicología de la PUCP contamos con una importante colección de música yánesha.

La muestra sonora escogida corresponde a *Atsnerexh*, la canción del sol. Este canto *koshamhñats* es un tipo particular de canto dentro del amplio repertorio que posee el pueblo yánesha de la selva central peruana. La música *koshamhñats* es practicada colectivamente y no hace distinciones entre la danza y la ejecución musical. Se divide en cuatro subgéneros con diferentes combinaciones posibles: *rekerkeñets*, música masculina de antara; *she'rareñets*, música vocal femenina; *konareñets*, música masculina con tambor; y *etseñets*, música de danza en cadena.

EN GRAN MEDIDA, EL DESCONOCIMIENTO DE LA MÚSICA INDÍGENA DE LA AMAZONÍA SE DEBE A LA DIFICULTAD DE COMPRENDER UNAS FORMAS MUSICALES TAN DISTINTAS A LAS QUE USUALMENTE ESTAMOS ACOSTUMBRADOS.



Foto de Emanuele Fabiano

Los dos primeros subgéneros constituyen «la verdadera música *koshamhñats*», según los yánesha, pues fue tomada de la tierra de los asesinados, *sanrronesho*, por una mujer y sus hijos; al retornar a esta tierra, *añepatsrro*, realizaron una celebración con masato e invitaron a sus vecinos, antes enemigos envueltos en una suerte de «guerra de todos contra todos». Se marca así el inicio de las relaciones armoniosas y generosas que constituye uno de los principios fundamentales del ethos basado en la convivialidad que caracteriza a este pueblo originario. La raíz *kosh-* indica a la vez un estado de «alegría» y la acción de «honrar» a alguien (Smith 1977).

Es precisamente en este contexto que debe entenderse el *Atsnerexh* o Canción del sol. El sol era considerado uno de los seres más poderosos de la cosmología yánesha, y gran parte de las celebraciones están consagradas a él, en tanto que brinda todo

lo necesario para una vida plena. Así, la música *koshamhñats* no es solamente uno de los principales medios para la producción de la identidad y la constitución colectiva de *yamotsesha*, «aque- llos con quienes tenemos relaciones armoniosas», sino también para comunicarse con los seres no humanos que permiten la vida en esta tierra y sostienen la promesa de una existencia in- mortal de goce y plenitud.

EL REWINKI DE LA FIESTA DE LA OMA ISKONAWA

El pueblo iskonawa vive actualmente en la región de Ucayali. Parte de este pueblo se encuentra en situación de aislamiento, mientras que otro grupo está oficialmente en situación de «con- tacto inicial», a partir del encuentro que tuvieron con misioneros evangélicos en 1959 (Rodríguez Alzza 2017). Desde entonces, se trasladaron al río Callería y han establecido una convivencia larga con otro pueblo indígena, los shipibo-konibo, en las co- munitades de Chachibai y Callería, así como en la ciudad de Pucallpa. Debido a este proceso, los iskonawa abandonaron muchas de sus costumbres, incluyendo la celebración de sus festividades tradicionales.

La muestra musical que aquí presentamos corresponde a una de estas festividades que ya no se celebran. Esta fiesta giraba en torno al *oma*, una bebida fermentada de maíz, y favorecía además la reunión de los iskonawa con parientes que vivían en áreas próximas (Rodríguez Alzza 2019). El consumo de esta be- bida de maíz era muy importante ya que se asociaba con la for- taleza que producía en el cuerpo y en el grupo social. Durante esta fiesta se cantaban los *rewinki*, que describen y acompañan la preparación, desarrollo y conclusión de la ceremonia. La me- lodía de los *rewinki* suele ser rítmicamente constante, pero varía en función de la ingesta de *oma*, así que por momentos acelera el ritmo como consecuencia de la ebriedad. En esta festividad,



Foto de Emanuele Fabiano

además de los cantos, también se realizaban bailes circulares entre hombres y mujeres, aunque existían espacios exclusiva- mente masculinos en los cuales también se producían confron- tación rituales que eventualmente permitían la reconciliación y la armonía social.

LOS CANTOS AAÜ Y EL CHAMANISMO URARINA

El pueblo urarina vive mayoritariamente en la cuenca de los ríos Chambira y Urituyacu, al norte del río Marañón, en la región de Loreto. Se calcula que hoy en día son unas 6000 personas, apro- ximadamente, distribuidas en unas 40 comunidades.

Los urarina poseen un conjunto muy rico de artes y expresiones verbales, tal como se puede apreciar en los cantos del género *aaü*, uno de los cuales presentamos en esta exposición. Estos cantos muestran un vasto corpus que se *compone* de varios subcon- juntos, en razón de su función o forma de uso; sin embargo, la mayor parte de los *aaü* son empleados para sanar enfermedades cuya etiología se atribuye a los ataques vengativos de entidades

no humanas, que pueden ser animales, vegetales o espíritus asociados a elementos del paisaje como bosques, pantanos o cochas (Fabiano 2015a).

Los *aaü* encarnan uno de los aspectos más significativos de un sistema de conocimiento terapéutico y cosmológico, sumamente valorado por los urarina, cuya difusión es libre y horizontal. Por esta razón, el aprendizaje de estos cantos supone un proceso largo y complejo que comienza cuando los jóvenes urarina se acercan a familiares o conocidos más experimentados. La dedicación con la cual el neófito se empeña en la memorización, comprensión y uso de los *aaü*, además de mejorar su competencia como terapeuta, induce también un fortalecimiento de su corazón por medio del cual incrementa la eficacia de los cantos, que de esta forma aseguran una intervención más efectiva y rápida.

A diferencia de las expresiones vocales ordinarias, los *aaü* guardan una relación muy estrecha con todos los procesos fisiológicos que posibilitan el desarrollo de la persona y el cuidado del cuerpo, al punto que las propiedades terapéuticas de los cantos no se activan al escucharlos, sino en el momento en que estos son introducidos en la persona enferma para que puedan disolverse al interior de su organismo (Fabiano 2015b). Por ello, el canto debe ser enunciado con extremo cuidado al interior de un líquido, o introducido en otras sustancias consideradas permeables, de manera que a través de este proceso las palabras puedan adquirir materialidad y, de ese modo, ser transferidas.

LOS AAÜ ENCARNAN UNO DE LOS ASPECTOS MÁS SIGNIFICATIVOS DE UN SISTEMA DE CONOCIMIENTO TERAPÉUTICO Y COSMOLÓGICO, SUMAMENTE VALORADO POR LOS URARINA, CUYA DIFUSIÓN ES LIBRE Y HORIZONTAL.

Por lo tanto, las sustancias corporales y la subjetividad, el cuerpo y la persona, se convierten en el resultado de una dinámica constante producida por el intercambio e incorporación de elementos materiales e inmateriales, pero también de palabras. De esta forma, la especificidad de los cantos *aaü* se halla en su capacidad de intervenir activamente en la manipulación de aquellos procesos que permiten no solo la acción terapéutica, sino la construcción activa de la persona humana y de aquellos mecanismos que hacen posible su relación con el mundo.

UN ANÉN WAMPÍS PARA DAR FUERZA EN LA LUCHA

El pueblo wampís vive principalmente en las cuencas de los ríos Santiago (región Amazonas) y Morona (región Loreto). Conocido antiguamente como huambisa, este pueblo está fuertemente vinculado con el resto de pueblos de la familia lingüística *chicham* o jíbara, con quienes comparten muchas prácticas culturales, incluyendo los cantos *anén* o *anént*.

La palabra *anén* tiene la misma raíz que el término *enéntai* o *inin-tai*, que significa «corazón», el órgano donde radican el pensamiento, la memoria y los sentimientos (Taylor y Chau 1983). Estos cantos pueden ser considerados propiciatorios en la medida en que expresan ruego o súplica, ya que buscan causar un efecto sobre alguien que puede influir sobre la realidad. En las sociedades *chicham* (jíbaras) existen *anén* para que las actividades económicas sean fructíferas, para las relaciones amorosas y de pareja o, en general, para distintos tipos de experiencias afectivas y relacionales que incluyen los vínculos con los parientes, los enemigos o los muertos (Pellizaro 1977, Brown 1984, Napolitano 1988, etc.).

El *anén* que se presenta en esta muestra fue cantado por el *pamuk* –líder sabio– Alejandro Ampama en el contexto de las protestas indígenas realizadas en el año 2009, que concluyeron



Foto de Emanuele Fabiano

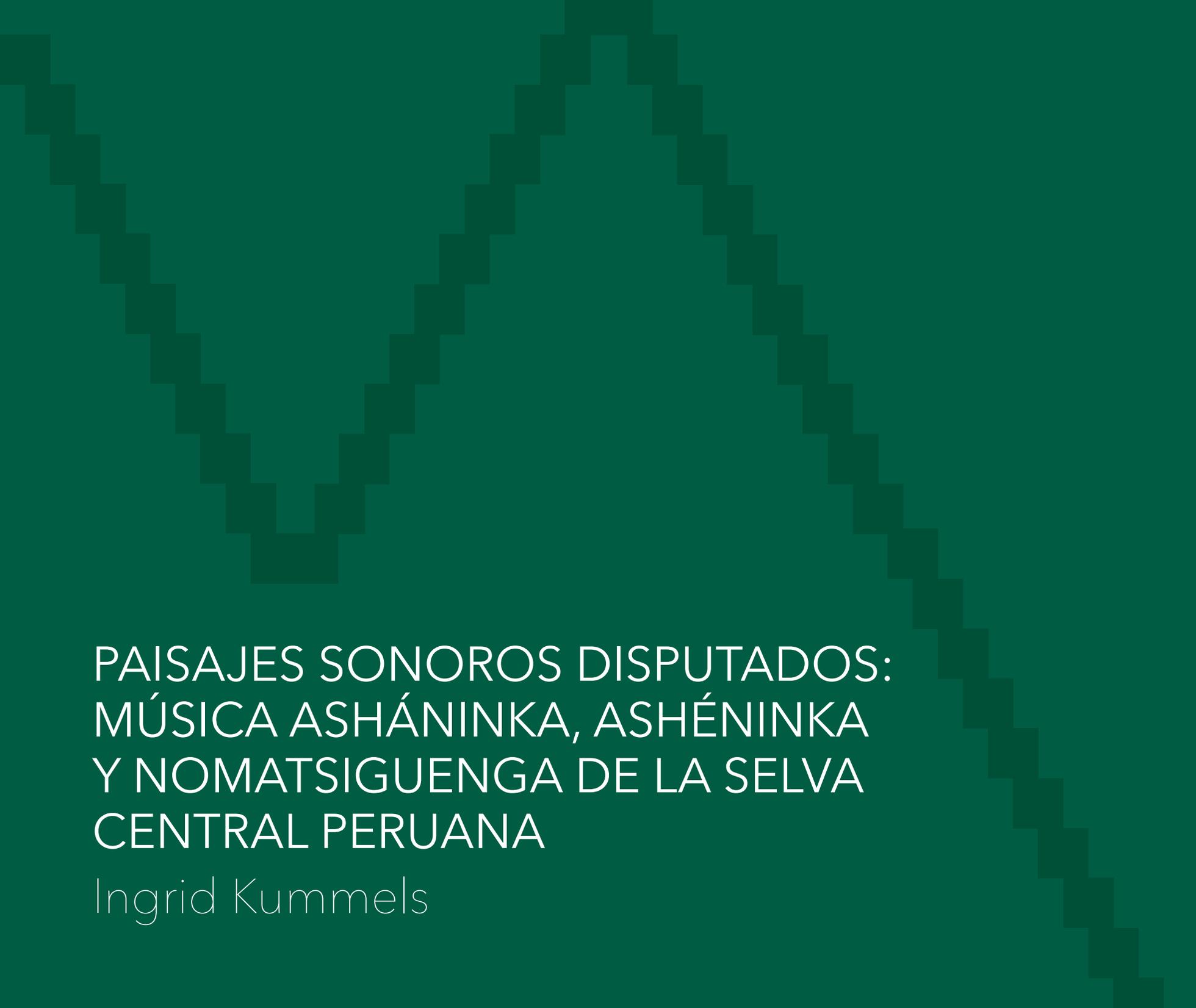
con los trágicos eventos del 5 de junio de 2009 en los que murieron 33 personas entre policías e indígenas awajún y wampís, y que se conocen popularmente como «el Baguazo». El *pamuk* Ampama estuvo presente desde el inicio en la Estación 6 de Petroperú, y su misión era darle fuerza a sus paisanos que estaban en pie de lucha en una protesta que duraría 57 días. Llegó a conocer esta misión gracias al *arutam*. Como él mismo cuenta: «Me llevaron como *pamuk* para cantar *anen* porque el *anen* tiene poder para dominar a una persona, a un gobierno» (Romo 2019). La letra en castellano de este *anén* es la siguiente:

*Hermanos, hermanos,
Hermanos, hermanos,
los enemigos están viniendo
y si vienen nuestros enemigos
hay que tener mucho cuidado con los caminos.*

*No mires el camino,
no te escapes porque los enemigos ya se acercan,
hay que enfrentarlos
por eso yo tengo una visión desde los cerros,
eso encontré,
recibí con mis brazos,
con esa fuerza espiritual yo estoy avanzando*

*Hermanos, hermanos,
somos tigres machos.
Si los enemigos se acercan no tengas miedo,
yo estoy también participando como persona mayor.*

*Si los enemigos son muchos y fuertes,
somos tigres machos,
tenemos que tener esa fuerza, esa valentía,
por eso tienen que tener valor.*



PAISAJES SONOROS DISPUTADOS:
MÚSICA ASHÁNINKA, ASHÉNINKA
Y NOMATSIGUENGA DE LA SELVA
CENTRAL PERUANA

Ingrid Kummels



Matikantsi (los hombres cantando y tocando tambor) en Chequitavo, Gran Pajonal, 15 de agosto de 1985. De la izquierda: Macuari, Cesario Yaringa, José y Shoviri. Foto: Manfred Schäfer.

INTRODUCCIÓN

La importancia crucial de la música deriva de su entrelazamiento con todas las áreas socioculturales de una determinada comunidad. En el caso de la música asháninka-nomatsiguenga, las canciones acompañadas a veces por el *tampo* (tambor) se consideran la fuente de sabiduría de la religión tradicional, de los *sheripiari*, quienes curan en base del tabaco y del canto. La música *tsonkari* (antara) es clave dentro del ciclo agrícola, ya que se toca para sembrar o dar gracias por la cosecha de la yuca y otras plantas de alimentación básica según las fases lunares. Además, las canciones poéticas románticas en asháninka, ashéninka y nomatsiguenga son un pilar de la vida emocional, ya que tanto hombres como mujeres expresan a través de ellas la posibilidad o el rechazo de una relación afectiva.

Las canciones que se presentan en esta sección de la exposición se ubican en dos comunidades específicas: en Matereni, en la cuenca del río Ene, viven asháninka y nomatsiguenga; y los miembros de ambos grupos lingüísticos se han relacionado. Las comunidades de Chequitavo y Shumahuani están en el Gran Pajonal y su población originaria se identifica como ashéninka o *keshijatzzi* (pajonalinos). Estas interrelaciones y diferentes auto-denominaciones son indicadores de que las etnias amazónicas conocidas bajo los nombres de asháninka y nomatsiguenga no son homogéneas. Más bien evidencian una variedad de características culturales, lingüísticas y musicales.

Sin embargo, en lo que concierne a las músicas y danzas sí existen algunos rasgos comunes. Tanto asháninka, ashéninka y nomat-

siguenga les atribuyen el origen y la práctica de la música a los seres no humanos, como animales y divinidades. Es cantada por hombres y mujeres, de manera individual o en grupo, aunque los instrumentos son tocados mayoritariamente por hombres. Se diferencian varios géneros de canciones. Los asháninka-nomatsiguenga de Matereni indican que distinguen los *matikantsi* que cantan los hombres tocando tambor; los *maninkerentsi* que cantan las mujeres cuando bailan en fila y se corretean (la combinación de cantar y bailar lo llaman *nomaninkete*); las canciones de amor, *amampaantsi*; las piezas tocadas con *tsonkari* (antara amazónica) y las canciones para el ayahuasca o *kamarampi* (Banisteriopsis sp.). Este último género está reservado a las curaciones con esta planta alucinógena. Los otros géneros se presentan en festividades con abundante bebida fermentada de yuca llamada masato, ya que «tenemos que cantar cuando se emborracha, si no se emborracha no se puede cantar», tal como explica Sandoval Chubiavante de Matereni. Una fiesta o masateada se considera lograda y completa si cantan y bailan en ella tanto las mujeres como los hombres, y los hombres tocan tambores y *tsonkari* que ellos mismos elaboraron. El paisaje sonoro de tales fiestas consiste, por lo tanto, en la heterofonía de diferentes géneros y estímulos acústicos simultáneos (cf. Brabec de Mori 2015: 258). En los años 80, se le agregaba además la música andina de huayno y la chicha comercial como la de Juaneco y su combo, y de Los Wemblers, reproducidos con un tocadisco. Este fenómeno de combinar géneros amazónicos con los de la sierra y los que difunden las disqueras comerciales en las prácticas musicales asháninka, ashéninka y nomatsiguenga ha sido poco estudiado hasta el momento.

PAISAJES SONOROS

¿Cómo se desarrolló la música asháninka-nomatsiguenga y ashéninka ante los cambios profundos que esta ha experimentado en el transcurso de los procesos de evangelización católica y protestante, de la colonización de la selva central por parte de la población andina, del conflicto armado interno y de los diversos auges extractivistas como la actual explotación de madera? No olvidemos tampoco cómo los cambios tecnológicos, como la reciente apropiación de MP3 reproducidos a través de celulares y equipos de sonido, han revolucionado los paisajes sonoros de la vida cotidiana, del trabajo y de las fiestas. ¿Cuáles son, por lo tanto, las prácticas musicales en la actualidad?

Estas preguntas pueden ser abordadas a partir de la noción de paisajes sonoros como espacios en constante negociación y disputa (Kummels & Cánepa 2019). Originalmente, algunos teóricos del sonido entendieron como *soundscape* «una composición creativa en la cual el hombre conoce su potencial para cambiar y determinar el paisaje en el que habita» (Truax 1974, citado por Ariza 2003: 212). La noción de paisajes sonoros tiene la ventaja de ampliar el concepto «occidental» de la música, al incluir otras enunciaciones de la voz en la interacción social (Brabec de Mori, Lewy & García 2015: 8). De igual modo permite estudiar la música como un patrimonio cultural inmaterial (en lo que concierne al sonido) y material (respecto a los instru-

NO OLVIDEMOS TAMPOCO CÓMO LOS CAMBIOS TECNOLÓGICOS, COMO LA RECIENTE APROPIACIÓN DE MP3 REPRODUCIDOS A TRAVÉS DE CELULARES Y EQUIPOS DE SONIDO, HAN REVOLUCIONADO LOS PAISAJES SONOROS DE LA VIDA COTIDIANA, DEL TRABAJO Y DE LAS FIESTAS.

mentos y los cuerpos que performan), que se experimenta a través de los sentidos (Mendívil & Simonett 2016) y los afectos (Bigenho 2001). Influyen en la desigualdad de los paisajes sónicos las jerarquías sociales y formas de discriminación basadas en raza, etnicidad, clase y género, entre otros factores. Así, en los paisajes sonoros asháninka, ashéninka y nomatsiguenga intervienen múltiples actores. Además de los propios músicos, se involucran gestores culturales como las autoridades del pueblo, políticos organizados en la Unión Indígena Asháninka Nomatsiguenga Valle del Pangoa (KANUJA) y los maestros de diferentes etnicidades provenientes tanto de la selva como de los andes. Los maestros de las etnias amazónicas promueven sus géneros musicales propios en el marco de las festividades categorizándolas como «música ancestral».



Maninkereñsi (las mujeres cantando cuando bailan en fila) en Chequitavo, Gran Pajonal, 15 de agosto de 1985. De la izquierda: Olga, Juanita, Teresa, Inés y Jañani, Foto: Manfred Schäfer.



Manfred Schäfer en una balsa en el río Chichireni, alrededor de 1980. Foto: no identificado.

LA COLECCIÓN SONORA DE MANFRED SCHÄFER (1949-2003)

La exposición da ejemplos de estos géneros propios y apropiados, y de las formas en que se complementan o entran en tensión. La mayor parte de la muestra fue registrada por Manfred Schäfer, antropólogo, activista y cineasta alemán que realizó investigaciones antropológicas en la selva peruana, desde finales de los años 70 hasta finales de los años 80. No se dedicaba en primera línea a estudiar la música, pero rápidamente se percató de que las canciones y piezas instrumentales formaban un eje de los temas que él estudiaba.

A partir de su primera visita a Matereni, en 1978, se fue involucrando políticamente en favor de las minorías étnicas del Perú. El Gobierno de Fernando Belaúnde veía en estas minorías un obstáculo para la unidad y el desarrollo del país, por lo que pretendía «integrarlas». Uno de los proyectos previsto para este fin era el de construir la represa Ene 40, que generaría gran canti-

dad de energía hidroeléctrica, pero inundaría una superficie que abarcaba unos 100 000 km², justo donde vivían los asháninka y nomatsiguenga. Schäfer se propuso estudiar la calidad de vida tradicional que ofrecía la economía asháninka-nomatsiguenga y que el Estado amenazaba destruir.

En su primera visita cargó una grabadora Uher Reporter Monitor y las pilas correspondientes en su mochila, a pesar de que la caminata desde Pangoa era de tres días. Sus grabaciones se concentraron en las oraciones y música de las fiestas y las canciones del legendario *sheripiari* (chamán) Shenkari. En este mismo periodo apoyó a las autoridades de Tres Unidos de Matereni que solicitaban su título como comunidad nativa. Viajó junto con ellos al Ministerio de Agricultura y presentó su situación en una exposición fotográfica en la Biblioteca Nacional del Perú en Lima (Kummels 2018).

Entre 1985 y 1986, Manfred Schäfer investigó el trueque *ayompari* en el Gran Pajonal, un sistema de comercio a larga distancia mediante el cual los ashéninka intercambiaban productos de su zona por sal, la vestimenta tradicional *cushma* tejida de algodón, herramientas de metal, munición y fusiles. En aquella época este sistema de trueque era el fundamento de las relaciones sociales de los habitantes de esta vasta región. Los casi 4000 ashéninka que vivían dispersos negociaban sus lazos de amistad y alianzas políticas interregionales –aún marcadas por el poder de curacas particulares, pero también

LA MAYOR PARTE DE LA MUESTRA FUE REGISTRADA POR MANFRED SCHÄFER, ANTROPÓLOGO, ACTIVISTA Y CINEASTA ALEMÁN QUE REALIZÓ INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS EN LA SELVA PERUANA, DESDE FINALES DE LOS AÑOS 70 HASTA FINALES DE LOS AÑOS 80.

por una jerarquía étnica en la cual dominaban los colonos ganaderos serranos–, a través del intercambio comercial. En este caso también la música captó desde un principio la atención de Schäfer, debido a que los socios de trueque, los *ayompari*, se dedicaban canciones mutuamente. Ingrid Kummels, quien había colaborado con Manfred Schäfer a partir de 1982, empezó a retornar paulatinamente copias de este material histórico a las comunidades de origen en 2014 y documentar actuales prácticas sonoras. En el taller *Paisajes sonoros compartidos* que tuvo lugar en junio de 2019, representantes de Matereni y del IDE discutieron en Lima la posibilidad de colaborar estrechamente en el futuro, en vista de preservar y difundir estos materiales de manera que la comunidad de origen se pueda apoyar en ellos como parte de su acervo cultural.



Cesario Chiricente (con micrófono) y Carlos Arias (con audífonos de la grabadora Uher) durante una fiesta en Matereni, cuenca del río Ene, alrededor de 1980. Foto: Manfred Schäfer.



La banda de guerra en el aniversario de la escuela primaria de la comunidad Matereni, cuenca del río Ene, agosto de 2018. Foto: Ingrid Kummels.

EL HORIZONTE TEMPORAL DE LA MÚSICA ASHÁNINKA, ASHÉNINKA Y NOMATSIGUENGA

En la exposición se escuchan pistas musicales provenientes de los paisajes sonoros, en particular de las fiestas asháninka-nomatsiguenga y ashéninka, grabadas en los años 80 y en la actualidad. Las investigaciones antropológicas en la selva central se truncaron a finales de los años 80, cuando Sendero Luminoso incursionó en esta región con ataques masivos y sorpresivos. Su fin, se sabe, era el de reclutar a la población originaria como combatientes subordinados a los mandos serranos para su lucha armada, vía la fuerza y el terror. La primera incursión de Sendero Luminoso en Oventeni, centro administrativo del Gran Pajonal, ocurrió en 1988; Matereni sufrió ataques a partir de 1989. Los habitantes de ambas zonas de inmediato se organizaron y defendieron según sus propias estrategias militares y con sus propias armas: arco, flecha y

trampas de chonta. Mantuvieron durante años su independencia –y la de esta parte del Perú– en una guerra material, existencial y desgastante. El Ejército peruano posteriormente cooptó a estas organizaciones militares y la región se pacificó paulatinamente en la segunda mitad de los años 90.

En el caso de Matereni y del Gran Pajonal, la titulación como comunidades nativas basada en la respectiva ley fue decisiva para que los habitantes pudieran vender su madera a empresas privadas. Consiguieron así que se construyeran trochas que les permitían transportar y vender café y cacao; invirtieron sus ganancias en escuelas y se abrieron camino hacia la modernización. Esta abarcó también a las prácticas musicales de los paisajes sonoros y los cambios que documentan los audios grabados durante los años 80, así como los videos registrados entre 2018 y 2019.

EL PAISAJE SONORO DE UNA FIESTA DE LUNA NUEVA

La canción (1) fue ejecutada por un grupo de mujeres; le sigue de inmediato el huayno del tocadisco y luego otro huayno cantado. Esta música formó parte de una fiesta que organizó Feliciano Ovryano en su casa en Chequitavo, en el Gran Pajonal, el 15 de agosto de 1985. Ese año los ashéninka vivían una situación de extrema explotación de parte de patronos «colonos» en el Gran Pajonal, la cual se remontaba a la introducción de la ganadería a los pastos naturales de esa región en los años 40, llevada a cabo por la misión franciscana y empresas privadas. La posibilidad de emplear a los ashéninka como mano de obra «barata» atrajo a ganaderos andinos quienes acapararon grandes extensiones de

terreno. Con el tiempo estos colonos desarrollaron un sistema de explotación y esclavitud al obligar a peones ashéninka a talar el monte, sembrar pastos y cuidar ganado por un pago insignificante, aunque muy cotizado entre la población originaria. Un tocadisco usado era una recompensa común que un colono daba a un ashéninka a cambio de que le talara una hectárea de selva y sembrara pasto (Schäfer 1988: 190). Un supuesto «juicio» de la tenencia de Oventeni forzaba a los inconformes de cumplir tales «contratos» amenazándolos con tortura y encarcelamiento. Sin embargo, los ashéninka defendían su propia forma de vivir y celebraban fiestas de acuerdo con el ciclo lunar. Varias familias se ponían de acuerdo para preparar grandes cantidades de masato, una bebida de yuca cocida cuya fermentación es produc-



Sebastián alias Chanchani cambiando los discos en Chequitavo, Gran Pajonal, 15 de agosto de 1985, Foto: Manfred Schäfer.

LOS ASHÉNINKA DEFENDÍAN SU PROPIA FORMA DE VIVIR Y CELEBRABAN FIESTAS DE ACUERDO CON EL CICLO LUNAR.

Un grupo de hombres se dedicó a fabricar varios tambores. Durante la fiesta Feliciano pasó buena parte del día y toda la noche tocando el tambor con una fila de compañeros que se relevaban en la tarea. Un grupo de mujeres cantó y bailó en un espacio adjunto. Y otro grupo de hombres contribuyó a la heterofonía ocupándose de cambiar los vinilos en el tocadisco adquirido por Raúl. En esta grabación se escucha un disco que reproduce un huaylarsh antiguo, parecido al huayno del Valle del Mantaro, y en la canción se menciona a Juanita del Rosal, una cultora de esa zona (información de Rolando Carrasco). Los ashéninka habían desarrollado el gusto por el huayno al escucharlo en casas de sus patrones, en fiestas andinas como la herranza de ganado, y por haber, en algunos casos, trabajado en la sierra, a donde los llevaron sus patrones.

to de la yuca mascada por las mujeres. Feliciano Ovryano, huérfano de papá desde niño, como la mayoría, trabajaba para varios patrones andinos. Días antes de la fiesta que organizó para inaugurar su casa en la noche de luna nueva, un

CANCIONES DE AMOR AYOMPARI

El trueque *ayompari* formaba parte del patrón de vida que los ashéninka, hasta cierto punto, aún autodeterminaban. En los años 80, socios de trueque (llamados *ayompari* en el caso de los hombres y *ayompaho*, en el de las mujeres) intercambiaban cosas como vestimentas *cushma*, municiones y fusiles usados, que adquirirían, en parte, gracias a su trabajo como peones. Los pajonalinos conseguían a cambio mercancías que obtenían al emprender largas caminatas hasta los ríos Perené y Tambo. Ya que el objeto de retribución podía ser entregado mucho después de haber recibido el objeto con el cual se iniciaba el intercambio, era esencial confiar en que el socio de trueque pagaría en el futuro la mercancía obtenida. Entre ellos se establecía una relación especial y se dedicaban canciones, como la que (2) Emilio Sheteri de Shumahuani dedicó a su socio. Según Manfred Schäfer (1991: 55), «esta y otras canciones me daban la impresión de ser canciones de amor. Esta impresión era congruente con la afirmación de los ashéninga, que entre *ayompari* existe una relación de mucho cariño. Ella se basa en un enlace y un conocimiento mutuo, extenso y profundo. Al principio dos ashéninga que quieren comenzar a tener relaciones como *ayompari*, empiezan con pequeños negocios y así llegan a conocerse. En esta fase uno llama al otro *namathani*. Leopoldo Awashu me explicó que esta palabra se puede traducir como “novio”... Se obligan a “no ser mezquinos” y se dan la posibilidad de revisar la casa para que el otro pueda tener confianza. Se aseguran mutuamente el cumplimiento de las promesas».



Geronimo tocando tsonkari en Matereni, cuenca del río Ene, alrededor de 1980. Foto: Manfred Schäfer.

MÚSICA TSONKARI

En esta pieza instrumental (3), Gerónimo y Martín tocan en dúo *tsonkari* –que es la manera más común de ejecutarlo– durante una fiesta con masato en la casa del curandero Shenkari. Las piezas son composiciones únicas y esta pieza se atribuye a Martín. La situación de los asháninka-nomatsiguenga en Matereni en los años 80 era básicamente diferente a la de la población originaria del Gran Pajonal. La comunidad había sido fundada pocos años antes por Cesario Chiricente, un asháninka de esa misma región. Tras haber sufrido la condición de peón en las plantaciones de Mazamari, él logró «invertir los papeles». Junto a otros asháninka y nomatsiguenga aliados, fundó Matereni en una zona alejada del poder de los colonos. Por ello en esta fiesta ellos tocan *tsonkari* con gusto y libertad, pero posteriormente

esta música se vuelve un ejemplo de las disputas que a veces se desatan en los paisajes sonoros. Este género y las canciones de ayahuasca fueron demonizados por adventistas provenientes de los Estados Unidos, quienes llegaron a evangelizar a la población selvática y reconocieron el profundo sentido religioso de su música originaria. Por este motivo les insistieron en que debían desistir de estas prácticas para poder ser «salvados». Además, la introducción de la red digital de teléfonos celulares ha contribuido a que circule sobre todo la música comercial de huaynos y cumbias, y a marginalizar la música tocada con *tsonkari*, por lo que los gestores musicales de Matereni actualmente buscan rescatarla.

CANCIÓN AL PÁJARO MARÍN

El nomatsiguenga Shenkari era un *sheripiari*, es decir, un curandero que trataba a los enfermos con tabaco. Era reconocido en una amplia región y a su casa llegaban regularmente visitantes que requerían consulta. Su renombre se debía al éxito de sus curaciones que incluían el tratamiento con ayahuasca (Banisteriopsis sp.). Con el cocimiento de esta liana alucinógena se trataba a niños y jóvenes de la brujería que se les imputaba ejercer hacia los parientes. Igual que al masato, los asháninka-nomatsiguenga le atribuyen al ayahuasca el estímulo para cantar. Como parte integral de las curaciones, Shenkari mismo cantaba, acompañándose a veces con el tambor. Dominaba un repertorio muy amplio de canciones como evidencian las docenas de composiciones propias que registró Schäfer. Una de ellas es la que le

IGUAL QUE AL MASATO,
LOS ASHÁNINKA-
NOMATSIGUENGA
LE ATRIBUYEN AL
AYAHUASCA EL
ESTÍMULO PARA CANTAR.

compuso al –o más bien proviene del– pájaro *marín* (4). A los pájaros se les cantaba, según Sandoval Chubiavante, hijo de Shenkari, porque: «Así es costumbre de los antepasados; cuando borracho, si encuentra este pájaro, con ese va a cantar». La fama de Shenkari derivaba además, por un lado, de su relación con pastores evangélicos, entre ellos, el adventista Fernando Stahl, quien desde 1921 evangelizó la región del río Perené. Y por otro lado, de su resistencia a la conversión que le permitió seguir curando con tabaco y ayahuasca, y construir esa visión del mundo propia al componer canciones y piezas con tambor inspirado en los seres sobrenaturales asháninka y nomatsiguenga. Falleció a finales de los años 80 con alrededor de cien años.

EL PAISAJE SONORO DISPUTADO DE LAS FIESTAS COMUNITARIAS

La celebración del aniversario de Matereni revela las disputas en el paisaje sonoro actual. La música sigue siendo una práctica esencial en las fiestas, pero en las últimas décadas su espacio, y también el del baile, se ha trasladado en mayor grado hacia las concurridas festividades escolares y comunitarias. En junio de 2019, la celebración de la creación de Matereni —ocurrida en 1974—, duró cuatro días. Inició el primer día con un torneo de fútbol al cual asistieron los equipos de los anexos (asentamientos subordinados a Matereni) y comunidades vecinas. En el segundo día, las cuatro escuelas (desde la inicial hasta el colegio) presentaron un programa nocturno diseñado por los maestros, mayormente de procedencia andina. El tercer y propio día del aniversario la atracción fue el grupo de cumbia y música andina Sensual Karisma, acompañado por su cantante Strella del Perú (5). Contratar a un grupo es muestra del prestigio de la comunidad, además de que la música se amplifica con un potente equipo. En este paisaje sonoro los jóvenes se animan a mostrar públicamente su interés en una pareja. Antes, los jóvenes enamorados se dedicaban una canción *amampaantsi* que también servía para rechazar una declaración de amor. El cuarto día estuvo consagrado a terminar los recipientes grandes de masato y reconocidos cantantes e instrumentalistas de *tsonkari* llegaron desde los anexos para hacer sus presentaciones. A estas personas ya mayores, como Ricardo de Boca Chichireni, las recomendaron con un saco de víveres. Lucas y Valerio de Matereni se animaron a tocar *tsonkari*, aprovechando que Ricardo trajo los instrumentos (6). Ya son pocos los especialistas que saben tocar *tsonkari*, debido a que es un arte que los conocedores tradicionalmente solo difunden a personas escogidas. A pesar de que hay jóvenes interesados en deleitar al público en la fiesta comunitaria, la mayoría acude por la música comercial amplificada como *La danza del petrolero* (7). Sandoval y Jorge Chubia-

vante, hijos de Shenkari, son los únicos que guardan sus propios *tsonkari* y (8) los tocaron a petición. Sandoval le pidió a su esposa Julia que cantara y tradujo su sentir: «Dice mi señora, antes había antepasados, siempre hacer masato con esa canción, tenemos que cantar en la noche hasta amanecer, pero temprano como a las tres de la mañana tenemos que corretear este para cantar. Damos una vuelta, una vuelta, para que nos alegre. ... cuando nueva luna tenemos que hacer un masato y con ese va a cantar hasta que amanecer, hasta otro día».

BANDAS DE GUERRA ASHÁNINKA, ASHÉNINKA Y NOMATSIGUENGA

La banda de guerra de Matereni tocó en el desfile del I aniversario de la escuela secundaria de Chichireni, el 16 de agosto de 2018. Las bandas de guerra escolares –como en todo el Perú y América Latina– forman parte de las fiestas escolares y cívicas de los asháninka y nomatsiguenga. En el caso de Matereni, que tiene la escuela primaria más antigua de la región fundada por el ILV, la banda de guerra fue introducida por primera vez por un maestro fuereño. Hoy los habitantes de Matereni consideran esa formación musical indispensable para celebrar sus fiestas escolares y comunitarias, por lo que buscan que la escuela primaria contrate un buen maestro para dirigir la banda. Las fiestas escolares hoy en día se celebran con mayor frecuencia debido a que tanto el número de escuelas como la población han aumentado rápidamente desde la pacificación de gran parte del VRAEM. Las fiestas escolares sirven para fomentar el intercambio entre la crecida población de las comunidades y sus anexos. Estos asentamien-

HOY LOS HABITANTES DE MATERENI CONSIDERAN ESA FORMACIÓN MUSICAL INDISPENSABLE PARA CELEBRAR SUS FIESTAS ESCOLARES Y COMUNITARIAS

tos participan en torneos con sus propios equipos de fútbol y sus respectivas bandas de guerra, con lo que manifiestan sus alianzas a nivel regional.

También fue el caso en la celebración del I aniversario de la escuela secundaria de Chichireni (9), que contó con la visita de Mario Flores, el candidato nomatsiguenga a la alcaldía de Pangoa, durante su campaña electoral. A pesar de que la música de banda de guerra es la más difundida a través de las escuelas y de que se ha convertido en un elemento esencial de las fiestas comunitarias asháninka, ashéninka y nomatsiguenga, aún ha sido poco estudiada.



Alumno de la primaria, integrante de la banda de guerra, en la escuela primaria de la comunidad Matereni, cuenca del río Ene, alrededor de 1980. Foto: Manfred Schäfer.



MÚSICA Y GÉNERO: LA PRESENCIA DE LAS MUJERES EN EL ARCHIVO DEL IDE

Grupo de música y género*

*** Mónica Contreras, Johuseline Porcel, Cristina Calderón, Jimy Infante, Andrea Mejía,
Malena Müller, Cecilia Rivera, Fred Rohner.**



Chuchu tarpuy, baile de Qollana primera y Waylaka. Fiesta de la Virgen del Carmen en Quiquijana, Quisquipampa, Cusco. 1989.
Foto: IDE-PUCP

En el Perú no ha habido mayor reflexión sistemática sostenida sobre las relaciones de género en la investigación musical. Por ello, el Núcleo de Estudios de Música y Género, que forma parte del Grupo de Investigación en Musicología del Instituto de Etnomusicología-IDE, inaugura en la PUCP un primer espacio que indaga por el papel que cumple la perspectiva de género en el estudio de lo musical, y el lugar que este ha tenido en los estudios de género en las ciencias sociales y humanas. Con este fin, hace un primer acercamiento al tema visibilizando ciertos roles que han cumplido algunas mujeres en la práctica musical, cuya evidencia puede encontrarse en los materiales de archivo que resguarda el IDE. Esta muestra busca ser un punto de partida para el trabajo del grupo y, a la vez, una invitación del trabajo crítico y analítico para el público asistente.

SOBRE MÚSICA Y GÉNERO

Los estudios musicológicos se iniciaron en el siglo XIX con la presencia de fuertes posturas positivistas que buscaron orientar la disciplina hacia estudios, sobre todo, del objeto sonoro. No obstante, este tipo de análisis musical tradicional fue cuestionado por carecer de interés por el contexto y las prácticas musicales culturalmente diferentes de la occidental, lo que propició en los años 70 la emergencia de la Nueva Musicología. Esta se orientó hacia al estudio interdisciplinar de los sujetos que forman parte de la práctica musical y de los contextos donde esta emerge. Algunas de las voces que resonaron en este nuevo enfoque disciplinar fueron las de musicólogas feministas como Susan McClary y Suzanne Cusick, entre otras, quienes se preguntaron por las estructuras sociales que han invisibilizado y subordinado los roles de las mujeres y de lo femenino en el ámbito musical. Dos

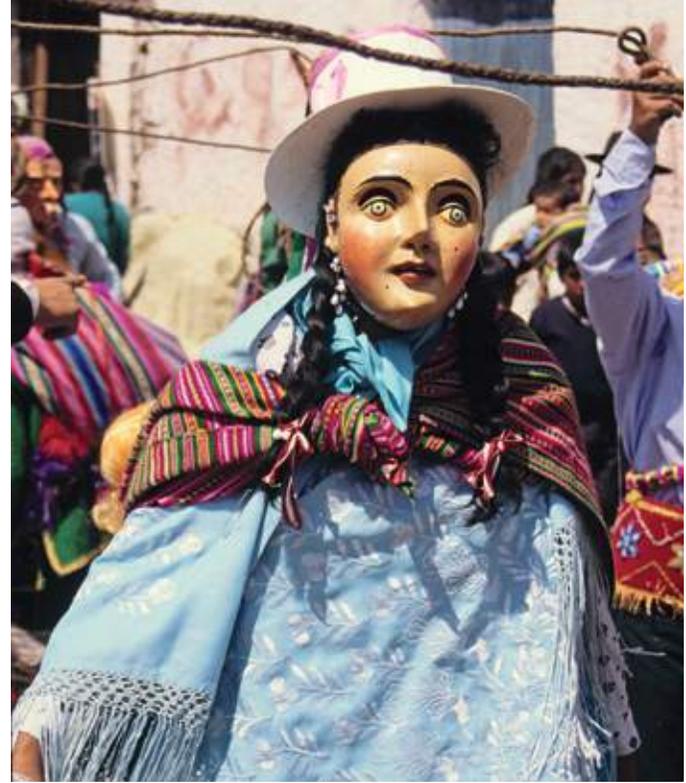
ALGUNAS DE LAS VOCES QUE RESONARON EN ESTE NUEVO ENFOQUE DISCIPLINAR FUERON LAS DE MUSICÓLOGAS FEMINISTAS COMO SUSAN MACLARY Y SUZANNE CUSICK, ENTRE OTRAS, QUIENES SE PREGUNTARON POR LAS ESTRUCTURAS SOCIALES QUE HAN INVISIBILIZADO Y SUBORDINADO LOS ROLES DE LAS MUJERES.

asuntos emergieron como fundamentales: la necesidad de explicitar las barreras y el silenciamiento sistemático de la participación y logros de las mujeres en la música, y la urgencia de restituirles reconocimiento.

Con el tiempo, se amplió el espectro de preguntas; se inició el análisis comparado de los roles y poderes simbólicos y concretos de hombres y mujeres en la actividad musical, así como el de los desafíos específicos que afrontaban en el cruce de los sujetos sexuados

con otros sistemas de poder como la clase, la raza, la etnicidad y la sexualidad en su interacción con los saberes y procesos de los ámbitos musicales. De esta forma, se conformaron algunas escuelas y corrientes teóricas como musicología feminista, musicología de género y musicología queer.

Considerando la historia investigativa y teórica que nos antecede, el núcleo de música y género se inserta en debates iniciados sobre género y sexualidad vinculados estrechamente con la musicología feminista, pero también con teorías sociales feministas. En este sentido, y siguiendo a Butler, entendemos el género como una categoría relacional que asigna a los sujetos socialmente sexuados roles que los ubican de forma desigual en un sistema de poder (1990). Así mismo, en el campo de lo musical, y situando el concepto de género como una abstracción teórica, partimos de Marcia Citron (1993) para entenderlo como una herramienta analítica que permite examinar el modo como se configuran y perpetúan, en y a través de lo musical,



Danzante China del Auka -chileno. Fiesta de la Virgen de la Asunción en Coya, Calca, Cusco. 2007. Foto: IDE, Manuel Raez

sistemas jerárquicos que asignan roles, poder y prestigio diferenciados a los sujetos sexuados. De igual modo, tomando en cuenta reflexiones surgidas desde el *blackfeminism*, los feminismos de color y los feminismos descoloniales, entendemos que tales sistemas no son estáticos: varían en el tiempo y el espacio, construyen diversos contextos sociales y culturales, y operan sobre los sujetos articulándose con otros sistemas de poder, como clase, raza, etnicidad, sexualidad, entre otros. En este sentido, resulta de nuestro interés observar, por ejemplo, las desigualdades y las estructuras de poder y exclusión que operan en la industria musical, en la socialización de los músicos, en el ámbito educativo, en las prácticas rituales y recreativas, y en las escenas musicales, entre otros, desde donde se reproducen y consolidan sistemas donde la diferencia se torna en desigualdad, y la desigualdad en diferencia.

GÉNERO EN EL IDE

El Instituto de Etnomusicología se fundó en la década de los años 80, cuando la perspectiva de los Estudios de Género recién comenzaba a desplegarse en el mundo, sobre todo en el ámbito de las Ciencias Sociales. Sin embargo, debido a la propia realidad cultural y musical de los entornos en los que el IDE, entonces Archivo de Música Tradicional Andina, inició sus actividades de documentación, y aun cuando primara una visión de la música como una práctica comunitaria, no pasó inadvertido para sus investigadores que las prácticas musicales estaban determinadas también por factores como el género.

Inicialmente centrados en el ámbito andino, los trabajos del IDE recolectaron numerosos materiales que mostraban que los hombres y las mujeres no participaban de las mismas prácticas musicales, ni tocaban los mismos instrumentos. La *tinya*, por ejemplo, estaba reservada en algunos contextos para las mujeres, mientras que, en otros, el violín era asignado exclusivamente a los hombres. Asimismo, los harawis, si bien podían ser interpretados por hombres y mujeres, eran cantados solo por mujeres en algunas festividades del ciclo vital agrario. En el mundo andino tales separaciones han sido comunes, pero también se evidencian en muchos otros espacios. Es el caso del sur de Lima, básicamente en algunos pueblos y caseríos de Chincha, donde el baile de negritos, tradicional y exclusivamente masculino, tenía una contraparte representada por mujeres: las pallas.

Con el devenir del tiempo, las músicas tradicionales a las que el IDE dedicó buena parte de sus esfuerzos de investigación han ido cambiando. Algunas de ellas, como las danzas de tijeras o los bailes de negritos, comenzaron a incluir la participación de mujeres. Pero en ciertos casos esta inclusión puede estar asociada a la desaparición parcial o la reclusión de danzas o fenómenos musicales como las pallas de Chincha, cuya actuación en las fiestas de Navidad se ha visto sensiblemente mermada. El Ins-



Herranza de Santiago: Mujeres cantando y tocando Tinya durante Luci Luci. Pucará, Junín, Huancayo, 2007

tituto de Etnomusicología ha guardado registros de muchas de esas danzas desaparecidas o transformadas. Queda material para la investigación.

Quizás esa mirada más comprensiva hacia una realidad que tenía que ver con el lugar de las mujeres o de las prácticas y elementos signados con

rasgos de masculinidad o de feminidad en los registros albergados en el Instituto de Etnomusicología, esté relacionada con sus propios investigadores. En algunos casos se trató de recolecciones realizadas por musicólogas, antropólogas y folkloristas de gran lucidez como Rosa Alarco, Chalena Vásquez, Elizabeth Den Otter, Normal Fuller o Gisela Cánepa. Para muchas de ellas, una mirada atenta a la inclusión de estos asuntos fue resultado

CON EL DEVENIR DEL TIEMPO, LAS MÚSICAS TRADICIONALES A LAS QUE EL IDE DEDICÓ BUENA PARTE DE SUS ESFUERZOS DE INVESTIGACIÓN HAN IDO CAMBIANDO.

de sensibilidades personales o de las posibilidades brindadas durante el trabajo de campo por su condición de mujeres.

En la primera década de este siglo, la mirada del IDE se amplió hacia el universo de la música popular. Este nuevo campo de estudios contempló la posibilidad de salir del área andina rural y amazónica (que a fines del siglo pasado había sido ya comprendida en sus registros) y detenerse a observar y estudiar fenómenos masivos mediáticos como la cumbia peruana, el rock, el nuevo huayno, la música criolla y otras muchas manifestaciones contemporáneas, cuyo centro productivo y performativo estaba constituido principalmente por la ciudad.

Esta apertura hacia la música popular ha significado para el IDE la oportunidad de incluir investigaciones de nuevos contextos de producción que el trabajo con la música campesina había subordinado. La particular complejidad de estos nuevos contextos urbanos en los que se entrecruzan variables no solo étnicas, regionales o educativas, sino también factores como el acceso a la tecnología, y los procesos de hibridación o de interacción desigual entre distintas matrices culturales, resultó determinante para la investigación musicológica. En ese contexto, el interés por las relaciones de género comenzó a hacerse presente en las nuevas investigaciones del IDE.

Un primer grupo de ejemplos se encuentran incluidos en el libro *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, editado por R. R. Romero (2015). En primer lugar, Zoila Mendoza pone en evidencia el poder del manager y esposo de Yma Súmac en su carrera musical. Luego Sarah Yrivarren reflexiona sobre relaciones y roles de género en la escena del metal en la ciudad de Lima, tales como la masculinidad heteronormativa y la sensualidad femenina. Y, por último, aunque no haya sido de su interés pensar en el género, el texto de Renato Romero sobre Chabuca Granda puede, sin embargo, ser una entrada para pensar no solo el modo como un personaje ubicado en la cla-

se alta limeña se constituyó, a través de la música, en referente de la peruanidad, sino también en cómo lo hizo desde su lugar como mujer.

Tras casi 35 años de trabajo en investigación, la creación del Núcleo de Estudios de Música y Género marca un nuevo momento en el Instituto de etnomusicología, al introducir estas consideraciones como marco de investigación y análisis. En este sentido, su participación en el marco de la Primera Exposición Sonora constituye, por ello, una oportunidad para visibilizar los aportes que, de manera deliberada a veces, o menos deliberada otras, han venido realizando los investigadores asociados al Instituto de Etnomusicología al estudio del género en su relación con los hechos musicales.



El hombre baila con dos mujeres. Fiesta de María Magdalena en Marco, Jauja, Junín. 2008. Foto: IDE



Mujeres bebiendo chicha. Limpieza de sequias en Yanque, Caylloma, Arequipa. 1988. Foto: IDE

ADEMÁS DE
RECOPIADORAS,
MUCHAS DE
ELLAS FUERON
O SON TAMBIÉN
INVESTIGADORAS
MUSICALES.

LA MUESTRA

El Núcleo de Estudios de Música y Género ha elegido mostrar la presencia de las mujeres y sus diversos roles en la práctica musical en los registros del IDE. Tras una primera exploración en su base de datos, encontramos a mujeres en roles tales como investigadoras, recopiladoras, compositoras, musicólogas, cantantes, instrumentistas, locutoras de radio, zapateadoras, danzantes y gestoras.

Debido a un modelo ideológico aun prevalente, que identifica (y a veces confina) lo femenino con el espacio doméstico, las mujeres que se desempeñaron como recopiladoras e investigadoras han sido con frecuencia cuestionadas en tanto mujeres por su presencia en espacios públicos y actividades consideradas masculinas. Ellas debieron, por tanto, validar su interés en el campo académico de la musicología donde históricamente se ha invisibilizado su labor, así como su presencia en el campo mismo. Una revisión de la Base de Datos del IDE muestra que, de 173 colecciones, 35 fueron recopiladas por investigadoras mujeres, tales como Rosa Alarco, Chalena Vásquez, Zoila Mendoza, Norma Fuller, Heidi Feldman, Sonaly Tuesta, Gisela

Cánepa, entre otras. Además de recopiladoras, muchas de ellas fueron o son también investigadoras musicales. En la muestra podemos apreciar varios de los registros producido por Rosa Alarco, alrededor de los años 60 y 70, y por Chalena Vásquez, en los años 80 (pista 1 y pista 6).

El archivo del IDE incluye registros que documentan formas musicales procedentes de diferentes tradiciones culturales y regiones del Perú, entre ellas las que son interpretadas de forma exclusiva por mujeres, ya sea como solistas o como parte de un grupo. (Escuchar como ejemplo las pistas 1, 3, 4 y 5). En algunos casos, las mujeres son intérpretes en contextos cotidianos, como en el registro de 1999 en la comunidad Shipibo Atahualpa de Ucayali, donde se escucha a dos mujeres interpretando una canción de bienvenida que dice en un fragmento: «Estamos aquí las mujeres reunidas y te estamos cantando». O familiares, como el matrimonio registrado en el distrito de Víctor Fajardo que se puede escuchar en la pista 5, donde un grupo de mujeres interpreta un harawi, género musical del sur andino asociado con actividades familiares y comunitarias. O religiosas, como la danza de pallas de Chamorro, donde jóvenes y niñas cantan y zapatean en el marco de las fiestas de navidad.

En ocasiones descubrimos en el Archivo del IDE registros que incorporan elementos que van a contracorriente de la usual invisibilización de los y las intérpretes locales. Tal es el caso de la chinadanza registrada en Canchaque, Piura, en 1994 (pista 4), canto y danza interpretado por mujeres solteras que veneran al niño Jesús durante festividades navideñas. El investigador Manuel Ráez tuvo cuidado de recoger también los nombres de quienes lo cantaban. Podemos escuchar así las voces de Amparo Huancas, Fecunda Brenda, Juana Reyes, y Anita, Eliana y Roxana Chinguel. Caso semejante puede identificarse en los registros de Chaleña Vásquez, donde aparecen la Florecita de Barrios Altos, Teodomira Saga Huarcaya, Antonia Flores Vivanco, el Conjunto de Club de Madres de Uchuypampa, entre muchas otras.

La participación de mujeres como instrumentistas suele ser menos recurrente y visible que como cantantes. La explicación de esta ausencia puede variar según el contexto, sin embargo, esto sucede porque la mayoría de instrumentos y espacios musicales son considerados de dominio masculino y, por tanto, existe una menor estimulación y acceso al aprendizaje y práctica instrumental de las mujeres. No obstante, existen también otras lógicas. En algunos contextos y sociedades, hay instrumentos que, según sea el caso, deben ser interpretados por uno u otro género. Por ejemplo la *tinya*, un pequeño membranófono similar a un tambor de mano que es percutido con una baqueta. Este instrumento es tocado por mujeres en contextos ceremoniales, como la marcación de ganado o herraanza. La pista 6 es el audio tomado de un video registrado en 2004 en el departamento de Junín, en el cual aparecen dos mujeres instrumentistas tocando

LA PARTICIPACIÓN
DE MUJERES COMO
INSTRUMENTISTAS
SUELE SER MENOS
RECURRENTE Y
VISIBLE QUE COMO
CANTANTES.



Matrimonio y eventos sociales en La Capilla, Callanca, Monsefú.
Foto: Colección Juan Ferré Vilches

la *tinya* y cantando, mientras son acompañadas por dos hombres que interpretan el violín y el *yungur* (corneta elaborada de un tronco hueco). También el zapateo es una forma de instrumentación corporal al que recurren las niñas y jóvenes que conforman las pallas de El Carmen, Chincha, como parte de la musicalización del canto religioso (la pista 2).

Finalmente, en los roles de arreglista y compositora podemos encontrar a Rosa Alarco. Si bien la participación de las mujeres en la composición de música académica en el Perú es poco visible, a diferencia de sus pares hombres, Rosa Alarco aparece como una de las dos mujeres representantes de la Generación

del 50, la primera generación de compositores del entonces Conservatorio Nacional. El tema *El Cañaverol* muestra su trabajo como arreglista coral de melodías populares, recopiladas por ella misma (pista 7). Este coral interpretado por el coro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que ella misma fundó, forma parte de su obra *Canciones y cánones sobre temas peruanos*, donde están recopilados numerosos de sus arreglos vocales.

No podemos cerrar esta breve presentación sin hacernos eco de las voces de las mujeres en la música, aun cuando estos registros sean parte todavía de la colección personal de entrevistas que realizó Johuseline G. Porcel, entre octubre de 2017 a junio de 2019, a mujeres instrumentistas de la escena musical andina «contemporánea» de Lima.

«[...] Es un obstáculo bien grande, tuvimos tres integrantes del grupo que tuvieron que retirarse porque se convirtieron en mamás, no lo pudieron asumir» (P. R.)

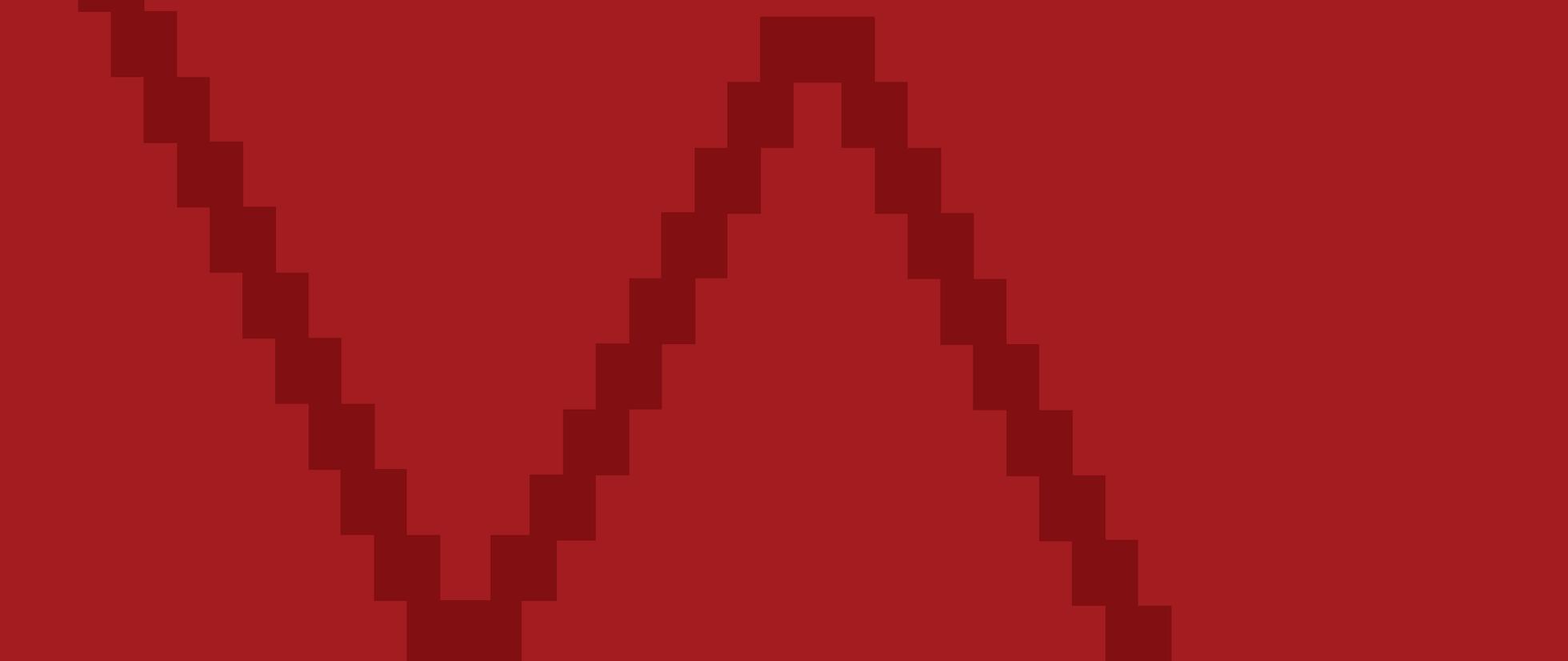
«Le digo: “El arreglo lo hago yo”, y esa persona piensa que yo no sé lo que es arreglo y por eso me estoy metiendo a decir que yo soy la arreglista y, entonces, tratan de traducirme lo que yo quiero decir: “Ah, ya, entonces tú has hecho la música, la letra, has acomodado algunas ideas”. ¡No! He hecho el arreglo completo» (R. H.)

«Pero siempre hay eso, ¿no?: ¿Estaré tocando como los hombres?, ¿Estaré cubriendo esa expectativa?» (P. A.)

«Creo que no hay mucha confianza en la forma de tocar de las mujeres, en su fortaleza, incluso cuando aprendía muchas veces me molesté con algunos profesores cuando me decían “toca como hombre”, ¿por qué tocar como hombre si como mujer toco fuerte?» (M. V.)

«Lo que yo siento que hay de barreras para la mujer instrumentista es lo que hay de barreras para la mujer... no se dice abiertamente, pero está ahí subyacente... siempre buscan un instrumentista, no buscan a una instrumentista mujer. Yo nunca he visto que vaya a grabar una mujer, los músicos para grabar siempre son hombres. Yo pienso que está en la idea de la gente y eso hace que las mujeres no se sientan muy estimuladas» (M. C.)

«No, más bien como instrumentistas yo creo que nos ensalzaban, a mí mucho me ensalzaban por tocar instrumentos: “Ellas mismas tocan”..., o sea, era un motivo, más bien, de ensalzamiento, de celebrar, pero, eso sí, nunca me llamaron para tocar charango con alguien, nunca y, obvio, sí quería [...]» M.C.



ARCHIVOS Y REPERTORIOS:
REGISTROS SONOROS DE LA
CHIRIMÍA Y LA REVITALIZACIÓN DE
LA DANZA DE LOS DIABLICOS DE
TÚCUME DE LAMBAYEQUE

Gisela Cánepa y Andrea Mejía

Grupo de Investigación en Antropología Visual



Fiesta de la Purísima Concepción. En parejas danzando en la danza de los 7 vicios de los diablicos de Túcume. Túcume. 1991. Foto: IDE- Raúl R. Romero.

Nuestro objetivo es problematizar las formas en que la documentación y archivamiento de repertorios de cultura expresiva a lo largo del tiempo se entrelazan con las condiciones de su puesta en escena y trayectorias.

Para eso nos detendremos en la danza de los Diablicos de la costa norte peruana, de la que existen registros desde el siglo XVIII hasta el presente, y en el instrumento de la chirimía, con el que se interpretan sus tonadas. Más específicamente, exploraremos cómo la documentación y ejecución de la danza de los Diablicos de Túcume (Lambayeque) y la música asociada a ella se activan, influyen y revitalizan mutuamente en el contexto de su declaración como Patrimonio de la Nación en el año 2013. Este interés se inscribe en la discusión contemporánea acerca de los archivos etnográficos, así como en los procesos contemporáneos de patrimonialización de la cultura inmaterial.

LA DOCUMENTACIÓN DE LA DANZA A LO LARGO DEL TIEMPO

La danza de los Diablicos, a la que se le atribuye un origen colonial (Sernaque 2019), ha sido objeto del afán de documentación por parte de distintos actores. La ilustración de la danza de los Diablicos de Martínez de Compañón del siglo XVIII en la diócesis de Trujillo constituye uno de sus registros más antiguos. Allí se documenta a los personajes, los trajes, las máscaras y el acompañamiento musical. La colección fotográfica y sonora de Heinrich Brüning, distribuida en los Museos Etnográficos de Hamburgo y Berlín, y en el Archivo Fonográfico, constituye otra fuente importante. La fotografía de los Diablicos tomada en 1921 en la localidad de Eten puede ser considerada la evidencia etnográfica más antigua de la danza

en la región. En 1910, Brüning también realizó registros sonoros en cilindros de cera, entre los que se encuentran tonadas interpretadas por la chirimía, como, por ejemplo, algunas marchas festivas.

Entre 1990 y 1991, el Instituto de Etnomusicología de la PUCP, en aquel entonces Archivo de Música Tradicional

Andina, llevó a cabo un registro amplio de géneros musicales, danzas y fiestas en la región de Lambayeque en el marco del proyecto de Preservación de la Música Andina. Entre las varias horas de registro en fotografía, audios y video que conforman su colección, se encuentran las danzas de los Diablicos de Túcumé y de Mochmí, documentadas en el contexto de la celebración de la virgen Purísima. Estos registros incluyen la ejecución de la danza, así como la interpretación de la música. Además, se realizaron entrevistas a los músicos, entre las que destaca la entrevista a don Victorino Acosta, uno de los últimos intérpretes de este instrumento que en ese entonces ya estaba siendo reemplazado por la flauta o quena. En la actualidad, investigadores, gestores culturales, danzantes, músicos y público llevan a cabo registros de la danza con cámaras digitales o teléfonos celulares, archivando y compartiendo el material a través de plataformas digitales como Facebook y Youtube.

Gracias a este afán de documentación contamos hoy con fuentes visuales y sonoras que registran la danza de los Diablicos y el repertorio musical de la chirimía, lo que nos permite profundizar en su desarrollo en el tiempo, así como en la diversidad de los géneros interpretados. La existencia de estas distintas fuentes también visibiliza la diversidad de agendas, circunstancias y medios tecnológicos implicados en el trabajo de documentación.

GRACIAS A ESTE AFÁN
DE DOCUMENTACIÓN
CONTAMOS HOY CON
FUENTES VISUALES
Y SONORAS QUE
REGISTRAN LA DANZA
DE LOS DIABLICOS Y EL
REPERTORIO MUSICAL
DE LA CHIRIMÍA

EL TRABAJO DE DOCUMENTACIÓN Y DIFUSIÓN: AGENDAS Y CONDICIONES TECNOLÓGICAS

La documentación y archivamiento de materiales se encuentra entrelazada con las agendas propias de actores y contextos históricos específicos. En el caso de Martínez de Compañón, el afán de documentar respondía a una medida administrativa para la evangelización (Robles Ortiz 2017). Por otra parte, Brüning, mediante una agenda de investigación científica, deseaba demostrar a través de sus registros etnográficos, visuales y sonoros, la continuidad de la matriz cultural muchik, presente en los vestigios sociales y culturales, tanto materiales como inmateriales (Schaedel 1988). El Instituto de Etnomusicología, dentro de su proyecto de preservación de música tradicional, documentó con afán rescatista aquellas prácticas expresivas que creían en peligro de desaparición. En la actualidad, el registro y difusión de la danza de los Diablicos y la chirimía a través de las redes sociales responde a agendas propias de los gestores e impulsores en el marco de la declaración de la danza como patrimonio de la nación (Cánepa 2018).

Los desarrollos tecnológicos también han redefinido las formas de documentación y registro, así como de accesibilidad y circulación de los materiales coleccionados (Valdovinos 2017). Al trazar la trayectoria de proyectos de documentación sobre la danza de los Diablicos, podemos enumerar tecnologías de registro visual y soportes distintos. Por ejemplo, las ilustraciones impresas de Martínez de Compañón¹, quien requería de dibujantes que, en muchos casos, recurrieron a la memoria o a notas escritas para realizar las ilustraciones, y que se ajustaban a las convenciones pictóricas de la época. También hay que mencionar las placas de vidrio y copias de las fotografías de Brüning; los contactos, copias

¹ Entre las láminas de Martínez de Compañón también se pudieron hallar partituras con transcripciones musicales de distintos géneros de la región, aunque no se han encontrado partituras de la danza de los Diablicos de Túcumé. El registro en forma de transcripciones musicales no ha perdido vigencia, ni su circulación en versión impresa. Por ejemplo, en una investigación realizada por la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas en 2019, aparece publicada una transcripción en partitura de la danza de los Diablicos de Túcumé, realizada por el profesor Frank Pérez Mantilla.

en papel fotográfico y slides del IDE, que provenían de una tecnología más ajustada a los requerimientos del trabajo de campo (cámaras más livianas y fáciles de manipular, lentes de distintos ángulos y zoom); y las fotografías digitales también del IDE o de distintos actores vinculados a la danza que además de cámaras fotográficas emplean el celular para hacer los registros.

En lo que respecta al campo sonoro contamos con los cilindros de cera de Brüning, entre los que se encuentran distintos géneros interpretados por la chirimía, aunque no de la tonada de la danza de los Diablicos (de esta la colección de Brüning, solo se cuenta con una fotografía). El IDE ha hecho el tránsito de lo analógico a lo digital, y realizado grabaciones de audio en cintas de casete y registros audiovisuales en VHS. Además tiene copias digitalizadas de sus originales analógicos hechas con fines de preservación. Finalmente, los usuarios de celulares cuentan con registros de video analógico que guardan en sus dispositivos y/o plataformas digitales.

En lo que respecta a las condiciones de registro, las cámaras utilizadas por Brüning a inicios del siglo XX solo permitían fotografiar escenas estáticas, por lo que fotografiar escenas en constante movimiento era casi imposible. Algo similar ocurría con los cilindros de cera que solo permitían grabaciones de dos a cuatro minutos, dependiendo de la marca. Además, debido a las dimensiones del aparato, el músico no podía moverse del lugar, lo cual favorecía la grabación de música por solicitud y no de forma espontánea como la tecnología fue haciendo posible posteriormente. En la segunda mitad del siglo XX, las tecnologías de registro audio-

LOS DESARROLLOS
TECNOLÓGICOS
TAMBIÉN HAN
REDEFINIDO
LAS FORMAS DE
DOCUMENTACIÓN Y
REGISTRO, ASÍ COMO
DE ACCESIBILIDAD
Y CIRCULACIÓN DE
LOS MATERIALES
COLECCIONADOS.

visual facilitaron la documentación del movimiento en sincronía con el sonido, y con una mayor duración, como se observa en los materiales del IDE. En la actualidad, debido al uso del teléfono celular el registro ha devenido en práctica espontánea y cotidiana de hacer memoria (Reading 2009). Gracias a Internet, incluso es posible realizar el registro en simultáneo –su reproducción y circulación–, a través de transmisiones en vivo, algo que antes suponía dos actos separados en el tiempo y el espacio.

Hasta antes de la aparición de las tecnologías digitales, la difusión de los materiales de archivos ocurría exclusivamente por medio de la realización de exhibiciones o a través de publicaciones impresas como libros y discos. El texto «Documentos fotográficos del norte del Perú de Hans Heinrich Brüning (1848-1928)», publicado en 1990 por el Museo Etnológico de Hamburgo, fue antecedido por una exhibición de su material fotográfico. También las publicaciones producto de la investiga-

Gisela Cánepa filmando diablicos de Túcume. Túcume, 1991 Foto: IDE



Don Victorino y Don Fermín ejecutando la chirimía y la caja. Túcume 1990.
Foto: Raúl R. Romero



ción del archivo eran una forma de difundir parte de los materiales. Tal es el caso del libro *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925* de Richard Schaedel, publicado en 1988; o el video documental *Instrumentos y géneros musicales de Lambayeque*, de 1994, dirigido por Gisela Cánepa. En el año 2003, el Archivo Fonográfico del Museo Etnológico de Berlín publicó el CD *Grabaciones en cilindros del Perú (1910-1925)*, cuyo segundo volumen correspondía a las grabaciones en cilindros de cera recogidas por Brüning en Lambayeque, y reeditadas para su divulgación. En términos generales, esto implicaba que la persona interesada en conocer el material debía desplazarse hacia el local del archivo o museo, o tener acceso a las rutas de distribución de las publicaciones.

NUEVAS POLÍTICAS DE ACCESIBILIDAD Y LA PROMESA DE DEMOCRATIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO A TRAVÉS DE LAS TECNOLOGÍAS DIGITALES

En la actualidad, los archivos audiovisuales han incorporado las tecnologías digitales en su quehacer cotidiano. Si bien destacan su implementación en relación con las tareas de preservación de sus materiales, la digitalización del material y su difusión a través de plataformas digitales institucionales van también de la mano de la promesa de un mayor y más diversificado acceso al material archivado. Ambos procesos, preservación y accesibilidad, implican toma de decisiones respecto a las tareas de seleccionar, editar y subir en línea la documentación. El IDE, por ejemplo, inició la tarea de digitalizar sus materiales, aunque par-

LA IMPLEMENTACIÓN DE LAS TECNOLOGÍAS DIGITALES PARA ESTOS FINES DE PRESERVACIÓN Y DIFUSIÓN PLANTEAN, SIN EMBARGO, UNA SERIE DE RETOS QUE DEFINEN LOS PLANES Y POLÍTICAS ACTUALES DE LOS ARCHIVOS.

desarrollar una plataforma digital que facilite la consulta del material desde cualquier computadora en el mundo con conexión a Internet. La implementación de las tecnologías digitales para estos fines de preservación y difusión plantean, sin embargo, una serie de retos que definen los planes y políticas actuales de los archivos. Por ejemplo, la necesidad de reflexionar sobre asuntos relativos a la caducidad de los soportes digitales, así como sobre las brechas digitales y de otro tipo que dificultan el acceso a los materiales disponibles *on-line* (Goebel & Chicote 2017). Al mismo tiempo, la difusión masiva y las múltiples apropiaciones de las que son objetos los materiales en línea plantean preguntas vinculadas con los derechos de propiedad intelectual sobre los contenidos registrados.

cialmente, en la primera década del siglo XXI². Eso implicó también la difusión de sus publicaciones impresas y audiovisuales a través de libros y canales de Youtube, respectivamente.

En la actualidad, el afán del IDE de continuar con la digitalización, como se viene haciendo con el proyecto Fiesta popular y música tradicional: proyecto de preservación del Patrimonio audiovisual etnográfico del IDE³, va acompañado del plan para

EL HACER DEL PATRIMONIO INMATERIAL Y LOS USOS DEL ARCHIVO

Además de haber sido objeto de transformaciones debido a los cambios tecnológicos, las colecciones que guardan registros de la danza de los Diablicos se reactivan y cobran vida en el contexto de la declaratoria de esta danza como Patrimonio de la Nación, el 25 de marzo de 2013, por la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura del Perú.

En el año 2001, la asociación Llampallec, como centro cultural abocado a la interpretación y promoción de las danzas de Lambayeque, realizó una de las primeras investigaciones y puestas en valor de la danza de los Diablicos de Túcume. Esto dio lugar a una revitalización de la danza ya que, como revela el trabajo de documentación del IDE en el año 1991, tanto su realización dancística como su acompañamiento musical interpretado por la chirimía se encontraban en un proceso de deterioro debido al contexto de crisis en el país y de la región. Crisis tanto económica y política, agudizada por el desastre natural de El Niño de 1983, que afectó fuertemente la zona de Túcume y el norte del país. El contexto de crecimiento económico y de revitalización cultural a inicios del siglo XXI, así como del surgimiento de nuevas narrativas de identidad nacional en el marco de la Convención de la UNESCO de 2003, coincidió con un auge de promulgación de declaratorias de patrimonio nacional, donde el turismo fue un eje impulsor económico que favoreció proyectos y narrativas de identidad regional,

EL IDE CUENTA CON EL REGISTRO, QUE DATA DE 1991, DE UNO DE LOS ÚLTIMOS INTÉRPRETES RECONOCIDOS DE LA CHIRIMÍA, CUANDO LA FALTA DE EJECUTANTES DE ESTE INSTRUMENTO PROVOCÓ SU REMPLAZO POR UNA QUENA O FLAUTA DE PLÁSTICO.

2 La digitalización fue realizada en el proyecto apoyado por la Fundación Mellon, a través del Centro de Estudios Latinoamericanos David Rockefeller de la Universidad de Harvard, de los Estados Unidos. Posteriormente, continuado con el proyecto de digitalización de antiguas colecciones realizado en colaboración con la British Library en Inglaterra.

3 Este proyecto cuenta con el apoyo económico del fondo del Concurso Nacional de Proyectos de Preservación audiovisual para la Digitalización (año 2018), de DAFO del Ministerio de Cultura.



Chirimiero y cajero (Martín Granados) de la danza de los Diablicos de Túcume en evento de Museos Abiertos del Museo de Túcume. Túcume, 2019. Foto: Andrea Mejía

que, en el caso de la región de Lambayeque, se asocia con la herencia muchik (Asensio 2012; Maradiegue 2017).

Con el fin de preparar el expediente para solicitar la declaración de la danza de los Diablicos de Túcume como Patrimonio Inmaterial de la Nación, se realizó una investigación que sustentara la petición. Para ello se recurrió a los archivos existentes con el fin de reunir «documentos y testimonios que dan cuenta de la antigüedad de la expresión cultural y su continuidad en el tiempo» (Resolución viceministerial Ministerio de Cultura 2013). Siguiendo a Bigenho & Stobart (2018), esta campaña para «transformar algo en patrimonio» activa los archivos existentes según un principio aspiracional (Appadurai 2003), permitiendo el tránsito del «archivo-como-fuente» a «archivo-como-sujeto» (Stoller 2009: 44).

Al respecto, es de interés anotar que, por ejemplo, la serie de videos etnográficos editados por el IDE en los años 90 ha cobrado una nueva vida a través de su difusión por Youtube. Es a partir de allí que es tomado por los promotores de la danza de los Diablicos

de Túcume en el marco de su proceso de patrimonialización⁴, así como de reconstrucción de una versión auténtica de la danza. El IDE cuenta con el registro, que data de 1991, de uno de los últimos intérpretes reconocidos de la chirimía, cuando la falta de ejecutantes de este instrumento provocó su remplazo por una quena o flauta de plástico. Una sección de este registro forma parte del documental *Géneros e instrumentos musicales de Lambayeque*. Con este material, el IDE se ha convertido, al decir de uno de los promotores de la danza, en un referente audiovisual para hacer argumentos de autenticidad; particularmente respecto a la necesidad de reintroducir la chirimía como instrumento icónico de la danza. Tener conocimiento de fuentes documentales como las

⁴ Después de un esfuerzo por investigar sobre la danza de los Diablicos por parte de la Asociación Cultural Llampallec, el Museo de sitio de Túcume, la parroquia de Túcume, centros educativos locales, la Municipalidad de Túcume y actores dentro de la danza como el capataz Martín Granados y Georjin Carrillo, cuya familia dirigió y difundió la danza por más de cinco generaciones, se preparó el expediente para solicitar la nominación de la danza de los Diablicos de Túcume. En el expediente, realizado por Alfredo Narváez Vargas, se incorpora material visual de distintas fuentes documentales que incluyen a Martínez de Compañón y Brüning (comunicación personal de Martín Granados).

fotografías de Brüning o los materiales del IDE, así como contar con copias de los mismos, funciona además como un recurso legitimador de aquellas personas que asumen la tarea de difusión, promoción y transmisión de conocimientos relativos a la danza y la música de la chirimía en el marco de la declaratoria de patrimonio nacional y su posterior impulso.

Por otro lado, el hecho de que el acceso a los materiales del IDE ocurra a través de Youtube y no gracias a una página institucional introduce un sesgo respecto al acceso a los contenidos con los que cuenta el IDE. El acceso a través de la eventual plataforma institucional, por ejemplo, daría información acerca de otros géneros que conforman el repertorio de la chirimía y que fueron documentados por el IDE en los años 90. Estos son el vals, la marinera, la cumbia, la guaracha, el huayno, la rumba y la danza de los negritos. Al respecto, hay que mencionar que el propio IDE introdujo este sesgo al editar un video en el cual se problematizaba la desaparición de instrumentos tradicionales como el arpa y la chirimía frente al auge de la banda o la flauta de plástico, tomando como ejemplo emblemático los cambios y deterioro de la danza de los Diablicos.

Por lo tanto, el contexto de la patrimonialización de la danza de los Diablicos, la necesidad de construir un discurso de autenticidad, y las condiciones particulares en que los materiales del IDE se difunden en la actualidad, convergen para reproducir el sesgo que reduce la diversidad de lo que fue el repertorio de la chirimía a la ejecución de las tonadas de la danza de los Diablicos. Cabe preguntarse qué otros discursos y argumentos de autenticidad se elaborarían a partir del conocimiento de los contenidos aún no difundidos por el IDE.



Captura de pantalla de página de Facebook del Taller Artesanal Diablicos de Túcume de Martín Granados Fuente: Facebook <https://www.facebook.com/Martingranadostallerartesanal/> [23 de octubre, 2019].

NUEVOS ARCHIVOS Y “EL VIAJE DE IDA Y VUELTA” EN LA PRODUCCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

El proceso de patrimonialización de la danza de los Diablicos está acompañado de acciones como la realización de talleres, concursos, presentaciones públicas y publicaciones, que derivan a su vez en nuevos procesos de documentación y su posterior difusión por YouTube o páginas de Facebook. El surgimiento de estos nuevos archivos es, al mismo tiempo, medio y efecto del proceso de revitalización de la danza. Por ejemplo, a partir de 2009, la asociación Llampallec, a través de YouTube, socializa las grabaciones de la danza de los Diablicos. En 2013, producto de la patrimonialización de la danza, esta es

visibilizada por la prensa escrita y los medios, y revalorada e interpretada en nuevos contextos y escenarios. En 2016, Martín Granados, impulsor cultural de la danza e involucrado en la investigación de sus fuentes históricas, emplea el documental del IDE como una de las bases principales para su reconstrucción, según la «versión tradicional» interpretada con la chirimía, y así inicia por cuenta propia la tarea de documentar la danza: registros de la enseñanza de la danza en talleres, y ensayos y presentaciones en eventos culturales institucionales y festivos. En otras palabras, comienza un nuevo proceso de documentación que resulta instrumental para la real conversión de la danza en expresión de cultura patrimonial. Estos materiales luego se alojan en páginas de Facebook de

su propio perfil, así como en páginas asociadas con la danza⁵. Gracias al auge de la telefonía celular, una diversidad de públicos también se siente invitada a documentar la danza y compartir los registros a través de sus redes. Estos nuevos archivos nos refieren además a la diversificación de motivos y agendas para realizar registros; por ejemplo, expresar un sentimiento de orgullo local o regional, adscribirse a una identidad, o compartir la danza con la familia o con una comunidad de migrantes. En ese sentido, la tecnología digital da lugar a la descentralización de la práctica archivística, que pone en entredicho el monopolio del archivo institucional, y el de los expertos (Kumels & Cánepa 2018).

GRACIAS AL AUJE DE LA TELEFONÍA CELULAR, UNA DIVERSIDAD DE PÚBLICOS TAMBIÉN SE SIENTE INVITADA A DOCUMENTAR LA DANZA Y COMPARTIR LOS REGISTROS A TRAVÉS DE SUS REDES.

Finalmente, en el contexto del proyecto de DAFO, el IDE regresó en mayo del 2019 a Túcume, 28 años después de haber realizado los registros de la danza de los Diablicos de Túcume. Este proceso de revitalización y consolidación de la danza como expresión de patrimonio de cultura inmaterial de la nación ha significado un cambio en el vínculo con sus cultores respecto a la situación en que se hallaba en 1991. Por ejemplo, los músicos entrevistados en ese entonces ya han fallecido y los «herederos» de la danza y la música son ahora otros. Por lo tanto, este retorno ha significado también el encuentro del IDE con nuevos actores como el Museo de Túcume, con su giro hacia la nueva museología, y gestores culturales como Martín Granados, y su taller de máscaras y proyecto de recuperación de la chirimía.



Agrupación de diablicos de Túcume en evento de Museos Abiertos del Museo de Túcume. Túcume, junio 2019. Foto: Andrea Mejía

⁵ Se puede visitar la página de Facebook Martín Granados Taller Artesanal Diablicos de Túcume https://www.facebook.com/pg/Martingranadostallerartesanal/photos/?ref=page_internal. [14 de octubre, 2019].

FINALMENTE, EN EL CONTEXTO DEL PROYECTO DE DAFO, EL IDE REGRESÓ EN MAYO DEL 2019 A TÚCUME, 28 AÑOS DESPUÉS DE HABER REALIZADO LOS REGISTROS DE LA DANZA DE LOS DIABLICOS DE TÚCUME.

acceder a una mayor cantidad del material del que está contenido en el documental alojado en YouTube. Por ejemplo, una entrevista con Don Victorino Acosta que ofrece nuevos datos acerca de la chirimía y el tratamiento del instrumento. Asimismo, este reencuentro con los materiales de la colección del IDE nos deja la incógnita sobre qué procesos se van a reactivar respecto

Con la finalidad de evaluar los temas de propiedad intelectual y diseñar las formas más adecuadas de difusión de los registros de archivo –que el IDE está digitalizando y planea poner a disposición en una plataforma virtual–, así como su retorno a los herederos de la danza, se organizó un taller denominado Paisajes Sonoros Compartidos, al que Martín Granados fue invitado. Este encuentro con el archivo le permitió a Granados

al acompañamiento musical, particularmente en relación con la chirimía como indicio de la autenticidad de la danza. También nos invita a pensar cuáles deberían ser los criterios que el IDE debe seguir para seleccionar el material de acceso libre, y cuál sería el público objetivo.

A partir de esta breve revisión de la trayectoria de la danza y los distintos momentos y medios de su documentación, es posible observar un complejo proceso de reactivaciones mutuas entre distintas fuentes documentales, y la ejecución misma de los repertorios culturales. Siguiendo a Carneiro Da Cunha (2009) cuando discute las dinámicas entre las prácticas culturales y la producción de conocimiento sobre la cultura, se trata de un «viaje de ida y vuelta» entre archivos y repertorios.

La activación mutua entre documento y práctica, sin embargo, no es totalmente espontánea, sino que responde a agendas específicas, así como a condiciones sociales y tecnológicas de archivamiento y difusión, lo cual introduce sesgos tanto en los contenidos de los archivos como en los discursos y performances relativos a los repertorios culturales.



ESTE ARCHIVO ES OTRO
ARCHIVO: LAS MÁQUINAS COMO
RECONTEXTUALIZADORES SONOROS

José Ignacio López Ramírez Gastón

«The phonograph will preserve the exact pronunciation».

Thomas A. Edison, 1878

El desarrollo tecnológico ha estado siempre vinculado a los mundos del sonido y la música, tanto en los aspectos logístico-prácticos de la instrumentación y ejecución musical, como en la construcción de los modelos estético-conceptuales que han acompañado a los diferentes grupos humanos durante la historia. Esta relación natural entre el mundo de las máquinas y la música se vio trastocada radicalmente con la aparición de las *talking machines*, como un resultado tardío de las revoluciones industriales. El desarrollo de máquinas capaces de capturar el sonido y trasgredir su naturaleza espacio-temporal marcó nuevos rumbos no solo para la música y el arte sonoro en general, sino una nueva forma de entender la construcción de la memoria humana.

En un inesperado *giro sonoro*, la música, el paisaje sonoro y las actividades parlantes dejaron de ser cualidades efímeras y nuevos discursos de documentación, preservación y salvaguarda de patrimonios culturales sonoros cobraron vida. Ya en 1878, Edison soñaba no solo con la preservación del material sonoro sino con el alcance masivo de los sonidos grabados. Así vaticinó nuestras culturas contemporáneas de reproducción y acceso al material sonoro:

It will henceforth be possible to preserve for future generations the voices as well as the words of our Washingtons, our Lincolns, our Gladstones, etc., and to have them give us their «greatest effort», in every town and hamlet in the country upon our holidays (1878)⁶.

⁶ «Será entonces posible preservar para las futuras generaciones, tanto las voces como las palabras de nuestros Washingtons, nuestros Lincolns, nuestros Gladstones, etc., y que nos den sus “más grandes esfuerzos”, en cada pueblo y aldea durante nuestros días festivos».



Investigador del IDE registrando en audio la ejecución del arpa de Don Andrés Mendoza en Monsefú, Chiclayo, Lambayeque. 1991 (Foto: Raúl R. Romero)

La idea de «grabación etnográfica» ya se encontraba también presente, y el mismo año Edison conversaría con el presidente de la American Philological Society sobre la posibilidad de «preserve the accents of the Onondagas and Tuscaroras, who are dying out» (1878)⁷.

La actividad realizada por las primeras *recorders* cumplía el doble propósito de capturar y generar un archivo o repositorio de materiales sonoros, aun sin los fines complejos que luego lograríamos vislumbrar. En este sentido, la visión de estas nuevas máquinas tenía un alcance limitado y su funcionalidad era la de generar «dormant artefacts... revived to be heard on occasion for the archive to prove its value as a repository of national, communal belonging» (Camlot 2015: 21)⁸.

Durante buena parte del siglo XX, avanzando en paralelo con el desarrollo tecnológico de nuevos y mejores sistemas de grabación y almacenamiento, y en una carrera contra el tiempo, nos hemos dedicado a la captura de estos momentos sonoros en peligro de desaparecer en el agujero negro del pasado, con el objetivo de atrapar aspectos esenciales de las culturas sonoras que nos ayuden ya no solo a contener el pasado, sino a comprender nuestros procesos culturales sonoros.

En el Perú, el Instituto de Etnomusicología representa uno de los mayores y más continuos esfuerzos por preservar los mundos sonoros de nuestro país, y documentar los procesos transformativos de nuestra(s) música(s). Es en parte una representación práctica de los procesos de tecnologización del sonido, a través de la cultura de la grabación y reproducción, que ha sabido aprovechar el desarrollo de los procesos histórico-tecnológicos de la música y el sonido en general. Los fondos documentales preservados en el IDE han permitido la exploración académica

⁷ «Preservar los acentos de los Onondagas y Tuscaroras, que se están extinguiendo».

⁸ «Artefactos durmientes... revividos para ser escuchados ocasionalmente para el archivo, para probar así su valor como repositorios de pertenencia comunal y nacional».

y el análisis crítico del material por parte de investigadores de diferentes entornos, y permanecen como una puerta abierta a estudios más complejos, proyectos sonoros y nuevas formas de repensar la funcionalidad y relevancia de los materiales existentes. La variedad de los archivos y de los discursos presentada en *Exposición Sonora: diversidad e investigación musical en el Instituto de Etnomusicología IDE-2019*, demuestra tanto la posibilidad de conocimiento a desarrollar sobre la base de la información sonora del archivo, como la de generar nuevas formas de comunicación que revitalicen el potencial sonoro y cultural presente en el material archivado. De esta forma, el archivo no es solamente un repositorio de «artefactos durmientes». Brinda también la posibilidad de convertirse en material de comunicación intercultural.

EL DESARROLLO DE MÁQUINAS CAPACES DE CAPTURAR EL SONIDO Y TRANSGREDIR SU NATURALEZA ESPACIO-TEMPORAL, MARCÓ NUEVOS RUMBOS NO SOLO PARA LA MÚSICA Y EL ARTE SONORO EN GENERAL, SINO UNA NUEVA FORMA DE ENTENDER LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HUMANA.

CREACIÓN, RECREACIÓN Y COMPOSICIÓN EN EL MUNDO DE LAS MÁQUINAS

Ante el uso tradicional de las fuentes sonoras como materiales fijos, en su intención de preservar el momento histórico de su captura, el movimiento de la *Musique Concrète*, en la Francia de finales de los años 40, intentó romper la barrera que dividía el mundo del material grabado del de la creación musical, utilizando como material artístico, según Pierre Schaeffer (1952), «sound fragments that exist in reality, and that are considered

as discrete and complete sound objects»⁹. Esta reformulación del material sonoro capturado como fuente de trabajo artístico presentó la posibilidad de considerar las capturas sonoras como elementos independientes de su origen o, en todo caso, como artefactos con múltiple valor interpretativo, lo que permitía su recontextualización y revaloración. De esta manera, la máquina de captura sonora se convertiría en un instrumento artístico facultado para generar sus propios productos culturales. Tras múltiples revoluciones en la tecnología musical, el mundo del proceso de señal digital nos facilita el acceso a una serie de cualidades sonoras presentes en los muestreos o grabaciones.

Asimismo, estas capacidades de reconfiguración artística y cultural, resultado de las revoluciones tecnológicas y conceptuales del siglo XX, serán aprovechadas en la reinterpretación de los materiales presentados en la exhibición, por medio de procesos de señal digital en lenguajes de programación visual, acercando los discursos de diferentes momentos y espacios de nuestras historias sonoras a los discursos producidos por el desarrollo tecnológico contemporáneo.

El material sonoro de las diferentes «voces» presentadas en la exhibición ha sido reelaborado por los alumnos del Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro que dirijo en la Universidad Nacional de la Música (ex Conservatorio Nacional), lo cual pone de manifiesto nuevas representaciones posibles del material musical del archivo. En este sentido, el trabajo de los alumnos discute la opción de implementar nuevos discursos de lectura sonora y musical sobre material preexistente, y amplía las posibilidades expresivas de este material ante nuevos contextos culturales y sonoros.

⁹ «Fragmentos sonoros que existen en la realidad, y que son considerados como sonidos discretos y completos».



Archivo Audiovisual del Instituto de Etnomusicología PUCP.

Foto: Diego Gibson

ESTOS ARCHIVOS SON OTROS ARCHIVOS

La música tradicional, presente en el archivo del IDE, no puede ser completamente representada por el fenómeno de la grabación ni reducida exclusivamente a su sonoridad. La música tradicional grabada tampoco representa la totalidad de los aspectos de la vida social que conforman sus sonoridades. Comprender el fenómeno grabado implica situarnos ante una nueva realidad sonora que debe ser comprendida no como un fenómeno exclusivo de reproducción de la realidad, sino como un proceso de interpretación y comprensión de procesos, a veces lejanos y ajenos. Ni el momento histórico y temporal en el que se realizan las grabaciones es equivalente al archivo que las representa, ni la escucha realizada por el «otro» significa una comprensión exacta del fenómeno sonoro representado. En este sentido, el material archivado representa un entorno ambiguo y plural de presentación que conforma un nuevo mundo de comprensión.

De esta manera, el estudio de la música en nuestra nación presenta una serie de actividades pendientes. Por un lado, es



Reproductor de cassette UHER del Instituto de Etnomusicología PUCP.
Foto: Diego Gibson

necesaria una mirada más completa hacia el interior de nuestros espacios musicales (muchos de ellos aún olvidados o en condición subalterna en nuestra lista de prioridades de análisis musical). Por otro lado, se requiere un acercamiento a procesos externos de los que ya somos parcialmente parte, incluyendo aquellos movimientos musicales provenientes de los cambios en la tecnología musical. Mientras desconocemos nuestra variedad musical, en el sentido de aquello que consideramos como propio e identitario dentro del marco de la conformación de la nación-estado, muchos de los procesos generados por la democratización del acceso a la tecnología y la globalización cultural resultan también desconocidos e incomprensidos dentro del entorno nacional. Así, las revoluciones de la música eléctrica, electrónica, concreta, digital y posdigital no pasan de ser fenómenos construidos en entornos culturales lejanos y que recibimos y aplicamos de forma mimética, sin comprender su repercusión en nuestra forma de conceptualizar, producir y ejecutar música.

En este trabajo de *comunicación sonora* entre diversos mundos, los alumnos de la Universidad Nacional de Música Saúl Medina Valenzuela, Michael Magán Palomino, Renzo Garcés, Álvaro Ocampo Grey y Teté Leguía generarán variaciones sonoras basadas en los archivos del IDE incluidos en esta exhibición. Este *ejercicio interpretativo* busca presentar los archivos sonoros de la exhibición no solo como materiales temporales que definen cultura y entorno, sino también como materiales vivos y comunicables: materia prima de nuevas sonoridades. Al manipular y generar nuevos «objetos» y estructuras con los audios representativos de las diferentes «voces» de la exhibición, los estudiantes del laboratorio vinculan los lenguajes de diferentes culturas sonoras y entornos conceptuales de «composición» sonora.

Los ambientes académicos del estudio de la música en el Perú son espacios con culturas propias y entornos de discusión, comprensión y producción musical. De modo que el Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de la Música es un espacio con cultura musical propia que refleja los entornos de aprendizaje producto de la hibridación cultural entre las artes extranjeras y locales. Estas son, a su vez, contrastadas por los discursos identitarios que conforman la percepción de ciudadanos peruanos por parte de los estudiantes. Una vez que estos son confrontados con discursos comunitarios que distinguen las características únicas de espacios culturales ajenos, el proceso de reelaboración sonora fuerza un proceso de

LAS NUEVAS
COMUNIDADES
MUSICALES BUSCAN,
EN SUS MÚLTIPLES
REFERENTES Y CON LA
AYUDA DE LAS NUEVAS
HERRAMIENTAS,
REACTIVAR LOS
ARCHIVOS SONOROS
Y ARTICULARLOS
AL RITMO DE SUS
PROPIOS LENGUAJES.

reestructuración con respecto a su propia posición dentro de las representaciones identitarias musicales y de adaptación de discursos musicales tradicionales a la realidad tecnologizada de las prácticas musicales contemporáneas.

Si en algún momento Pierre Schaeffer consideró necesario *fiscalizar* el objeto sonoro como un artefacto completamente independiente y medible en términos casi científicos, y Murray Schafer (1994), tomando una postura contraria, validaría la importancia del sonido como «evento» al incluir una serie de valores semánticos y contextuales; considero que estas dos definiciones de la experiencia sonora (como objeto o como evento) no representan con claridad la nueva conformación producida por la tecnología de grabación. La posibilidad de capturar el espacio-tiempo ha convertido nuestra experiencia sonora en una experiencia remota y desvinculada del entorno original, y configura nuevos entornos de representación en los que la historia no pertenece al pasado, sino a un presente en el que el factor tiempo se convierte en una variable controlable. Es decir, la escucha de otros espacios temporales nos sirve no solo para recrear la historia o comprenderla; también para crearla en «tiempo real».

Extendiendo este concepto de «tiempo real» dentro de las artes de la música electrónica, y más allá de su uso común (es decir, el proceso inmediato de señal digital como parte de un evento sonoro y no el producto grabado y procesado), podríamos considerar que la tecnología nos capacita para producir representaciones nuevas de materiales del pasado, convirtiéndolos en «nuevas historias». Parcialmente de acuerdo con el énfasis

puesto por Christopher Small (1998) en la música como «proceso» entendido bajo el término *musicking*, esto es, acción performativa que aleja al evento sonoro de la condición de objeto; pienso que si el fenómeno sonoro solo existe en su momento temporal, el trabajo de reinterpretación de archivos sonoros es un proceso único en el que se conforman nuevas perspectivas, expectativas y experiencias sonoras.

Cada uno de estos archivos sonoros a los que nos enfrentamos consta de una personalidad múltiple expresada a través de los diferentes actores que las revitalizaban en su producción y escucha: (1) las comunidades que los producen y que reflejan también múltiples entornos culturales preexistentes, existentes y en formación; (2) las comunidades que los enfrentan con sus sueños, paradigmas y esperanzas de recuperación e integración; (3) las nuevas comunidades que los escuchan y reevalúan tratando de comprender su significado o de construir uno nuevo que les permita incorporarlo en su visión integral de la realidad; y, por último, como en este caso, (4) las comunidades musicales que buscan, en sus múltiples referentes y con la ayuda de nuevas herramientas, reactivarlos y articularlos al ritmo de sus propios lenguajes.

En este sentido, el trabajo de los alumnos del Laboratorio de Música Electrónica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de la Música sobre las muestras sonoras presentadas, nos dirige hacia una ruta interpretativa en la que estas colecciones musicales se configuran como un archivo de naturaleza múltiple y orgánica. Este archivo es muchos archivos.



Bibliografía

Appadurai, Arjun. (2003). Archive and Aspiration. *Information is Alive: Art and Theory in Archiving and Retrieving Data*, eds. Joke Brouwer y Arjen Mulder, 14-25. Rotterdam: NAI Publishers.

Ariza, J. (2003). *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla.

Asensio, Raúl H. (2012). Nosotros los muchik. Turismo, arqueología, antropología y discursos de identidad colectiva en la costa norte del Perú (1987-2009). *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural* 8:35-60.

Bigenho, M. (2001). ¿Por qué no todos sienten nostalgia? Letras de canciones e interpretación en Yuta y Toropalca (Potosí, Bolivia). Cánepa, G. (ed.): *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: PUCP, pp. 61-92.

Brabec de Mori, B. (2015). *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien*. Innsbruck: Helbling.

Brabec de Mori, B.; Lewy, M. & M.A. García (eds.) (2015). Sudamérica y sus mundos audibles Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. *Estudios Indiana* 8. Berlin: Gebrüder Mann Verlag.

Brown, Michael F. (1984). *Una paz incierta: Historia y cultura de las comunidades Aguarunas frente al impacto de la Carretera Marginal*. Lima: CAAAP.

Brüning, H. (1990). Documentos fotográficos del norte del Perú de Hans Heinrich Brüning (1848-1928). Hamburgisches Museum für Völkerkunde: Hamburg.

Butler, Judith. (2007). *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós.

Camlot, J. (2015). Historicist Audio Forensics: The Archive of Voices as Repository of Material and Conceptual Artefacts. 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*.

Cánepa, G. (2018). Imágenes móviles. Circulación y nuevos usos culturales de la colección fotográfica de Heinrich Brüning. Kummels, Ingrid y Gisela Cánepa. *Fotografía en América Latina: imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Carneiro da Cunha, Manuela. (2009). «Culture» and Culture: Traditional Knowledge and Intellectual Rights. Chicago: Prickly Paradigm Press.

Citron, Marcia. (1993). *Gender and the Field of Musicology. Current Musicology*. (53), 66-75.

Edison, Thomas A. (1878). National Academy of Sciences. An Interesting Session Yesterday – Edison, the Modern Magician, Unfolds the Mysteries of the Phonograph. *Washington Evening Star*, Abril, 19.

Fabiano, Emanuele. (2015a). «Le corps mange, tout comme la pensée soignée»: construction des corps et techniques de contamination dans la pratique chamanique Urarina. Tesis de doctorado en Antropología, París, EHESS.

Fabiano, Emanuele. (2015b). Función terapéutica de los cantos urarina. *Descubriendo nuestras identidades. I Congreso Latinoamericano de Etnopsicología*, Ayacucho: Fondo Editorial de Universidad de Ayacucho Federico Froebel.

Göbel, Barbara & Gloria B. Chicote. (2017). Transiciones inciertas: una introducción. *Transiciones inciertas: conocimientos y transformación digital en América Latina*. Barbara Goebel & Gloria Chicote; editoras. Universidad de la Plata, Ibero-Amerikanisches Institut (IAI), Instituto Ibero-Americano de Berlín

Instituto de Etnomusicología. (1994). Instrumentos y géneros musicales de Lambayeque. PUCP.

Kummels, I. (2018). Memorias inesperadas. El retorno de fotografías y filmes de los años 1980 a una comunidad asháninka y nomatsiguenga de la selva central peruana. Cánepa, G. & I. Kummels, (eds.): *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*. Lima: IEP, pp. 194-227.

Kummels, Ingrid & Gisela Cánepa. (2018). Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio: una introducción. Kummels, Ingrid y Gisela Cánepa. *Fotografía en América Latina: imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Kummels, Ingrid. & Gisela Cánepa Koch. (2019). Shared Soundscapes: Music Revivals and Identity Politics in Peru. Diseño de proyecto. Ms.

Maradiegue, Walther. (2017). Construcción de la tradición en el Norte del Perú: Lo Moche como performance y gubernamentalidad. Lima: PUCP. Tesis de Maestría en Antropología con mención de Estudios Andino.

Martín Granados Taller Artesanal Diablicos de Túcume. Página de Facebook. Disponible: https://www.facebook.com/pg/Martingranadostallerartesanal/photos/?ref=page_internal. [14 de octubre, 2019].

Mendívil, J. & C.S. Espinosa. (2015). Introduction: Debating Genre, Class, and Identity: Popular Culture and Music Scenes from the Latin American World. Mendívil, J. & Espinosa, C. S. (eds.) *Made in Latin America. Studies in Popular Music*. London: Routledge, pp. 1-23.

Mendoza, Zoila. (2015). Del folklore a lo exótico: Yma Súmac y la representación de la identidad inca. R. R. Romero (Ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 207-219) Lima, Perú: IDE-PUCP.

Ministerio de Cultura. (2013). Resolución viceministerial Nro. 034-2013-VMPCIC-MC. Declaran Patrimonio Cultural de la Nación a la danza Diablicos de Túcume, del distrito de Túcume, provincia y departamento de Lambayeque. 24 de mayo.

Napolitano, Emanuela. (1988). *Shuar y anent. El canto sagrado en la historia de un pueblo*. Quito: Ediciones Abya Yala.

Pellizzaro, Siro. (1977). *Cantos de amor de la esposa achuar*. Quito: Mundo Shuar.

Reading, Anna. (2009). Memobilia: The Mobile Phone and the Emergence of Wearable Memories. *Save As... Digital Memories* Garde-Hansen, Joanne, Andrew Hoskins y Anna Reading. Palgrave Macmillan UK.

Robles Ortiz, Elmer. (2017). Baltazar Jaime Martínez Compañón, precursor de la planificación del desarrollo humano. En: *Pueblo Continente*. Vol. 28 [2]; julio-diciembre

Rodríguez Alzza, Carolina. (2017). Entre el «vivir huyendo» y el «vivir tranquilos»: los contactos de los iskonawa del río Callería. Tesis de Maestría en Antropología, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rodríguez Alzza, Carolina et al. (2019). Iskonawa Rewinki: Canciones de la fiesta de toma de chicha de maíz, *Revista Lingüística*, 15 (1): 357-383.

Romo, Vanessa. (2019). El acto de Bagua: Construcciones de las memorias wampís sobre el «Baguazo». Tesis de Maestría en Antropología Visual. Lima: PUCP.

Schaedel, R. (1988). *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. COFIDE: Lima.

Schäfer, Manfred. (1988). *Ayompari, Amigos und die Peitsche. Die Verflechtung der ökonomischen Beziehungen der Ashéninga in der Gesellschaft des Gran Pajonal/Ostperu*. Weilbach.

Schäfer, Manfred. (1991). Ayompari «el que me da las cosas». El intercambio entre los asháninka y los ashéninga de la selva central peruana en una perspectiva histórica. Jorna, Peter et al. (coord.): *Etnohistoria del Amazonas*, pp. 45-62. Quito: Abya-Yala.

Schafer, Murray. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books, pp. 129-31.

Schaeffer, Pierre. (1952). *A la recherche d'une musique concrète*. (Journal entry of March 1948). Paris: Éditions du Seuil.

Seeger, Anthony. (1979). What can we learn when they sing? Vocal Genres of the Suyà Indians of Central Brazil, *Ethnomusicology*, 23: 373-394.

Seeger, Anthony. (1986). Oratory is spoken, Myth is told and Song is sung, but they

are all Music to my ears, J. Sherzer & U. Greg (eds.) *Native South American Discourse*. Amsterdam: Mouton de Gruyter, pp. 83-118.

Sernaqué, Delia Emilia. (2019). *Danza Diablicos del pueblo de Túcume*. Lima -Perú: ENSFJMA.

Small, Christopher. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.

Smith, Richard Chase. (1977). *Deliverance from Chaos for a Song: Preliminary Discussion of Amuesha Music*. Ph.D. Dissertation in Anthropology. Cornell University.

Stoler, Ann Laura. (2009). *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press.

Valdovinos, Margarita. (2017). Archivos digitales y lenguas indígenas: desafíos institucionales hacia nuevas prácticas de participación. *Transiciones inciertas: conocimientos y transformación digital en América Latina*. Barbara Goebel & Gloria Chicote; editoras. Universidad de la Plata, Ibero-Amerikanisches Institut (IAI), Instituto Ibero-Americano de Berlín.

Yep, V. (2017). Música peruana en cilindros. Reporte sobre las grabaciones de Enrique Brüning (1848-1928). *Lienzo*, (38), 193-211. Recuperado de <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1732>

Yrivarren, Sarah. (2015) El genius loci del metal en Lima. R. R. Romero (Ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 282-301) Lima, Perú: IDE-PUCP.

Documentos del Archivo de música tradicional y popular del Instituto de Etnomusicología usados en la exposición

LA MÚSICA TRADICIONAL DE LA AMAZONÍA: MÚSICA AÚN POR CONOCER	CÓDIGO	PISTA	COLECCIÓN
	C-2019-175-1623	Canto Urarina	Grupo de Antropología Amazónica
	C-2019-175-1624	Iskonawa rewinki	
	C-2019-175-1625	Koshamhnats Atnerexh	
C-2019-175-1626	Anén wampís		
ARCHIVOS Y REPERTORIOS: REGISTROS SONOROS DE LA CHIRIMIA Y LA REVITALIZACIÓN DE LA DANZA DE LOS DIABLICOS DE TÚCUME DE LAMBAYEQUE	CÓDIGO	PISTA	COLECCIÓN
	C-1990-01-495	A7 Diablicos	IDE PUCP
	C-1990-01-495	B5 Cumbia	
	C-1990-01-495	B7 Rumba	
	C-1990-01-496	A1 Diablicos	
	C-1991-01-506	A1 Marcha	
	C-1991-01-506	A2 Vals	
C-1991-01-506	A3 Marcha f huayno		
PAISAJES SONOROS DISPUTADOS: MÚSICA ASHÁNINKA, ASHÉNINKA Y NOMATSIGUENGA DE LA SELVA CENTRAL PERUANA	CÓDIGO	PISTA	COLECCIÓN
	C-2019-174-1614	Fiesta en casa de Feliciano Ovryano	Ingrid Kummels
	C-2019-174-1615	Canción Niyompari	
	C-2019-174-1616	Geronimo y Martín tocan tsonkari	
	C-2019-174-1617	Shenkari canta al pájaro marín	
	C-2019-174-1618	LXV Aniversario de Materini	
	C-2019-174-1619	LXV Aniversario de Materini	
	C-2019-174-1620	LXV Aniversario de Materini	
	C-2019-174-1621	LXV Aniversario de Materini	
C-2019-174-1622	La banda de guerra		

MÚSICA CAMPESINA EN SUS CONTEXTOS CULTURALES

CÓDIGO

C-1992-01-535
C-1989-01-434
C-1985-01-61
C-1993-01-566
C-1985-01-28
C-1994-01-637

PISTA

A9 Ayarachis de Sandia
B4 Chakire huayre
A2 Hualina
B9 Marcha religiosa
A3 Responso funerario - Jauja
B3 Tondero Mi burrito

COLECCIÓN

IDE PUCP

MÚSICA Y GÉNERO: LA PRESENCIA DE LAS MUJERES EN EL ARCHIVO DEL IDE

CÓDIGO

C-1988-06-317
C-1994-01-655
C-2006-31-1004
C-2006-56-1096
C-2006-31-1003
V-1999-01-350
V-2004-01-620

PISTA

Pallas, registro de campo.
Chinadanza
Carnaval
Harawi
El cañaverl
Shipibo
Tinya

COLECCIÓN

ROSA ELENA VASQUEZ
IDE PUCP
ROSA ALARCO
JONATHAN RITTER
ROSA ALARCO
IDE PUCP
IDE PUCP

Composiciones del Laboratorio de Música Electrónica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Música

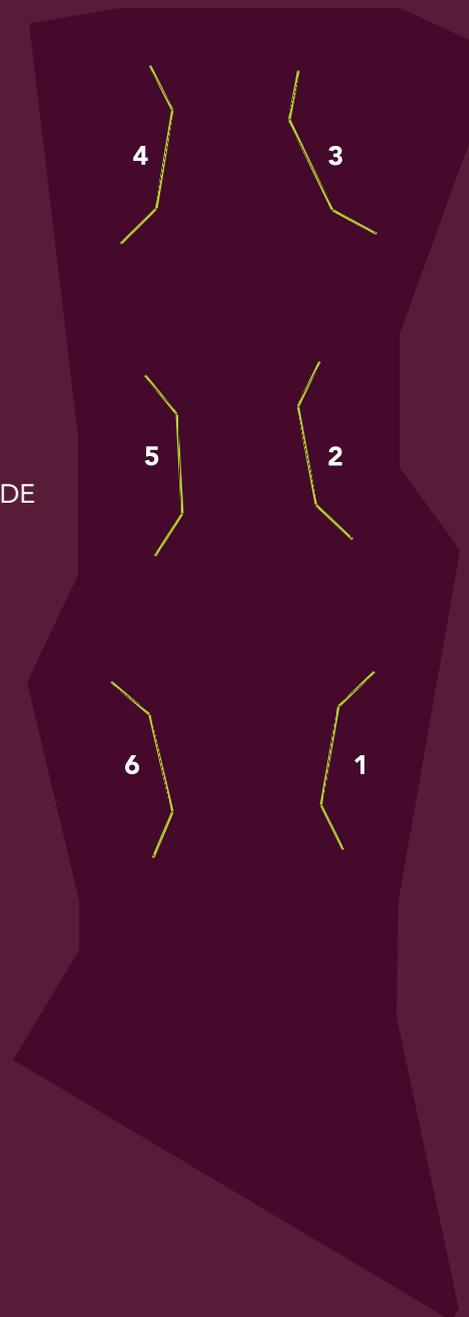
ESTE ARCHIVO ES OTRO ARCHIVO: LAS MÁQUINAS COMO RECONTEXTUALIZADORES SONOROS

Alvaro Ocampo Grey - La voz cautiva del Niyompari
Basado en Canción Niyompari (C-2019-174-1615)
Michael Magán Palomino- Demonio Danzante
Basado en Diablicos (C-1990-01-495)
Renzo Garcés - El Mar de Aral
Basado en Marcha religiosa (C-1993-01-566)
Teté Leguía - Guardianes Urarina
Basado en Canto Urarina (C-2019-175-1623)
Saul Medina Valenzuela - Anficoral de Pallas
Basado en Pallas (C-1988-06-317)

PLANO DE EXPOSICIÓN

Aula A 100, Pontificia Universidad Católica del Perú

- 1** Archivos y repertorios: registros sonoros de la chirimía y la revitalización de la danza de los diablicos de Túcume de Lambayeque
- 2** Música y género: La presencia de las mujeres en el archivo del IDE
- 3** Música campesina en sus contextos culturales
- 4** La música tradicional de la amazonía: música aún por conocer
- 5** Paisajes sonoros disputados: música asháninka, ashéninka y nomatsiguenga de la selva central peruana
- 6** Este archivo es otro archivo: las máquinas como recontextualizadores sonoros



ISBN: 978-612-45070-8-3



9 786124 507083

INSTITUTO DE
ETNOMUSICOLOGÍA

VICERRECTORADO
DE INVESTIGACIÓN

DEPARTAMENTO DE
CIENCIAS SOCIALES

MAestrÍA DE
MUSICOLOGÍA

DIRECCIÓN DE
ACTIVIDADES
CULTURALES



PUCP