

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



PERFORMANCE MUSICAL EN LA ETAPA AFROPERUANA
DE CHABUCA GRANDA:
colaboración, reconocimiento y construcción de memoria

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Musicología que
presenta:

Diego Francisco Salvador Vargas

Asesor:

Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston

Lima, 2021

AGRADECIMIENTOS

A Maricarmen Valencia y Mayu Salvador por su paciencia y apoyo incondicional. A mis progenitores Perla y Alfredo y a mi suegra Carmen por su ayuda. A Victor Malasquez por sus opiniones. Y a Chabuca Granda, Félix Casaverde, Carlos "Caitro" Soto, Eusebio Sirio "Pititi" y Alvaro Lagos, por la música.

"Detrás de cada monumento de cultura, se esconde un monumento de barbarie", Walter Benjamin.

¿Cómo vivir en las áreas protegidas de Mayumba en el mar sin poder comer pescado marino ni las ostras de la laguna Banio? Todo esto en nombre de la conservación. Cuidado con esta conservación que excluye a las comunidades. ¿Cómo se ve esta conservación sin las comunidades locales que la han practicado sin trompetas ni fanfarrias? ¿Para qué se utilizará este próximo Centro de Pesca sin los pescadores? (Ladislav Ndembet)

i. Resumen

El estudio y reconocimiento a la obra musical de Chabuca Granda se encuentra enmarcado principalmente en la primera etapa de su producción, mientras que la parte final de su obra, la *etapa afroperuana*, aunque fecunda, es en general menos abordada y la colaboración musical que la autora estableció en ella, poco reconocida.

Esta tesis realiza un estudio sobre la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda, enfocándose en la colaboración musical sostenida entre la autora y los músicos con los que trabajó en esta última parte de su ciclo creativo, como Felix Casaverde, Carlos "Caitro" Soto, Eusebio Sirio "Pititi", Alvaro Lagos, Rodolfo Arteaga, entre otros, con quienes se generó un nuevo estilo de abordar el vals y la canción popular de la costa del Perú

Desde una perspectiva de análisis interdisciplinario y cualitativo, considerando conceptos sobre performance, colaboración, reconocimiento y reificación, se abordará el momento culminante de la trayectoria de la autora, evidenciando el impacto de la performance colaborativa que sostuvo junto a los músicos mencionados sobre su labor autoral y al mismo tiempo argumentando acerca de la necesidad de reconocerlos en el proceso de construcción de una memoria oficial sobre la obra y el legado de Chabuca Granda, en tanto coadyuvantes en esa monumental gesta artística que constituye hoy parte del patrimonio cultural de la nación.

ii. Introducción

La trayectoria autoral de Chabuca Granda cubre un lapso de más de 30 años incluyendo su faceta exclusivamente como compositora, con una obra constituida por doce producciones discográficas en las que ella canta sus propias composiciones¹. Dicha obra puede ser periodizada a grandes rasgos en tres etapas de acuerdo a quienes la han estudiado. La primera etapa discurre desde fines de los años 1950 hasta fines de los 1960 y es conocida como de *añoranza* (Bustamante 2014: 21-33) o de *nostalgia criolla* (Lloréns y Chocano, 2009: 44) o *período clásico* (Romero, 2015: 115-121). La segunda etapa es entendida de distintas maneras ya que presenta varios momentos, temáticas y estilos. Se distinguen los "ciclos" a Javier Heraud y Violeta Parra, las temáticas de "vena social" (Lloréns y Chocano,

¹Hay una cantidad adicional de discos en los que otros/as artistas interpretan las canciones de Chabuca Granda, previo a que ella incursionase de lleno en su faceta de cantante, principalmente durante la década del 50.

2009: 193) y un estilo musical muy influido por el aporte colaborativo del guitarrista Lucho Gonzales, quien cultivaba las armonías extendidas de la bossa nova y estilos de acompañamiento vinculados al folklore latinoamericano. La tercera y última etapa, que podemos enmarcar aproximadamente entre el año 1974 y 1983, ha sido denominada de distintas maneras también, y es descrita generalmente como una etapa marcada principalmente por la adopción o incorporación de géneros, ritmos o aires afroperuanos por parte de la autora y por su asociación con músicos afroperuanos (Romero, 2015: 126). También se le ha llamado la “parte negra” (Fuller, 2020). Para efectos prácticos, en adelante nos referiremos a este último e importante período como *etapa afroperuana*.

La obra de Chabuca, entendida entonces como proceso en continuo desarrollo, cambiante, y pasible de ser periodizada de acuerdo a una diversidad de criterios estilísticos, temáticos, asociativos, cronológicos, etc., proponemos aquí que, en su *etapa afroperuana*, se construyó desde una colaboración musical que fue reconocida por la propia autora constantemente y de distintas maneras como veremos más adelante.

La relación que Chabuca² estableció en la *etapa afroperuana* con músicos afrodescendientes en su mayoría, como Carlos “Caitro Soto”, Eusebio Sirio “Pititi”, Rufino Ortiz, Rodolfo Arteaga, Alvaro Lagos y Felix Casaverde, quienes efectivamente fueron cultores de los “así llamados ritmos negros peruanos” (Elías LLanos, 2019: 66), constituyó una colaboración musical que desembocó en obras discográficas como *Tarimba Negra* (1978) y *Cada canción con su razón* (1981), al final de su carrera. Y aunque esta *etapa afroperuana* duró sólo 8 años aproximadamente de una trayectoria de más de 30 años, en la percepción de Teresa Fuller, presidenta de la ACCG³ e hija de la autora, así como también de buena parte del público general, la obra de Chabuca en su conjunto expresa “lo criollo” y “lo afro” de la tradición musical popular peruana. Además, en la percepción de un sector de músicos y público especializado, la última parte de la obra de la autora se considera representativa del inicio de un nuevo estilo de interpretación de la música popular peruana con el elemento “afro” en el centro de las innovaciones. Lloréns y Chocano lo describen como la exploración de la “combinación del vals limeño con distintos géneros costeños y afroperuanos, y también con los cosmopolitas” (2009, p. 218). Y en el caso específico de la *etapa afroperuana* de Chabuca le llaman un “atonderamiento” del vals criollo con la incorporación de algunos rasgos del jazz (idem.). Estas percepciones nos hablan del peso que tuvo la *etapa afroperuana* en el conjunto de la obra y legado de Chabuca Granda. Y por

² En adelante nos referiremos a la autora como *Chabuca*, ya que es el modo en que se le conoce coloquialmente.

³ Asociación Cultural Chabuca Granda.

ende de la importancia de la colaboración musical que se estableció entre los MM⁴ y la autora en dicha etapa.

Chabuca expresó a través de la colaboración musical con los MM una forma de reconocimiento a la cultura negra del Perú representada en diversas entrevistas, conversaciones y conciertos en el Perú y también en el extranjero. Sin embargo, cuarenta años después de la realización de los discos de la *etapa afroperuana* y en el marco de las celebraciones por el centenario del nacimiento de la autora, veremos cómo se produce, en el proceso de construcción de una memoria oficial sobre su trayectoria y su obra, un tipo de omisión de reconocimiento a dicha colaboración.

En el capítulo I. del presente trabajo se expone el aparato teórico y metodológico desde el cual se ha realizado la investigación y sustentado la lectura del fenómeno performático, performativo y colaborativo que constituye la *etapa afroperuana*, así como el modo en que se aborda dicha etapa en el proceso de construcción de una memoria oficial de la obra y legado de la autora, analizado desde conceptos sobre reconocimiento y reificación. Se presentan también la motivación, justificación, hipótesis, preguntas y objetivos de la tesis.

En el capítulo II. se expone el análisis del modo en que se enmarca la figura de Chabuca en su faceta de compositora y en la primera etapa de su obra, extendiendo la mirada hacia la faceta de intérprete, incluyendo los ámbitos sonoro, escénico y discursivo de su performance, de modo que permita comprender mejor su desenvolvimiento en la *etapa afroperuana*.

A modo de “estado de la cuestión”, se expone de qué manera ha sido abordada la etapa afroperuana en las periodizaciones principales que hemos encontrado sobre la obra de la autora, resaltando las coincidencias y omisiones en ellas. Y se evidencia la manera en que es percibida la posición en que se encontraba Chabuca en términos sociales y el modo en que la colaboración de la *etapa afroperuana* la acerca a un imaginario sobre lo popular en el ámbito local y sobre todo global, a partir del estilo que logran juntos los MM y la autora en dicha etapa.

En el capítulo III. se realizaron algunos análisis comparativos tanto de la *etapa afroperuana* con respecto a las etapas anteriores de la obra de Chabuca, como también respecto de las

⁴ En adelante me referiré a Félix Casaverde, Caitro Soto, Eusebio Sirio “Pititi” y Alvaro Lagos como los MM (*músicos mencionados*).

tendencias representadas por algunos de sus contemporáneos. Se utilizó específicamente el caso del tema Cariño Bueno (Augusto Polo Campos, 1975) interpretado por Arturo Zambo Cavero y Oscar Aviles en el disco Los Únicos por ser una composición y una versión en la que se puede apreciar cómo se aborda el vals en contacto con géneros afroperuanos en proyectos populares de la época. Y finalmente se recogieron algunas apreciaciones y percepciones tanto de músicos profesionales y especialistas en el estilo de la *etapa afroperuana* de Chabuca, como también de aficionados a esta, lo cual nos permitió obtener material adicional y pertinente para el análisis en el capítulo IV. de la *etapa afroperuana* en sus ámbitos performáticos: sonoro, escénico y discursivo, desde un marco teórico que incluye conceptos sobre *modalidades de colaboración creativa* (John-Steiner, 2000) y *colaboración basada en principios* (Heath, Isbell, 2010).

En el capítulo IV. se establecieron criterios que permitieron analizar el tipo de dinámicas de colaboración y reconocimiento mutuo entre Chabuca Granda, Felix Casaverde, Carlos “Caitro” Soto, Eusebio Sirio “Pititi” y Álvaro Lagos, las cuales constituyen la performance musical de la *etapa afroperuana*, plasmada en las grabaciones de los discos *Tarimba negra* (1978) y *Cada canción con su razón* (1981) así como en diversas piezas de registro audiovisual.

Finalmente en el capítulo V. se analizó críticamente el modo en que se aborda la *etapa afroperuana* en el marco del centenario del nacimiento de la autora, como parte del proceso de construcción de una memoria oficial e institucional sobre su obra, centrándonos principalmente en el discurso de Teresa Fuller, analizando las tensiones entre las nociones de lo ficcional y lo veraz, así como de reconocimiento y generosidad. Para luego hacer lo propio con algunos textos de investigación relativamente recientes sobre la obra de la autora y las percepciones de músicos del ámbito popular criollo, utilizando el concepto de reificación para entender el modo en que la colaboración de la *etapa afroperuana* se aborda u omite en dicho proceso. Luego de lo cual se realizaron unas breves reflexiones y se dio paso a las conclusiones finales.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| i. Resumen..... | 3 |
| ii. Introducción..... | 3 |
| CAPÍTULO I. | |
| Diseño teórico y metodológico..... | 10 |
| 1. Motivación..... | |
| 2. Justificación..... | |
| 3. Planteamiento de la hipótesis..... | |
| 4. Problema..... | |
| 5. Preguntas generales específicas..... | |
| 6. Objetivos generales y específicos..... | |
| 7. Marco teórico y conceptual..... | |
| 7.1 Música como performance..... | |
| 7.2 Distinción entre performativo y performático..... | |
| 7.3 Performativo y performático en este trabajo..... | |
| 7.4 El músico popular contemporáneo (roles, ensamble, improvisación)..... | |
| 7.5 Colaboración basada en principios... .. | |
| 7.6 Modalidades de colaboración en procesos creativos..... | |
| 7.7 Reconocimiento en Paul Ricouer y Axel Honneth..... | |
| 7.8 La reificación desde la perspectiva de Axel Honneth..... | |
| 7.9 Criterios estéticos desde la perspectiva de Ingrid Monson..... | |
| 8. Marco metodológico..... | |
| 8.1 Perspectiva fenomenológica..... | |
| 8.2 Perspectiva sociocultural..... | |
| 8.3 Perspectiva genealógica..... | |
| 8.4 Obra como proceso..... | |
| 8.5 Obra como texto..... | |
| 8.6 Performance colaborativa..... | |
| 8.7 Análisis musical..... | |
| 9. Enfoques y fuentes de análisis..... | |
| 10. Plan de acciones..... | |

CAPÍTULO II.

| | |
|--|----|
| Situando la performance colaborativa de la <i>etapa afroperuana</i> | 42 |
| 1. Chabuca Granda: Autoría y performance | 42 |
| - Punto de vista: temática de la añoranza criolla..... | 42 |
| - Autoría y “territorialidad” performativa..... | 43 |
| 2. Obra y performance colaborativa | 46 |
| a. Colaboración performativa..... | 46 |
| b. Colaboración performática..... | 47 |
| 3. Periodizaciones sobre la obra de Chabuca Granda (Un estado de la cuestión) ...50 | |
| a. La periodización de Teresa Fuller (2020)..... | 52 |
| b. La periodización de Lloréns & Chocano (2009)..... | 53 |
| c. La periodización de Raul R. Romero (2015)..... | 54 |
| Conclusiones sobre la <i>etapa afroperuana</i> en la tres periodizaciones | 55 |
| 4. Contexto social y trayectoria | 56 |
| 4.1. Agencia creativa..... | 56 |
| 4.2. Criollismo “culto”: de lo impopular a lo popular..... | 58 |
| 5. Legitimación y confluencia: “lo criollo” y “lo afro” | 63 |
| 5.1 Presencia negra..... | 65 |
| 6. “Lo negro”: un “puente hacia adelante” | 67 |
| 6.1 <i>Etapa afroperuana</i> : internacionalización..... | 68 |
| 6.2 Legado global: el jazz y la world music..... | 70 |

CAPÍTULO III.

| | |
|---|----|
| Colaboraciones emblemáticas, estudios comparativos y percepciones diversas | 73 |
| 1. Colaboraciones emblemáticas | 73 |
| 1.1 Dialogando (1968), Chabuca Granda y Oscar Aviles..... | 73 |
| 1.2 Segunda etapa: Chabuca Granda y... don Luis González (1974)..... | 75 |
| 1.3 Etapa afroperuana..... | 77 |
| Los “cauces viejos” y el “puente hacia adelante”..... | 77 |
| 2. Estudio comparativo | 79 |
| 2.1. Oscar Aviles y Arturo Zambo Caverro: Cariño Bueno..... | 79 |
| 2.2. Chabuca, Caitro, Pititi y Alvaro: Cada canción con su razón..... | 80 |

| | |
|--|----|
| 3. Entrevista al guitarrista Yuri Juarez (escucha de música)..... | 82 |
| 4. Estilo colaborativo <i>etapa afroperuana</i> : “unidad”, “sensualidad” y “libertad” | 84 |

CAPÍTULO IV.

| | |
|---|-----|
| Performance colaborativa y reconocimiento mutuo en la <i>etapa afroperuana</i> | 87 |
| 1. Bases para el reconocimiento..... | 87 |
| 2. Modalidades de colaboración creativa..... | 91 |
| 3. Performance colaborativa como expresión de reconocimiento mutuo en la <i>etapa afroperuana</i> | 97 |
| 4. Rasgos musicales adicionales: “interplay” (interacción grupal)..... | 99 |
| 5. Conclusiones preliminares sobre el análisis de la performance colaborativa..... | 102 |

CAPÍTULO V.

| | |
|---|-----|
| Memoria y omisiones: La <i>etapa afroperuana</i> en la construcción de una memoria oficial e institucional sobre la obra de Chabuca Granda. Análisis crítico..... | 104 |
| 1. El discurso de Teresa Fuller en el marco de los homenajes por el centenario del nacimiento de Chabuca Granda..... | 105 |
| A. La obra de Chabuca como relato veraz en el discurso de Teresa Fuller: el locus de lo popular y la labor de relaciones públicas..... | 108 |
| B. “Aportes y generosidad” de Chabuca en el discurso de Teresa Fuller: reconocimiento unidimensional y unidireccional..... | 112 |
| 2. Percepción de académicos y músicos expertos: una mirada reificante..... | 114 |
| 3. Reflexiones finales sobre la reificación y omisión de la colaboración musical de la <i>etapa afroperuana</i> | 117 |
| 4. Apuntes para un reconocimiento integral del legado de Chabuca Granda: ¿Quién quiere olvidar qué y por qué?..... | 119 |
| CONCLUSIONES..... | 120 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 126 |

CAPÍTULO I.

Diseño teórico y metodológico

1. Motivación

En 1981 se publicó el último disco de Chabuca Granda, *Cada canción con su razón*, en el que participaron como intérpretes Caitro Soto (cajón, coro y voz), Eusebio Sirio “Pititi” (cajón, accesorios, coro), Alvaro Lagos (guitarra) y Chabuca Granda (voz).

Además de algunas nuevas composiciones de Chabuca y la inclusión de algunas composiciones de “Caitro Soto”, se incluyeron en el álbum, cinco de sus más famosos y emblemáticos valeses: *La flor de la Canela*, *Fina Estampa*, *Puente de los suspiros*, *José Antonio* y *Zaguán*, los cuales ya habían sido grabados en la primera etapa de su trayectoria por afamados artistas nacionales e internacionales y por ella misma. Pero en *Cada canción con su razón* son re interpretadas o reversionadas por Chabuca, Caitro, Alvaro y “Pititi”⁵ de un modo distinto al del vals criollo tradicional que la autora había logrado junto a otros músicos durante su primera etapa. Y también de un modo distinto al del vals que comenzaba a ser fusionado con ritmos afroperuanos a mediados de los años 70 por artistas como el mismo Oscar Aviles, Arturo “Zambo” Cavero o Lucila Campos, algunos de los cuales habían sido compuestos por Augusto Polo Campos y que al día de hoy prevalecen en el ámbito local (más no global), como el estilo más reconocido y comercializado de la música criolla peruana. Siendo entonces el estilo logrado por Chabuca y los MM en la *etapa afroperuana*, más bien atípico y menos popular que el de sus pares, localmente.

Escuché *Cada canción con su razón*⁶ en el año 2000, -o sea 19 años después de su lanzamiento- al tiempo que me encontraba estudiando jazz performance. Y lo que rápidamente capturó mi atención y me cautivó fue justamente el modo en que estaban interpretados en este disco esos valeses emblemáticos por Chabuca, Caitro, Pititi, y Alvaro,

⁵ En adelante me referiré a Félix Casaverde, Caitro Soto, Eusebio Sirio “Pititi” y Alvaro Lagos como: MM (*músicos mencionados*)

⁶ Si bien la *etapa afroperuana* incluye dos producciones discográficas: *Tarimba negra* (1978) y *Cada canción con su razón* (1981), en este trabajo me ocuparé principalmente de la última, ya que *Tarimba Negra* es una obra en la que no obstante la colaboración musical de Caitro Soto y Felix Casaverde es fundamental, los arreglos orquestales de Ricard Miralles plasmados en el disco, no representan realmente el formato de trío o cuarteto con el que Chabuca se presentaba y trabajaba de manera regular, y que es con el que se identifica más claramente a la *etapa afroperuana*.

quienes logran en estas versiones algo completamente distinto a lo que hasta entonces yo había escuchado en los vales criollos de la primera etapa de la autora. Interpreté este estilo como el producto de lo que en jazz se denomina “Interplay”: un diálogo musical intenso. Es decir, una participación interactiva, muy dinámica y flexible entre los instrumentistas y la cantante, afín a la dinámica improvisatoria y dialogal que me encontraba estudiando.

Noté que Chabuca no participaba en estas interpretaciones desde el rol tradicional de la cantante criolla, en donde por lo general esta ocupa un primer plano muy marcado en el ensamble mientras que los músicos ocupan un “segundo plano” bastante fijo, sino más bien como si fuera un instrumento más, sin mayor jerarquía que los otros, asumiendo el rol protagónico de manera compartida, en interacción relativamente flexible con el grupo.

Al escuchar este disco, las imágenes mentales que empezaba a formar eran las de músicos afroperuanos, por los instrumentos utilizados -cajón, cajita, cucharas y otras percusiones, quizá el checo- y también por el “modo” de tocar sincopado, la hemiola, y los vales con “aires” de landó, zamacueca, tondero, marinera. Pero lo que me sorprendía no era la “fusión entre géneros musicales”, sino el modo de interactuar entre los músicos; el “interplay”. Un estilo dialogal, flexible, participativo, reactivo y hasta cierto punto desjerarquizado con respecto al protagonismo y responsabilidad de los roles interpretativos al interior del ensamble. También llamó mi atención el modo espontáneo o improvisatorio en que atraviesan juntos la forma de los temas, sin arreglos obligados. Se percibe en el disco una especie de tensión entre lo simple y lo complejo; lo tradicional y lo moderno.

Bjorn Alterhaug en su artículo “Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication”, hace una referencia descriptiva que considero afín a lo expuesto:

a product of the influence of “African ways” that seems to represent a potential for action that may be looked upon as “an alternative modernism”, a celebration of the unpredictable – improvisational – rooted in tradition and internalized knowledge and experience combined with a training to act “on the spot”. (Alterhaug, 2004)

Extraigo de esta cita las mismas impresiones que suscita en mí hasta hoy la música y los músicos de *Cada canción con su razón*: una fuerte sensación de arraigo en la tradición y al mismo tiempo la creatividad y la capacidad de adaptarse y reaccionar en el momento de manera innovadora.

Chabuca hacía explícita su relación musical con lo afroperuano basada en el reconocimiento a los ritmos negros de las costas del Perú que metaforizaba como un “tejido de silencios”

(Sarmiento, R. 2020: 93) y caracterizaba como “hondos, antiguos, señores, ritmos negros de las costas centrales del Perú”. Así como también reconocía a las familias negras, a la raza negra, a su generosidad, alegría, buenas costumbres, educación, nobleza, etc. Esto lo podemos apreciar en sendas entrevistas y en conciertos, como una constante de su discurso sobre todo en la última etapa.

En el ámbito escénico de la performance musical durante la *etapa afroperuana*, los sujetos representantes de esta discursividad sobre lo afroperuano y receptores de ese reconocimiento eran los músicos afrodescendientes y cultores de los ritmos negros que colaboraban con Chabuca, como Felix, Caitro, Pititi, Rodolfo y también Alvaro Lagos que aunque no es percibido como afrodescendiente, sí era cultor de la música negra y sumamente influenciado por Felix Casaverde. Ellos, como veremos más adelante, retribuían y participaban de ese reconocimiento en reciprocidad con la autora desde los ámbitos escénicos y sonoros de su performance.

Sin embargo, llama mi atención que durante las celebraciones y homenajes con motivo del centenario de su nacimiento, como parte del proceso de reconocimiento póstumo a su obra y trayectoria y de construcción de una memoria oficial sobre su legado, (lo cual se viene llevando a cabo desde la segunda mitad del 2020 por parte de instituciones estatales, culturales y académicas, así como en publicaciones sobre el particular), no se haya hecho una mención especial sobre el momento de la *etapa afroperuana* ni sobre la colaboración musical que la constituye, de un modo que nos permita conocer mejor la obra de Chabuca y que extienda el reconocimiento institucional a quienes construyeron junto a ella, de manera colaborativa, un momento importante de dicha obra y constituyen una parte de ese legado.

Las escasas menciones que se han hecho de dicha colaboración musical se han dado de manera inversamente proporcional a la importancia que como demostraré comporta la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* en la obra de Chabuca y por ende en la música popular peruana por diversos motivos que iremos explorando a lo largo de la tesis. Todo ello me motiva a realizar el presente estudio.

2. Justificación

Desde la investigación musical, a través de una perspectiva exploratoria y crítica sobre la última etapa de la obra de Chabuca Granda, la presente tesis encuentra su justificación en la posibilidad de aportar al proceso de construcción de una memoria integral e inclusiva

sobre la misma, en aras de un mejor conocimiento para un mejor reconocimiento de la *etapa afroperuana* de dicha obra.

Considero así, que un estudio que incluya la performance colaborativa desde la cual se han producido la música y los estilos interpretativos de la *etapa afroperuana*⁷, podría ayudarnos a comprender mejor la obra, entendida esta como proceso en continuo desarrollo (Nagore, M. 2004), y así contribuir a complementar el discurso institucional de reconocimiento, el cual desde un punto de vista ético, sustentado en los conceptos teóricos de *reconocimiento mutuo* y *reificación* propuestos por Axel Honneth y Paul Ricoeur (1992, 2005), debiera ser abarcativo y extendido a quienes colaboraron musicalmente en la creación de esta importante etapa. Manteniendo de este modo, concordancia con el reconocimiento que la propia autora manifestó en vida hacia los músicos que formaron parte de dicha colaboración y desde la cual se gestó la *etapa afroperuana*.

Por último, si bien esta tesis no aborda el tema del jazz en la música peruana de manera directa, sí evidencia tangencialmente la presencia de ciertos rasgos de este género en la música de Chabuca Granda y de la relevancia de su legado en el ámbito de la fusión del jazz con la música afroperuana, pudiendo aportar así a futuros trabajos que se ocupen del jazz en el Perú como parte de un legado en construcción.

3. Planteamiento de la hipótesis

En la *etapa afroperuana*, los elementos performáticos escénicos y sonoros que aporta la colaboración musical entre Chabuca y músicos como Caitro Soto, Félix Casaverde, Eusebio Sirio "Pititi", Rodolfo Arteaga y Alvaro Lagos, se traducen en el discurso de la autora en una narrativa sobre reconocimiento a la cultura afroperuana y *los ritmos negros del Perú* que confluye performativamente con la temática o *punto de vista* principal de *añoranza criolla* o *colonial* característico de su primera etapa, reforzando el desenvolvimiento de su labor autorial y otorgándole así nuevos impulsos durante la tercera y última parte de su ciclo creativo.

⁷ La obra de Chabuca Granda es generalmente periodizada en 3 etapas. La *etapa afroperuana* es la tercera y última etapa del ciclo creativo de la autora y es de la que nos ocuparemos en el presente trabajo.

Sin embargo en los trabajos académicos y reconocimientos institucionales que se hacen de la trayectoria y obra de Chabuca, los colaboradores musicales de la *etapa afroperuana*, quedan de alguna manera subsumidos en esa confluencia de temáticas, que en el proceso de construcción de una memoria oficial, representado principalmente por Teresa Fuller, se tornan representaciones de “lo criollo” y “lo afro” de la cultura musical popular peruana, en la obra de la autora. O que desde la mirada de algunos investigadores musicales, es conceptualizada de manera sintética y reificante a través de términos como “incorporación” o “adopción” de “ritmos”, “géneros” o “aires afroperuanos”, ocultándose así en cierto modo, la presencia y colaboración de dichos músicos de la percepción general detrás del marco sobre la labor autoral individual de Chabuca, a quien, como veremos en el capítulo V., se le atribuye prácticamente responsabilidad absoluta por el producto musical logrado en la *etapa afroperuana*, desde una mirada en cierto modo unidimensional, unilateral, y reificante de la performance que constituye la obra de Chabuca Granda en dicha etapa.

4. Problema

El estudio y reconocimiento a la obra musical de Chabuca Granda se encuentra enmarcado principalmente en el ámbito individual de su faceta como autora y compositora y en las temáticas de la primera etapa de su producción, conocida como la etapa *de añoranza o de nostalgia criolla*. Mientras que su faceta musical interpretativa y la performance colaborativa que estableció con los MM hacia la tercera y última parte de su obra, denominada aquí *etapa afroperuana*, permanecen insuficientemente abordadas en el proceso de construcción de memoria oficial e institucional sobre su obra como se puede apreciar en diversos homenajes, conversatorios y reconocimientos llevados a cabo como parte de las celebraciones por el centenario de su nacimiento⁸. Esto limita la diversidad de lecturas que podrían darse sobre las múltiples y variadas aristas de su legado y sobre las colaboraciones que lo constituyen. Y dificulta la posibilidad de lograr un mejor conocimiento y reconocimiento de los mismos.

5. Preguntas generales y específicas

- ¿Por qué está la obra de Chabuca principalmente enmarcada en su faceta individual de autora y compositora y en la temática de “añoranza criolla” de su primera etapa,

⁸ Estos eventos han tenido lugar durante la segunda mitad del año 2020 en el contexto de la pandemia y permanecen accesibles en el internet. En la Bibliografía se incluyen los enlaces virtuales.

mientras que la *etapa afroperuana*, por el contrario, permanece insuficientemente abordada y reconocida?

- ¿De qué manera el estudio de la *etapa afroperuana* podría desmarcarse de las temáticas de la primera etapa de la obra de Chabuca Granda y de su faceta individual de compositora?
- ¿En qué sentido podemos entender la *etapa afroperuana* como el producto de una performance colaborativa?
- ¿Qué relación hay entre la colaboración musical de la *etapa afroperuana* y la temática de la primera etapa de la producción de Chabuca, conocida como de añoranza o de nostalgia criolla?
- ¿En qué sentido podríamos hablar de una confluencia entre las temáticas de “lo negro” y “la añoranza” en el discurso de Chabuca, y cómo se relaciona a la performance colaborativa que produjo la *etapa afroperuana*?
- ¿Qué representa y cuál es el impacto de la colaboración musical de la *etapa afroperuana* en la obra de Chabuca Granda y en su recepción?
- ¿De qué manera la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* entre Chabuca Granda y los MM representaría una narrativa de reconocimiento mutuo entre los participantes?
- ¿De qué manera se aborda la performance colaborativa entre los MM y Chabuca Granda durante la *etapa afroperuana* en el ámbito de la construcción de una memoria oficial sobre la obra y legado de la autora?

- ¿De qué manera un estudio sobre la colaboración musical entre la autora y los MM en la *etapa afroperuana* contribuiría a una mejor comprensión de la obra de Chabuca Granda?
- ¿Porqué es importante conocer mejor dicha colaboración y reconocer a los músicos que la conformaron?

6. Objetivos generales y específicos

- Explicar por qué está la obra de Chabuca principalmente enmarcada en su faceta individual de autora compositora y en la temática de “añoranza criolla” de su primera etapa y por qué la etapa afroperuana parece estar insuficientemente estudiada y reconocida en comparación con la primera.
- Realizar un estudio sobre la *etapa afroperuana*, que contribuya a desmarcar la percepción que existe de la obra en la primera etapa y en la faceta individual de compositora de Chabuca.
- Explicar en qué sentido la *etapa afroperuana* constituiría el producto de una colaboración musical.
- Analizar qué relación hay entre la colaboración musical de la *etapa afroperuana* y la temática de la primera etapa de la producción de Chabuca, conocida como de añoranza o de nostalgia criolla

- Explicar en qué sentido podríamos hablar de una confluencia entre “lo negro” y “la añoranza” en el discurso de Chabuca, y cómo se relaciona a la performance colaborativa que produjo la *etapa afroperuana*.
- Explicar el impacto de la *etapa afroperuana* en el conjunto de la obra de Chabuca.
- Posibilitar una lectura de la obra de Chabuca desde la colaboración musical de la *etapa afroperuana*.
- Realizar un estudio sobre la colaboración musical de la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda que tome en cuenta la performance colaborativa de los músicos participantes.
- Evidenciar y reconocer la colaboración y la presencia fundamental de los músicos mencionados en la construcción de la denominada *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda.
- Analizar de qué manera la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* entre Chabuca Granda y los MM representaría una relación musical de reconocimiento mutuo entre los participantes.
- Analizar de qué manera se aborda u omite la colaboración y presencia de los músicos de la *etapa afroperuana* en la construcción de una memoria oficial sobre su obra.
- Explicar qué relación hay entre la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* y el modo en que se aborda esta etapa en el ámbito de la construcción de una memoria oficial sobre la obra y legado de la autora.

- Explicar la importancia de reconocer esta colaboración musical y a los músicos mencionados que participaron en ella durante la denominada *etapa afroperuana*.

7. Marco teórico y conceptual

El presente subcapítulo proporciona el marco teórico-conceptual que comprenderá un conjunto de enfoques, teorías, investigaciones y antecedentes que considero válidos y pertinentes para dar lectura al tema de investigación de la presente tesis.

7.1 Música como performance

Para analizar la obra musical de Chabuca Granda de manera amplia y en sentido crítico, debemos entender que su significado además de encontrarse en sus estructuras sonoras también radica en la actividad social y cultural mediante la cual los individuos la producen en un espacio y tiempo dados.

Con ese fin podemos apoyarnos en el modelo propuesto por Alan Merriam, quien a mediados de los años sesenta del pasado siglo planteó concebir a la música como un sistema tripartito de sonido, comportamientos y conceptos. Julio Mendivil explica dicha propuesta señalando que:

la música está relacionada o presupone un comportamiento físico y verbal por parte de los participantes que la producen grupalmente, cuya conducta, en algún contexto musical determinado, está estrechamente asociada a conceptos que determinan de dónde proviene y para qué sirve culturalmente dicha música. Dicho en dos palabras: acompaña a la enorme diversidad musical del planeta una igualmente amplia variedad de concepciones y comportamientos relacionados con ella... Visto así la música es performance (Mendivil, 2016, p. 24).

Christopher Small (1998) señala que una performance musical es un encuentro entre seres humanos que tiene lugar por medio de sonidos

organizados de manera específica, pero como todo encuentro humano, se produce dentro de un entorno físico y social, que también debe tomarse en cuenta cuando nos preguntamos qué significados está generando una actuación musical. Por ello es que el significado de la música no radica solamente en los sonidos ni en el texto u obras musicales, sino en la totalidad de una performance musical. De esta forma, una performance musical es una actividad mucho más rica y compleja, es un acto, un evento total, una experiencia y por lo tanto posee una naturaleza. Esta experiencia no toma en cuenta, de manera exclusiva, lo que hacen los músicos o artistas o las piezas que se estén tocando. El sociólogo Simon Frith (1996) suscribe esta noción al afirmar “estoy menos interesado en las teorías del texto que en el contexto, menos interesado en la performance como un medio por el cual se representa un texto, que en la performance como experiencia” (Rojas, 2020, p. 43).

De este modo analizaremos la obra de Chabuca, en su *etapa afroperuana*, como el producto de una labor autoral compositiva e interpretativa cuya performance colaborativa integral intentaremos comprender desde las nociones de *performatividad* y *performático*.

7.2 Distinción entre performativo y performático

Cabe realizar una distinción entre los conceptos de *performativo* y *performático*. Para tal fin me apoyaré principalmente en el texto “*¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier*” (Madrid, A. 2009).

- Performance/ Performatividad

Sobre el concepto de performatividad:

En 1962, el filósofo J.L. Austin explicó que en el lenguaje existen algunas enunciaciones gramaticales correctas que no pueden catalogarse como declaraciones porque no describen nada ni son falsas o verdaderas. De hecho, el pronunciamiento de este tipo de enunciaciones las vuelve parte del “hacer de una acción”. Austin llama a este tipo de enunciaciones “oraciones performativas” porque hacen o performan lo que están diciendo. Tomando la definición de Austin como eje de su búsqueda intelectual, los estudios de performance como campo se preguntan no qué son las acciones, eventos o manifestaciones culturales que estudia, sino qué es lo que éstas hacen. Los estudios de

performance no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después; en lugar de eso tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en el que se dan y qué les permite hacer a la gente hacer en su vida cotidiana. El hecho de que los estudios de performance estén fundados en la noción de “performatividad” como una cualidad del discurso permite a los académicos del performance enfocarse no sólo en una gran variedad de fenómenos como acciones, procesos, o performances dentro de actividades en las que explícitamente se dan performances como la música, la danza, el teatro o los rituales, hasta otro tipo de fenómenos como son la construcción de identidades, el uso enunciativo del lenguaje, el activismo político o el uso del cuerpo en la vida cotidiana. (Madrid, A. 2009)

Un concepto interesante que Madrid, A. (2009) propone es el de “composición performativa”, que sugiere que:

el acto de composición puede ofrecer al compositor “liminal” la posibilidad (intencional o no) de resolver los discursos contradictorios a los que se enfrenta como individuo que vive en fronteras culturales o zonas de contacto, a la vez que construye su identidad personal en relación con esos discursos como parte del proceso compositivo. Este concepto encaja con el proceso de creación musical de Chabuca Granda y puede ayudarnos a pensar en la performance general de su obra y particularmente en la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* como parte del proceso de construcción de su propia identidad: una identidad “en relación” y cuyas contradicciones sociales se resuelven en la “verosimilitud” o performatividad que adquiere la obra como un texto de ámbitos performáticos sonoros, escénicos y discursivos.

Para resumir:

la concepción de “performatividad”, desde los estudios de performance se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música. (Madrid, A. 2009)

Desde esta concepción entendemos el continuo desarrollo de la obra de Chabuca como un proceso performativo. Y a ella misma y sus colaboradores -y hoy en día también a su hija Teresa- como agentes performativos. Esta agencia ha contribuido a crear territorios temáticos y narrativas como las de la *añoranza criolla* y el *reconocimiento a la cultura negra del Perú*, las cuales encuentran su correlativo performático en los ámbitos sonoros,

escénicos y discursivos de la última parte de la trayectoria de la autora, desde donde se gesta un nuevo estilo de abordar la música a través de la performance colaborativa de la *etapa afroperuana*.

- Performance/ Performático

Por su parte, Christopher Small (1998) utiliza el neologismo “musicking” para conceptualizar a la música como las distintas prácticas que la constituyen como fenómeno, de manera participativa, como la escucha, el baile, la interpretación, el análisis, la crítica, etc. Estas distintas prácticas pueden ser entendidas como prácticas “*performáticas*”, diferenciándose así del concepto de “*performativo*”, que aquí utilizamos más bien para describir el efecto que la música tiene en el ámbito de la recepción.

Entonces, comprender que la música es más de lo que escucha el oído, “es una experiencia multisensorial”, que tal como afirma Evelyn Glennie, remite a considerar que la “performance musical son "eventos multimedia" donde el sonido solo es uno de varios canales de comunicación”. Este concepto es refrendado por Richard Leppert en su libro *The Sight of Sound* cuando afirma que el aspecto “visual-performativo” es tan importante para la música como para la danza o el teatro. Ruth Finnegan (2003), por su parte, afirma que aspectos como las imágenes del lugar, los instrumentos, la vestimenta, los programas, las asociaciones visuales, los ritmos corporales, entre otros, merecen un papel central al momento de realizar un análisis de la música como experiencia. (Rojas, 2020, p. 43)

Por otro lado, para Juan Pablo Gonzales, el término performance “engloba tanto aspectos interpretativos como de escenificación y representación”, pero también comprende “el desempeño del músico sobre el escenario, su gestualidad, su modo de relacionarse con los otros músicos y con el público, su vestimenta, la ilación dramática del concierto y la propia producción del espectáculo” (Ibid., p.43).

Para todos estos autores, la música es mucho más que simplemente el sonido, las notas musicales, el texto, la partitura o la interpretación. Y como consecuencia de ello, la performance musical es un encuentro entre seres humanos, un evento total, una experiencia comunitaria sensorial donde entran a tallar otros aspectos como el

contexto, el espacio físico, la vestimenta, la producción del espectáculo, etc. (Ibid., p.44).

7.3 Performativo y performático en este trabajo

En el presente trabajo lo performático, se referirá a los ámbitos tradicionalmente entendidos como prácticas de interpretación propias de las artes escénicas. Es decir, lo performático son los sonidos, conceptos y comportamientos expuestos a través de prácticas de interpretación propias de las artes escénicas en discos, conciertos o entrevistas.

Estos ámbitos performáticos son en sí mismos experiencia y expresión de las relaciones humanas. En el caso que nos convoca, la *etapa afroperuana*, la colaboración entre Chabuca y los MM es una expresión y experiencia performática de reconocimiento mutuo, por ejemplo. Estos ámbitos performáticos al mismo tiempo generan performatividad, es decir, construyen un territorio temático propio de la autoría de Chabuca: *añoranza, peruanidad, nostalgia criolla, multiculturalidad "pasadista", costumbrismo colonial, los ritmos negros del Perú, lo afro*, etc. Lo cual queda a disposición del receptor (público u oyente) para ser reterritorializado desde su propia interpretación.

Visto así, lo performático es una experiencia total, pero de alguna manera también es el medio de acción. Y la performatividad es el efecto que se produce en el receptor. O, haciendo un símil desde la semiótica, lo performático es el significante y lo performativo o la performatividad el significado. Establecemos así una correlación entre lo performativo y lo performático en el análisis de la performance de la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda.

Como demostraré más adelante, en el proceso de creación que constituyó la performance de la *etapa afroperuana*, los participantes otorgaron performatividad al *punto de vista* de la autora, reforzándolo desde los ámbitos performáticos de su práctica musical (performance sonora, performance escénica; y performance discursiva). Es por eso que el tipo de colaboración que se estableció durante la *etapa afroperuana* puede ser entendido como una *colaboración performática* desde los ámbitos sonoros, escénicos y discursivos que la constituyen, y al mismo tiempo en un sentido más amplio como una *colaboración performativa* considerando el efecto que produce dicha colaboración en la obra de Chabuca

y en el receptor de la misma. Por lo tanto, al referirme a la performance general de esta última etapa de la obra de la autora, hablaré de una performance colaborativa.

7.4 El músico de un ensamble de música popular contemporánea (MPC): roles, ensamble, improvisación.

Para comprender el papel que desempeñaron los músicos mencionados en la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda desde el ámbito performático musical sonoro, cabe señalar lo que por lo general se espera de un performer en el contexto interpretativo de un ensamble en música popular contemporánea (MPC). Nos apoyaremos en algunas consideraciones sobre el particular delineadas por el educador musical George Boespflug para realizar una lectura de las dinámicas interpretativas que se dieron en el marco de la colaboración musical entre Chabuca y los MM en la *etapa afroperuana*, particularmente en las interpretaciones de los temas del disco *Cada canción con su razón* (1981). Al mismo tiempo veremos cómo dichas consideraciones se concatenan con el tipo de participación activa, de responsabilidades, legitimidad y poder compartido, que constituye el concepto de colaboración basada en principios propuesto por Heath & Isbell (2020) y con las nociones de complementariedad, flexibilidad y roles intercambiables que constituyen las modalidades de colaboración creativa propuestas por John-Steiner (2000).

El educador musical George Boespflug, en su artículo *Popular Music and the Instrumental Ensemble* (1999) señala que la MPC presenta frecuentemente una aproximación improvisatoria a la práctica musical en la que los músicos son creadores y a la vez recreadores de la música. No depende de un compositor (o de una partitura) dictar todos los aspectos de una composición, como la melodía, armonía, fraseo, dinámicas, o articulaciones por ejemplo. Ni tampoco depende del director llevar a cabo las intenciones del compositor expresadas en la partitura. En cambio, los músicos frecuentemente crean, de manera espontánea, hebras musicales que se tejen a través del material estructural de una composición. La responsabilidad del intérprete va más allá de ejecutar lo que aparece en un papel. Desde este “approach” extemporáneo el músico popular contribuye directamente al material musical de una composición influenciando el timbre, melodía, ritmo, armonía, e incluso la estructura, y por lo tanto se vuelve un co-arreglista/compositor además de intérprete (pp. 33-37).

El rol de los performers como creadores es central en la MPC. Por lo general se desenvuelven en el ámbito de la composición, arreglos y ejecución, y se espera además esa solvencia por parte de ellos desde el ámbito de la interpretación. Es decir, que de manera espontánea e improvisatoria puedan aportar con arreglos compositivos durante la interpretación musical misma, como ejecutantes instrumentistas. Así la performance en MPC es por definición colaborativa⁹ e improvisatoria.

Como sugiere Boespflug, en un ensamble o conjunto musical la improvisación grupal promueve la escucha mutua y el reconocimiento del espacio en la textura de las composiciones, para lograr la interacción musical. Más aún, al improvisar, los músicos descubren ideas musicales que pueden ser utilizadas luego como base para composiciones.

Añade Boespflug que cuando un Ensamble de MPC se reúne, además de mejorar la interpretación de alguna composición, se puede experimentar con distintos aspectos de la música como la estructura, armonía, letras, instrumentación y se intercambian ideas, sugerencias, arreglos, etc.

Aunque los géneros musicales que se abordan en los discos de la *etapa afroperuana* pueden considerarse parte de las músicas populares tradicionales de la costa del Perú o del folklore afroperuano, proponemos aquí que el modo en que se desarrolla la colaboración musical en dicha etapa encajaría en el concepto de lo popular contemporáneo. La relación de complementariedad entre los roles, el nivel de participación y la dinámica interpretativa que caracterizó esta etapa de la obra de Chabuca, ha dado pie a que por ejemplo en el universo musical popular contemporáneo del jazz o de la world music se consideren y aborden frecuentemente los géneros de la música criolla en el estilo que representa la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* de Chabuca Granda, como veremos más adelante.

7.5 Colaboración basada en principios

Iniciamos este trabajo partiendo de la posibilidad de sustentar una posición que promueva el reconocimiento al aporte y la agencia de un grupo de músicos que participaron de modo colaborativo en la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda. Debemos establecer entonces de qué tipo de colaboración estamos hablando. Y explicar de qué manera se da esta colaboración; en qué consiste y qué es lo que se logra con ella.

⁹ “Colaborar: Trabajar con otra u otras personas en la realización de una obra”. (RAE, 2020)

Los criterios que emplearé en el análisis musical del trabajo se sustentarán en parte en el concepto de *colaboración basada en principios* éticos asociados a procesos y resultados propuesto por Renee Guarriello Heat y Matthew G. Isbell (2020), quienes defienden la idea de que en los sistemas democráticos los medios son los fines y el modo en que la colaboración es practicada es consistente con un conjunto amplio de valores comunitarios que invocan a aproximarse moralmente al trabajo con otros diferentes de uno. Esta concepción de colaboración va más allá de equiparar lo bueno con lo efectivo, y es consistente en atender los modos en que las orientaciones de la comunicación se tejen juntas como “respuestas útiles” que constituyen legitimidad, responsabilidad y poder compartido (Heath & Isbell, 2020).

El presente trabajo, como parte de sus objetivos intentará demostrar que la parte culminante de la obra de Chabuca Granda puede ser reconocida como el producto de un conjunto de comportamientos individuales que se orientan hacia el trabajo grupal de un modo que representa los valores de legitimidad, responsabilidad y poder compartido que constituyen una colaboración afín a lo expuesto en el párrafo anterior.

Así, la *etapa afroperuana*, en su fase de preparación, que de acuerdo a nuestras fuentes incluye momentos de exploración, ensayos y composición, y en su fase de interpretación que incluye los ámbitos performáticos sonoros escénicos y discursivos tal y como ha sido plasmada en grabaciones y videos, así como también en su desenvolvimiento performativo a lo largo del tiempo como parte de una obra en proceso de continuo desarrollo, puede ser analizada y entendida como la concreción de una performance colaborativa y no sólo como una individualidad creativa.

7.6 Modalidades de colaboración en procesos creativos

Adicionalmente, utilizaremos como herramienta de análisis la noción de *modalidades de colaboración* para procesos creativos propuesto por John-Steiner (2000), que entiende la división del trabajo colaborativo en la complementariedad de conocimiento disciplinar, roles, y temperamento, y en la negociación de metas y el esfuerzo por conseguir una visión en común. Los aportes que cada participante provea para cada uno de los demás pueden pertenecer a sus oficios específicos, a sus dominios respectivos, o a su autoconocimiento como creadores. Esto es particularmente realizable cuando la colaboración envuelve

complementariedad en campos de las ciencias o en las artes (Vieira, M. 2016, pp. 463-474).

En el ámbito musical, por ejemplo, la modalidad *complementaria* puede ser una colaboración entre un compositor y un intérprete, en la que combinan sus conocimientos específicos de cara a una creación musical que intenta explorar el instrumento en todo su potencial. En otras palabras, significa que en este caso el compositor estará más preocupado de las estructuras armónicas, los motivos y la forma -frecuentemente tratando de traer nuevas ideas al instrumento- mientras que el intérprete se ocupará de transmitir al compositor las características del instrumento, así como de la adaptación de las ideas del compositor a las potencialidades y posibilidades del instrumento. Más aún, se incluyen las colaboraciones en las que el compositor y el intérprete intercambian roles frecuentemente (idem).

John-Steiner (2000) describe otra modalidad de colaboración que llama *familiar*, y que caracteriza como un modo de interacción en la que los roles son flexibles o pueden cambiar en el tiempo. Los participantes se ayudan entre sí a cambiar roles, incluyendo el movimiento de novato a nivel experimentado. Como en una familia, los miembros pueden cubrirse y aún utilizar su complementariedad. Además estos grupos tienden a mantener un compromiso por un tiempo prolongado, señala la autora (Idem).

Así, la noción de *modalidades de colaboración para procesos creativos* (John-Steiner, 2000), facilita un recurso de análisis que permitirá comprender y explicar mejor algunas características específicas de la performance musical de la *etapa afroperuana*, tanto en la fase de preparación como de interpretación, en sus distintos ámbitos performáticos.

7.7 Reconocimiento en Paul Ricouer y Axel Honneth

En el segundo capítulo del libro *Caminos del reconocimiento* (2005), Paul Ricouer introduce una presuposición importante a los debates sobre el reconocimiento mutuo: el hecho de que somos capaces de actuar, de que somos agentes capaces, y por lo tanto de que somos capaces de asumir responsabilidades. Es un tipo de certeza entonces, en la que reconocemos que tenemos varias capacidades como agentes. Esto da pie a una forma de reconocimiento que da atestado de nuestra capacidad y se manifiesta a través de auto afirmaciones de certeza de poder actuar como “yo creo que puedo”. Este tipo de auto

reconocimiento que parte de nuestra capacidad de agencia se expresa a través de todo lo que hacemos, como hablar, narrar, y de cualquier proyecto creativo en que nos embarquemos y que exige que asumamos responsabilidades y tomemos decisiones (Laitinen, A. s.f.).

Señala Ricouer que lo que hace posible que hablemos de reconocimiento en un sentido contundente, es la reciprocidad y mutualidad del involucramiento de otros en la certeza privada de nuestro “ser capaz”. Un recurso inicial para la reciprocidad puede hallarse en el carácter de Derecho Natural en que el respeto equitativo es otorgado a todas las partes del compacto social; en esa concepción el carácter moral del vínculo social es por tanto irreductible.

A ese nivel el vínculo social está más allá de los derechos; hablamos de estima social, lo que concierne a cuestiones de valía personal y la capacidad de buscar la felicidad de acuerdo a las concepciones de cada quien sobre la buena vida. Esta búsqueda de estima social tiene lugar en las distintas esferas de la vida: como el trabajo, por ejemplo. Pero son siempre las capacidades personales las que demandan el reconocimiento de otros. Se pregunta Ricouer si no hay una especie de buena voluntad ligada a la similitud entre un ser humano y otro en la gran familia humana. Así, el autor busca circunstancias que revelen la posibilidad de un genuino reconocimiento de manera particularmente convincente y toma las prácticas de intercambio de regalos como un contexto ejemplificante.

Según Ricouer la lógica del intercambio de regalos es la lógica de la reciprocidad que crea mutualidad y ve en esta práctica un reconocimiento inconsciente de una persona hacia otra simbolizado en el objeto intercambiado. El regalo es el símbolo de ese reconocimiento y expresa la mutualidad del vínculo social. Esta cadena de generosidad es el modelo para una experiencia efectiva de reconocimiento, señala Ricouer.

Encontraremos gestos y trazos de este tipo de reconocimiento en los distintos ámbitos performáticos de la *etapa afroperuana*, por ejemplo; en el ámbito discursivo a través de frases como “la raza negra que nos devolvió con dulzura, ritmo y alegría lo que habían sufrido en la esclavitud” (Fuller, T. 2020, entrevista embajada de Brasil)” entre otros gestos de habla como veremos más adelante, así como en los ámbitos escénicos y sonoros, y en las dinámicas grupales de la interpretación musical, en donde es el reconocimiento mutuo de capacidades y agencia personal entre los participantes desde donde se extienden estos intercambios creativos.

Por lo tanto, en concordancia con la presuposición inicial de Ricouer sobre que el acto de asumir responsabilidades es una forma de reconocimiento de la capacidad de agencia de uno mismo, podemos inferir que el compartir o intercambiar tanto regalos desde una

posición de mutua generosidad, como también un conjunto de responsabilidades entre los miembros de un compacto social, implica un acto de reconocimiento mutuo y recíproco de la capacidad de agencia de los otros.

Articulando la concepción de reconocimiento de Ricoeur a la noción de colaboración basada en principios de Heath & Isbell (2020), la cual constituye responsabilidad, legitimidad y poder compartido entre los miembros de un grupo, y a las *modalidades de colaboración creativa* de John-Steiner (2000), en donde se intercambian roles y responsabilidades en complementariedad, intentaré una exploración analítica sobre la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* y la expresión de gestos de reconocimiento mutuo entre Chabuca y los MM en los distintos ámbitos performáticos de la obra, en el capítulo III de la presente tesis.

Tres formas de reconocimiento y su contraparte:

Axell Honneth, en su obra "La lucha por el reconocimiento" (1995) identifica tres formas de reconocimiento:

una primera forma de reconocimiento en el "amor", constituida por fuertes vínculos afectivos entre un grupo pequeño de personas. Esta es una forma pre-jurídica de reconocimiento recíproco en la que los sujetos se afirman y reconocen unos a otros como criaturas en necesidad (Honneth 1995; Ricoeur, 2005, p. 189). Estos vínculos son inconsistentes con violaciones directas a su integridad física (como enfatiza Honneth) o negaciones de aprobación (como enfatiza Ricoeur) que indirectamente afectan la autoconfianza de una persona. La humillación, experimentada como el retiro o la negación de tal aprobación, toca a todos a un nivel pre jurídico en el "estar con" otros. El individuo se siente mirado de arriba a abajo, incluso tomado por insignificante. Privada de aprobación la persona está como inexistente. (Laitinen, A. s.f., p. 232)

La segunda forma del reconocimiento, "respeto universal", es institucionalizada en el reconocimiento legal de derechos. Correspondiente a diferentes clases de derechos, hay varias formas específicas de irrespeto. La humillación relacionada a la negación de derechos civiles es distinta a la negación de derechos políticos, o derechos de bienestar (Idem).

La tercera forma de reconocimiento concierne a la dimensión social de la política, *Sittlichkeit*¹⁰ en el sentido más amplio, que es irreductible a lazos jurídicos. El concepto de estima social difiere del de auto-respeto y auto-confianza y funciona

¹⁰ "Vida ética" u "orden ético". (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1807, 1821)

para sumar todos los modos del reconocimiento mutuo que exceden el mero reconocimiento de derechos entre sujetos libres. Es una cuestión de las nociones que acompañan la idea de la estima social, como el prestigio y la consideración (Idem).

La gente necesita del reconocimiento de la importancia de sus cualidades individuales para la vida de otros. Este es el tipo de reconocimiento mutuo que la *etapa afroperuana* de la obra Chabuca Granda expresa en los distintos ámbitos performáticos que la constituyen como veremos más adelante.

7.8 La reificación desde la perspectiva de Axel Honneth:

Alex Honneth, quien ha trabajado ampliamente las teorías de justicia y reconocimiento en su obra filosófica, señala que la construcción de la dignidad y de la integridad de las personas se da a través de las relaciones mediadas por el reconocimiento recíproco y que por el contrario el falso reconocimiento lesiona a las personas en su integridad y califica más bien como una de las formas del desprecio y la humillación.

Honneth starts from the Hegelian thought that the self is constituted and develops only by being recognized by another. Reification occurs when this is “forgotten” or ‘denied’ and others are treated as mere things. Honneth then extends this to include the way we relate to objects and to ourselves. Our primary relation to things takes the form of ‘concernful engagement’ or ‘care’, as Heidegger puts it. We initially come across things as ‘ready-to-hand’ in the world around us. However, this is ‘forgotten’ when things are treated as purely external objects over against the self as an observing subject. The things we encounter in our everyday dealings with the world must be regarded as entities to which we relate in an inappropriate way when we apprehend them merely neutrally and according to external criteria. This inappropriate relation is reification which is neither an epistemological error nor a moral fault. He maintains, either institutional pressures may lead people to ‘forget’ the recognition that is due to the other, and/or a reifying ideology such as racism plays a role (Sayers, S. 2009, p. 476).

La reificación será entendida como una forma de olvido de una actitud de reconocimiento anterior tanto desde un punto de vista genético como desde un punto de vista lógico. En ausencia de tal actitud previa no sería posible para el sujeto maduro la adquisición de una perspectiva descentrada y no egocéntrica, perspectiva

sin la cual no es posible ni la comunicación ni la convivencia entre adultos (Barrasus, 2009, p. 367).

La reificación puede ser vista como una forma de praxis humana deformada y atrofiada respecto de una praxis original de participación activa en el mundo y de implicación existencial. Una praxis originaria que no sólo es participativa e implicada, en cuanto comprensiva de la acción del otro, sino también afectiva, en cuanto que inclinada a la comunicación con el otro. Esta forma de praxis muestra la primacía del reconocimiento sobre las actitudes cognitivas hacia y frente al mundo. De acuerdo con estas observaciones, la actitud originaria por parte del sujeto no sería la actitud observante y distanciada del mundo y respecto a los otros, sino la preocupación por conservar una relación fluida y comunicativa con el mundo circundante. Esta descripción fragmentaria de una postura original de relación afectiva inclinada hacia el otro supone un apoyo a la tesis fundamental defendida por Honneth en este texto: el reconocimiento precede genética y categorialmente al conocimiento, a la objetivación del mundo y de los otros, y a la reificación de uno mismo, de los otros y del mundo de los objetos (Ibid., p. 369).

Así, para Honneth llegar a considerarse una persona íntegra implica la mediación del reconocimiento, pero la integridad sólo podría lograrse protegiendo la dignidad, del desprecio. A partir de la conexión entre integridad y desprecio, Honneth formula la tesis que se encuentra a la base del presupuesto moral de su teoría del reconocimiento, a saber “la integridad de la persona humana depende de la experiencia del reconocimiento”.

De esta manera veremos como un reconocimiento público institucional y un proceso de construcción de memoria de la obra de Chabuca enfocado únicamente en la experiencia y trayectoria de Chabuca, corre el riesgo de portar un ensimismamiento y un reduccionismo propios de una conciencia solipsista, que va “de sí a sí misma”, sin pasar por los otros.

Al observar cómo la *etapa afroperuana* es descrita en diversos textos académicos u homenajes institucionales como una “etapa en la que Chabuca incorpora ritmos afroperuanos” o como una representación de “lo afro” en la obra, y vemos que hay un olvido de reconocer a las personas que desde su agencia propia participaron en la construcción de dicha parte de la obra y que no son reconocidas de manera proporcional o simétrica a su presencia colaborativa, estamos ante una reificación de las relaciones humanas que a través de la performance colaborativa construyeron o produjeron la parte culminante de la obra de Chabuca Granda.

7.9 Criterios estéticos desde la perspectiva de Ingrid Monson:

Considero que en buena medida la falta de reconocimiento a la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* en la historiografía y en el proceso de construcción de una memoria oficial sobre la obra de la autora, está vinculada a la ausencia de criterios estéticos que tomen en cuenta el vínculo entre la práctica musical y las relaciones sociales, impidiéndose así ahondar en el estilo particular y atípico de esta colaboración, que es constitutiva de la obra en términos musicales y sociales. Es decir, criterios estéticos que permitan reconocer una colaboración musical constitutiva de la obra en términos del aporte que los músicos mencionados realizaron desde la performance musical durante la *etapa afroperuana* a la obra de Chabuca Granda y lo que esto representa en el imaginario social y nacional.

Para no caer en retóricas universalistas y más bien entender el caso que nos convoca como el producto de una práctica performática híbrida que surge en un contexto social complejo de prácticas culturales en disputa como lo fue la música criolla de fines de los años 70, en las que se superponen discursos sobre autenticidad, utilizaré el término “estética” no por su capacidad de describir qué tipo de sensibilidades encajan mejor en las relaciones esperadas entre las categorías sociales y la práctica, sino para proveer un espacio para aquellas que no encajan tan fácilmente en dichas relaciones (Monson, 2009, p. 24), como fue el caso de la confluencia de proveniencias culturales distintas desde la que se produjo la performance colaborativa que dio pie a la etapa afroperuana.

Una estética usada de esta manera es simplemente un conjunto de criterios evaluativos desplegados por un colectivo de individuos para discutir sobre lo que es bueno o malo o quién está fuera o dentro del círculo comunal” (Ibid., p. 24).

Así, desde esta concepción de lo que significan “criterios estéticos” se recogerá información sobre la práctica musical que nos convoca, con el fin de valorar criterios que permitan mediar entre discurso y estructura y de este modo entender mejor el rol de los músicos mencionados y su relevancia en la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda. Estos criterios estéticos deben contribuir además a la realización de un estudio comparativo entre el estilo de la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca y lo que fue el estilo criollo dominante en ese momento, caracterizado por el tipo de arreglo valsístico con elementos afro representado por Oscar Avilés, Zambo Cavero, Lucila Campos, Polo Campos, entre otros durante la década de 1970.

8. Marco metodológico

El presente trabajo tiene como objeto de estudio el caso de la performance colaborativa en la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda.

Utilizaré una metodología interdisciplinaria para poder abordar el estudio, intentando conciliar algunos procedimientos de análisis musical con un tipo de análisis cualitativo más ligado a la hermenéutica.

“Aunque una simple descripción verbal de la experiencia musical pueda ser un punto de partida práctico para un análisis, si se pretende que el análisis sea algo más que una ‘mera descripción’ es necesario recurrir a teorías explicativas e interpretativas” (Nagore, M. 2004), por esto incluiré también en este trabajo perspectivas de análisis socio cultural e histórico.

Algunas perspectivas metodológicas a tener en cuenta en el presente estudio:

8.1 Perspectiva fenomenológica y de recepción

Según Clifton:

los sonidos, las técnicas compositivas, la notación son aspectos muy importantes de la música, pero no son la música. La actitud fenomenológica puede describir la música de modo más fiel que los métodos que confían en la existencia de una partitura convencionalmente notada, los cuales, por esta razón, levantan la sospecha de que es la notación más que la música lo que ha sido analizado. La música no es únicamente un conjunto de vibraciones físicas relacionadas con su interpretación, sino un ‘significado constituido por la existencia humana’. (Clifton, 1983, citado en Nagore, 2004, p. 14)

Añade Nagore:

La obra musical puede ser también contemplada como algo que existe a través de la percepción, cuyo significado por lo tanto reside, más que en la obra misma (que no existe si no ‘suena’) en el modo como es percibida: a través, por tanto, de los mecanismos psicológicos de la percepción o escucha, que son el objeto del análisis. En esta línea estarían los análisis encuadrados en los estudios cognitivos o el análisis fenomenológico. (Nagore, M. 2004, p. 4)

Como músico y parte de una comunidad musical, me permitiré tomar en cuenta mi propia manera de aproximarme a la obra de Chabuca Granda como oyente, así como también la percepción de público y de músicos del ámbito popular peruano que han interpretado extensamente el repertorio de Chabuca, especialmente en el estilo de la *etapa afroperuana*, y que incluso han sido estudiantes o colaboradores de los músicos que participaron en esa etapa.

8.2 Perspectiva sociocultural

Sobre esta perspectiva señala María Nagore:

Podemos analizar una obra aislada con la finalidad de demostrar su coherencia, su genialidad, o simplemente conocerla, pero siempre hay detrás unos fines que desbordan el propio análisis: la investigación histórica, la aproximación estética, la necesidad por parte de un compositor de ‘explicar’ su obra, necesidad que suele responder a una determinada coyuntura socio- cultural de un momento histórico o un lugar determinado. (Nagore, M. 2004)

En concordancia con las palabras de Nagore el análisis que tendrá lugar en la presente investigación, tiene efectivamente un fin, el cual es evidenciar y reconocer la performance musical colaborativa de la *etapa afroperuana*. Para dicho fin, efectivamente considero que es fundamental situar el análisis en una coyuntura sociocultural y un momento histórico es para complementar el análisis formal y estructural de la música.

8.3 Perspectiva genealógica

Interpretar la historia es comprender el sentido de dominación imperante en las reglas que están en boga en un determinado momento. Dominar es interpretar las reglas en provecho propio e imponerles una dirección favorable a los propios intereses. Hacer genealogía es rastrear el modo en que los grupos dominantes interpretaron las reglas y las impusieron a otros; rastrear el modo en que otros grupos se sirvieron de esas mismas reglas en su provecho y pasaron a ser los nuevos dominadores. (Díaz, 2010, citado en Felone, 2018, pie de página 4)

Alejandro La Madrid (s.f.) sugiere “tener en cuenta el valor político de la música para entender cómo el estilo musical y los discursos sobre la música pueden poner de manifiesto las luchas de poder que informan los usos sociales y culturales de este arte”.

No es mi intención entrar de lleno a un estudio sobre las disputas en torno al criollismo y la posición de Chabuca en estas disputas, sin embargo considero que revisar opiniones relevantes sobre valoraciones de tipo estético referentes a su obra en relación al ámbito popular de la música criolla, podría ayudarme a comprender qué discursos giraban en torno a esta. Esperando así comprender mejor de qué manera la performance musical colaborativa de la *etapa afroperuana* es considerada (o no), como parte integral de la obra de Chabuca en la percepción general y en la construcción de una memoria oficial sobre la obra de la autora.

En ese sentido entonces mi perspectiva interpretativa se identifica con los músicos de la *etapa afroperuana*, tomándolos como sujeto principal de este trabajo, en contraposición a un análisis enfocado desde una identificación con Chabuca como sujeto del estudio. Tratando así de desarrollar un enfoque que se contrapone a la concepción tradicional de la historia. Esto es lo que Foucault (1971) llama una “mirada o enfoque genealógico”, afirmando que:

si la historia busca establecer continuidades en base a una mirada desde arriba, la genealogía busca mostrar las discontinuidades y contradicciones del devenir histórico desde abajo. Porque desde su concepción de la genealogía la verdad no es anterior al discurso, sino que su lugar está en la historia y su continuo fluir (Rujas Martínez-Novillo, 2010, citado en Felone, 2018, par. 6).

Por lo tanto el enfoque interpretativo que elijo para este trabajo pretende contraponer a dicha construcción oficial una crítica desde “abajo”, desde la marginalidad y exclusión que ha caracterizado el desenvolvimiento del músico popular, en particular el afrodescendiente, en nuestra sociedad.

Así, interpretando el desenvolvimiento práctico y discursivo de esta etapa de la obra de Chabuca, enfocándome tanto en el ámbito de su performance durante la *etapa afroperuana*, como en el ámbito de la construcción de memoria oficial, el cual ha sido bastante expuesto este año en el marco del centenario de su nacimiento, espero dar visibilidad tanto a la colaboración musical entre los MM y Chabuca, como también evidenciar que “desde arriba”, desde la posición de dominación de la oficialidad, se da una interpretación de la obra que no parece considerar a los músicos de dicha etapa como parte constitutiva de la obra de la autora en los reconocimientos centenarios, descontinuando expresiones de reconocimiento mutuo entre los participantes de lo que en su momento se representó como un compacto irreductible en la performance colaborativa de la *etapa afroperuana*.

8.4 Obra como proceso

Sobre esta conceptualización de obra María Nagore (2004) señala lo siguiente:

La obra musical puede ser concebida, como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. La obra no es, desde esta perspectiva (o no es únicamente) 'artefacto' o 'texto', sino 'proceso' y 'ente histórico'. El análisis se abre a los aspectos cambiantes de la obra musical: interpretación, recepción y entorno contextual. En esta línea se encuadrarían la teoría y análisis de la recepción, así como el análisis practicado por otras corrientes de tipo hermenéutico -como la new musicology- o los diversos análisis de la interpretación. El significado de la obra derivaría de la materialización histórica de su devenir, que la 'construye' de alguna manera. Mientras esté viva a través de la interpretación y la recepción no está totalmente completa, y el trabajo analítico consistiría en desvelar su significado, que es una suma de los significados sucesivos de su devenir, o simplemente una práctica cultural. (p. 3)

En suma, como señala Nagore, se debe tomar en cuenta tanto el aspecto perceptivo, como la dimensión espacio-temporal y las cuestiones interpretativas. De este modo, aunque el análisis se aplique a la obra musical concreta, no puede nunca desvincularse de su carácter temporal o histórico, y por lo tanto, explícita o implícitamente siempre estará relacionado con otras realidades que contribuyen a dar sentido a ese análisis (Ibid., p. 11).

Podemos pensar entonces en la construcción de una memoria oficial institucional sobre el legado de Chabuca como proceso; como una continuación discursiva de la obra. Y en el caso de la memoria oficial que la hija de Chabuca Granda, Teresa Fuller, construye desde la Asociación Musical Chabuca Granda en diálogo sostenido con diversas instituciones en el marco del centenario del nacimiento de la autora, como una propuesta discursiva historicista desde la oficialidad que puede de distintas maneras dar continuidad a la obra, o en algunos casos descontinuar aspectos de la obra al interpretarla desde una perspectiva que no tome en cuenta aspectos del proceso creativo que la constituyen.

8.5 Obra como texto

La consideración de la obra como "texto" abre también el camino a la investigación sobre el "significado". Como afirmaba Tarasti en la exposición de su teoría semiótica basada en la narratología greimasiana, el problema crucial en toda investigación músico-semiótica es cómo conectar el nivel del contenido con el nivel de la expresión, cómo relacionar conceptos y significados musicales con los rasgos sintácticos de la música (...) si se pretende que el análisis sea algo más que una "mera descripción" es necesario recurrir a teorías explicativas e interpretativas. (Ibid.p. 12)

Proponemos aquí que el significado de la colaboración musical que se dio entre Chabuca y los MM durante la *etapa afroperuana*, radica en su capacidad performativa; en el efecto que produce en el público receptor en términos simbólicos; en el impacto que tiene en las distintas percepciones sobre el conjunto de la obra de la autora. Es decir, en el peso simbólico de la *performance colaborativa* de la *etapa afroperuana* constituida principalmente por los ámbitos performáticos sonoro, escénico y discursivo preparados e interpretados por Chabuca Granda en colaboración con los MM¹¹. Por lo cual debemos mantener como punto central el objetivo de visibilización y análisis de dicha performance colaborativa, como propusimos en los objetivos de la tesis, conectando las dinámicas performáticas con el efecto performativo.

8.6 Performance colaborativa:

Llamaremos en este trabajo "performance colaborativa" al conjunto de manifestaciones artísticas realizadas y logradas de manera colaborativa entre los MM y Chabuca Granda, que constituyen la *etapa afroperuana* de su obra. Estas manifestaciones pueden agruparse en dos fases: A) preparación B) interpretación.

A. Fase de preparación:

1. **Ensayos:** se han recogido datos de diversas fuentes sobre algunos episodios que involucran sesiones de exploración musical que demuestran ciertos aspectos de la colaboración y del tipo de participación, compromiso, responsabilidades asumidas, y relación personal entre los participantes.

¹¹ MM: Músicos mencionados (Félix Casaverde, Carlos Caitro Soto, Eusebio Sirio "Pititi", Alvaro Lagos, Rodolfo Arteaga).

1. **Composición:** es importante tomar en cuenta como parte de la fase de preparación de la performance de la *etapa afroperuana* no sólo el modo en que se ensayaban y componían o arreglaban algunos temas en colaboración, sino también las composiciones que Felix Casaverde y Caitro Soto aportaron a los discos de dicha etapa, lo cual expresa también un tipo de colaboración

B) Fase de interpretación:

- **Ámbito performático sonoro:** en este trabajo nos enfocaremos principalmente en el ámbito performático sonoro: que consta del acto musical específicamente. Es decir, de la interpretación grupal del repertorio desde la ejecución instrumental o vocal del mismo.
- **El ámbito performático discursivo:** consta de la narrativa que Chabuca despliega en los ensayos, entrevistas y conciertos mediante actos de habla, de manera asertiva, descriptiva o declarativa. Y en donde los colaboradores de la *etapa afroperuana* participan como oyentes o aparecen en dichos actos de habla como parte de la narrativa desplegada en el discurso de la autora.
- **El ámbito performático escénico:** consta de la performance tomada desde lo visual, principalmente en los aspectos de corporalidad; movimientos; indumentaria; instrumentos, etc. Tomaremos algunas de las presentaciones de la *etapa afroperuana* que han quedado registradas en video como fuente para el análisis.

8.7 Análisis musical

Centraremos el análisis musical de la *performance colaborativa* en la *etapa afroperuana* en el ámbito performático sonoro, enfocándonos en las dos fases explicadas en el punto anterior: a) preparación y composición b) interpretación.

Para el análisis musical utilizaré los conceptos de *colaboración por principios* Heath & Isbell, (2020) que constituye la responsabilidad, legitimidad y poder compartido entre los participantes y el concepto de *Modalidades colaborativas aplicadas al proceso creativo* desarrollado por John-Steiner (2000, pp. 196-204), que incluye: (1) *colaboración distributiva*; (2) *colaboración complementaria*; (3) *colaboración familiar*; y (4) *colaboración integradora*.

Esto constituirá un marco de referencia que permita observar de qué manera la performance colaborativa implica un tipo de reconocimiento que se expresa tanto en el grado de participación de los MM en el proceso creativo durante la *etapa afroperuana*, así como en el modo o estilo flexible y dialogal de la interpretación musical en dicha etapa.

-Análisis comparativos:

De igual modo el análisis musical comparativo será utilizado para destacar los rasgos sonoros característicos de la obra de Chabuca en la *etapa afroperuana*, en relación a A) sus colaboraciones anteriores y también en relación a B) las propuestas musicales de otros artistas, que al mismo tiempo que se da la *etapa afroperuana*, fusionan géneros musicales criollos y afroperuanos a fines de los años 70. Para lo cual utilizaremos algunas nociones extraídas del texto *“modelos y modelización en las músicas de tradición oral”* (Shima Arom, 1991).

9. Enfoques y fuentes de análisis

El enfoque estará puesto principalmente en 3 ámbitos del proceso de desarrollo de la obra y se abordará, resumidamente, del siguiente modo:

1. Interpretación de la *etapa afroperuana* de la obra desde una perspectiva hermenéutica sociocultural utilizando el recuento historiográfico sobre la misma, que incluye la recopilación y revisión de artículos, entrevistas, y escritos diversos sobre la obra de la autora, sus temáticas principales, y las periodizaciones que se han hecho sobre esta, así como entrevistas a familiares y músicos allegados a los MM.

2. Análisis de la performance colaborativa de la etapa afroperuana: principalmente enfocado en el análisis del disco *Cada canción con su razón* (1981) y las percepciones de músicos expertos sobre el mismo y sobre el legado estilístico que constituye.

3. Análisis del modo en que se da la construcción de una memoria oficial sobre la obra de la autora, tomada esta como proceso, enfocado especialmente en los eventos realizados dentro del marco del centenario de su nacimiento, utilizando como fuentes principales las entrevistas brindadas por Teresa Fuller, así como publicaciones institucionales y diversas producciones de homenaje a la autora.

10. Plan de acciones

El musicólogo inglés Philipp Tagg (1982) destaca la importancia de los parámetros de expresión no reproducibles en la escritura musical y de la percepción vernácula para comprender "cómo la música comunica qué a quién y con qué efecto" en el mundo actual. Tomando en cuenta las palabras de Tagg, para entender qué hicieron los MM y Chabuca Granda en el marco de la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* respecto de la música de la autora y cuál ha sido el resultado, cabe indagar en su recepción y reinterpretación en el tiempo desde la percepción de músicos y especialistas y también del público general considerando sus propias formas de explicar la música.

El objetivo es poder analizar por un lado de qué manera la *etapa afroperuana* es el producto de una performance colaborativa que representa formas de reconocimiento mutuo y qué impacto tiene esto en la percepción que existe sobre la obra de Chabuca Granda, y por otro lado qué tipo de reconocimiento ha tenido posteriormente. Para lo cual deberé situar socio históricamente la *etapa afroperuana*, enfocándome en el plano discursivo sobre la obra de Chabuca; como también situándome de manera sincrónica de cara al ámbito performático sonoro de la *etapa afroperuana* desde el análisis musical; para finalmente observar el modo en que se aborda la *etapa afroperuana* en el marco del centenario del nacimiento de la autora, como parte del proceso de construcción de una memoria oficial e institucional sobre su obra, centrándome principalmente en el discurso de Teresa Fuller y en algunos textos de investigación relativamente recientes sobre la obra de la autora.

Por lo tanto las acciones serían:

1. Cuestionar el encasillamiento que se hace de Chabuca como compositora, y extender su desempeño a una dimensión de autora que incluya el ámbito performático sonoro como músico y cantante para entender la performance colaborativa de la *etapa afroperuana*.
2. Análisis de la presencia colaborativa de los músicos mencionados y el modo en que esta se convierte en parte de la performance discursiva de Chabuca, confluyendo con la temática principal de “añoranza criolla” de la autora hacia la última etapa.
3. Análisis del efecto performativo de dicha confluencia en el ámbito de recepción de la obra.
4. Revisar los discursos de valoración estética en el ámbito de la música criolla, particularmente en relación al desenvolvimiento de Chabuca Granda. Para esto se han revisado ensayos académicos, artículos, entrevistas, conversatorios etc.
5. Análisis de la performance colaborativa entre Chabuca y los MM en la *etapa afroperuana* tomando el concepto de *colaboración basada en principios* (Heath & Isbell, 2020) que considera una colaboración como un proceso amplio de responsabilidad, legitimidad y poder compartido, que parte de una actitud previa de reconocimiento, tomando en cuenta testimonios sobre las relaciones entre los participantes y enfocándome en la expresión de dicha performance en los ámbitos sonoros, escénicos y discursivos, analizando el modo o estilo de interpretación musical logrado en la *etapa afroperuana*. Para lo cual utilizaré el concepto de *Collaborative Modalities Applied to the Creative Process* (John-Steiner, 2000) como herramienta de análisis del modo en que se intercambian y flexibilizan roles al interior de la performance colaborativa, principalmente en las fases de composición y de interpretación musical.

6. Realizar dos breves estudios comparativos para ver qué elementos particulares caracterizan musicalmente a esta colaboración y la hacen atípica con respecto a las etapas anteriores de la obra de Chabuca y con respecto a las propuestas musicales criollas y afroperuanas de los años 70, para comprender, desde el contraste con el “mainstream” estilístico de la época, por qué se dice que esta colaboración produce un nuevo estilo de interpretación musical en el ámbito de la música popular peruana.

7. Observar el modo en que se aborda la *etapa afroperuana* en el marco del centenario del nacimiento de la autora, como parte del proceso de construcción de una memoria oficial sobre su obra.

CAPÍTULO II.

Situando la performance colaborativa de la *etapa afroperuana*

1. Chabuca Granda: Autoría y performance

Punto de vista: temática de la añoranza criolla

Chabuca Granda es mundialmente reconocida como la compositora de La Flor de la Canela y se le identifica principalmente con algunas de las composiciones y temáticas de su primera etapa, a la cual escritores, críticos e investigadores han denominado de “añoranza” o “nostalgia”.

La psicoanalista y escritora Ani Bustamante, lo describe así:

Tengo la impresión de que esta vía, la del recuerdo y la añoranza, es la más conocida en su obra, es decir, las canciones que tienen como tema la nostalgia por una ciudad perdida, o los personajes elegantes, con sus casonas y sus paseos, son las que más han reverberado en el cotidiano popular (. ...) Esta constelación de canciones se articula con asuntos que tienen que ver con la añoranza por un tiempo perdido, en el que a su vez se despliegan personajes que representen un ideal a conservar y exaltar como patrimonio de orgullo. (Bustamante, A. 2014, p. 23)

Hay muchas publicaciones en donde encontramos muestras de esta percepción:

En la música popular, el llamado vals peruano (uno de los géneros clave de la música criolla limeña) fue el género que más popularizó esta visión romántica y tradicional de Lima. Entre los compositores de este género, ninguno ha proyectado esta visión con mayor talento poético que Chabuca Granda (1920-83). La autora de cientos de canciones, incluida la mundialmente famosa Flor de la Canela, dejó inolvidables retratos de personajes, escenas, y espacios urbanos que, desde su punto de vista, representaban la Lima de veras, la cual se encontraba en proceso de desaparecer por la modernización, la inmigración, y las influencias foráneas. Aunque más tarde abrazó otras temáticas de mayor progresismo social y político, Granda siempre será identificada con la construcción del mito de Lima como la bella ciudad de personas gentiles y encantadoras. (The Lima Reader, 2017, p. 147)

En la cita vemos cómo se hace a Chabuca partícipe y vocera de una “visión romántica y tradicional” que ella proyectó en su obra y que desde su *punto de vista* “representaba una Lima de veras”. Me interesa el término *punto de vista* como un elemento que no simplemente representa algo; sino que hace algo. Es decir como un elemento performativo. Volveré a este punto más adelante.

Nótese también que en el artículo de The Lima Reader así como en otros (y en la percepción del público general -como se puede verificar en las secciones de comentarios de videos de youtube- se le identifica predominantemente como autora o compositora más que como cantante o músico. Cabría aquí entonces esbozar la diferencia entre el oficio de compositora y el de autora en el ámbito de la música popular.

Autoría y “territorialidad” performativa

En el ámbito musical popular tradicional una compositora es alguien que crea piezas musicales o canciones, por lo general dentro de un universo o un género musical determinado. En el caso de Chabuca Granda estamos hablando de una compositora muy vinculada al universo de la música criolla pero que sin embargo excede o trasciende esta etiqueta. Chabuca es de difícil ubicación dentro del universo musical popular peruano, por “ser un caso aparte” como decía Marco Aurelio Denegri sobre ella, haciendo referencia probablemente a las características atípicas que presentaban sus canciones en cuanto a la diversidad de géneros musicales con los que dialogaba, o a las distintas etapas por las que atravesó su labor compositiva, o a sus letras que por su elaboración no son siempre de fácil acceso. Pero también probablemente por el modo en que se desarrollaba performáticamente desde lo sonoro, escénico y discursivo.

Con respecto a la manera en que Chabuca se desarrolló como compositora, ella consideraba su estilo como “juglaría”; es decir que narraba las vicisitudes de los personajes de su entorno. Y dentro de su juglaría, la autora se adscribe a la técnica o rubro de “letrista”, considerándose a sí misma “buena letrista”.

Sus canciones pueden considerarse canción popular al ser composiciones breves, con una cantidad reducida de secciones de coro y estrofa, de armonía funcional y una melodía que unifica estas secciones y comporta en sí misma la letra; elemento fundamental de la canción popular, en tanto narra situaciones y crea personajes relacionados a su entorno social de clase alta limeña y a veces de clase social más bien popular.

Ahora bien, sobre la categoría de “autora”; esta es más abarcativa y menos específica. En el diccionario (RAE, 2020) encontramos la siguiente definición en su tercera acepción: “persona que ha producido alguna obra científica, literaria o artística”. De acuerdo a esta definición pensar en Chabuca como autora es pensar en su obra. Y pensar en su obra implica ir más allá del conjunto de piezas compuestas por ella, y no limitarnos únicamente al ejercicio de enumerar sus composiciones y los años en que fueron compuestas, o al modo en que están estructuradas musicalmente, lo cual sería por demás insuficiente si queremos abordarla en su condición de autora de un modo relativamente amplio.

Michel Foucault propuso a finales de los años 60, desviar un tanto la mirada del enfoque puramente historicista, y enfocarse en la relación singular que se sostiene entre un autor y un texto; el modo en que un texto aparentemente apunta a aquella figura que está fuera y que lo precede.

Aferrándose a su constante interés por los elementos discursivos que comprende una sociedad determinada, Foucault designa al autor como una función del discurso mismo señalando que “la función de un autor es caracterizar la existencia, circulación, y operación de ciertos discursos dentro de una sociedad. Queda claro que Foucault ve a la función-autor como una que revela la convergencia de una compleja red de prácticas discursivas. Al cambiar o desaparecer estas prácticas y aparecer nuevas, la función-autor necesariamente va a reflejar esos cambios. Así, la función-autor puede ser descrita en términos sociohistóricos como una práctica o un conjunto de prácticas. (Durant, J. 1995¹²)

Es evidente que en una trayectoria de aproximadamente 30 años, Chabuca Granda expresó a través de su obra los cambios que implican la aparición y desaparición de ciertas prácticas discursivas. Por ende, por un lado una adecuada periodización de su obra es importante. Y por otro lado es importante entender que la expresión de estas transformaciones se materializó no sólo a través de la práctica composicional de la autora, sino también a través de su práctica performática, la cual incluye el ámbito sonoro (ensayos, grabaciones, conciertos, discos), el ámbito escénico (conciertos, apariciones televisivas), y el ámbito discursivo (introducción discursivas de sus canciones en conciertos, o relatos y narrativas desplegadas en entrevistas, por ejemplo).

¹² Recuperado de https://www.uv.es/~fores/programa/foucault_whatauthor.html

Es ahí, en el ámbito performático de su labor autoral, en donde convergen de manera práctica los distintos discursos y narrativas que Granda caracterizó a modo de personajes o de lugares o de objetos. Emerge entonces de su función autoral, lo que considero importante recuperar del artículo en *The Lima Reader* (2017, p. 147): *el punto de vista*.

Este *punto de vista* no es producto de/ ni constituye meramente una letra, una temática, una canción, unos acordes, una partitura, un ensayo, una grabación, un recital, una tertulia, una entrevista, una aparición pública o un concierto, sino que es todo eso en su capacidad de actuar al entrar en contacto con- y provocar efectos- sobre las personas, es decir en su agencia performativa.

Cabe la pregunta sobre la manera en que el *punto de vista* de Chabuca sería performativo, pensándola ya no como una artista escindida entre lo autoral, lo compositivo, lo sonoro, lo escénico o lo discursivo, sino de manera integral como agente performativo del mencionado *punto de vista*.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes en el ensayo *Mil mesetas* (1980) desarrollan varias ideas que permiten pensar a la música de una manera novedosa -empezando por concebirla como un arte tanto temporal como espacial- hacen un doble reconocimiento de la performatividad de la música. Por un lado, dan cuenta de la capacidad que esta tiene para crear territorios existenciales y, por el otro, exponen su capacidad para trastocar tales territorios.

Por territorio existencial debemos entender el conjunto de prácticas, afectos e ideas que caracterizan un modo de vida, ya sea éste individual o colectivo, particular o compartido. Así, el decir que la música se relaciona con el establecimiento y la modificación de territorios existenciales, es equivalente a afirmar que la música se relaciona con la manera en que habitamos en este mundo, y con los modos en que nos relacionamos con los otros (Lomnitz Soto, R. 2018, p. 2).

Por lo tanto considero el *punto de vista* de Chabuca como performativo en tanto crea nuevos territorios existenciales o modifica los ya existentes mediante la repetición de ciertos códigos expresivos que tienen que ver con esta temática del recuerdo y la añoranza desde la cual la autora inventa “su propia tradición”, y se instala en el imaginario de la gente como la vocera de una Lima mítica y tradicional, no obstante también es percibida en buena medida como una artista innovadora, creativa, original y aportante de nuevos estilos musicales dentro de la música popular peruana. Un ejemplo de esta vena innovadora en su autoría lo

encontramos en el periodo de la obra al que nos abocaremos en este trabajo, la *etapa afroperuana*, que es una realización original, justamente producto de la colaboración musical entre Chabuca, y los MM, quienes en colaboración, inician una corriente estilística representada hoy en día sobre todo por Susana Baca, -"ahijada musical" de Chabuca en su momento-, que en ocasiones es denominada música afroperuana *estilizada* (o *aculturada*).

Este *punto de vista* autoral de Chabuca no marca *territorialidad performativa* únicamente desde la práctica composicional o desde la creación de un verso o una letra; también lo hace desde los sonidos que producen los instrumentos de los músicos y el canto de Chabuca; desde el movimiento corporal y los aspectos visuales que ellos despliegan en el escenario, o desde ciertos aspectos del discurso que la autora elabora en entrevistas o en las introducciones habladas que hace entre canciones en los conciertos, es decir: desde distintos ámbitos performativos de su práctica musical.

Al hablar de la performance musical de Chabuca Granda, me referiré a los tres ámbitos performativos de su práctica musical: 1. ámbito performativo sonoro 2. ámbito performativo escénico 3. ámbito performativo discursivo.

2. Obra y performance colaborativa

En este capítulo, para continuar con el punto anterior, desarrollaré dos aspectos en torno a lo que podríamos denominar una performance colaborativa en la *etapa afroperuana* de la obra:

a) Cómo el Punto de vista de Chabuca adquiere performatividad a través de la colaboración con los músicos de la *etapa afroperuana*. b) Cómo la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca puede entenderse como un conjunto de ámbitos o dispositivos performativos en los cuales la colaboración de los MM es constitutiva.

a. Colaboración performativa:

“Un juglar canta las cosas de su pueblo. Narra las cosas que vive, con personajes que existen. Un juglar forma parte de su época y su mundo”
(Chabuca Granda citada en Pellegrino, G. 2002, p. 46)

Me parece importante profundizar en el modo en que Chabuca logra en esta última parte de su obra - la *etapa afroperuana*- establecer una continuidad performativa entre objetos y sujetos ficcionales (espacios y personajes) y sujetos participantes reales (ella misma y los músicos) a través de la performance discursiva, sonora y escénica.

Desde siempre Chabuca había sido intérprete. Su voz no era de las mejores. Lo sabía. “*Yo no tengo una voz brillante, canto muy mal, pero me escucha la gente porque yo les digo las canciones aun desafinando, intento que me crean, y esto es lo mejor para mí*”. Según su pensamiento, era responsabilidad del cantor generar la atención y comprensión del público. Por eso, consideraba la voz apenas como una herramienta más -no la primordial- para lograr la “complicidad” de sus seguidores. (Pellegrino, G. 2002, p. 47)

Vemos cómo para Chabuca la performance era el modo de otorgar veracidad a su *punto de vista* autoral. A través de la performance musical ella trabaja para lograr otorgar credibilidad a la suma de elementos compositivos que configuran y expresan la temática de añoranza y nostalgia criolla que propone y que genera el mayor reconocimiento e identificación en la audiencia.

Esto quiere decir que ella misma con su “decir”, con su presencia performática, permeó los límites entre realidad y ficción, ubicándose en un territorio ambiguo de creación artística que se expandía en la medida que dejaba de ser una cantante y poeta en sentido tradicional, para convertirse más bien en juglar y vocera del mundo que nos propone. Y la presencia performática de los músicos que colaboran con ella en esta *territorialización performativa* es tan importante para dicha labor como la suya misma en la performance colaborativa de la *etapa afroperuana*.

b. Colaboración performática

Así mismo considero importante intentar entender y proporcionar una muestra del modo en que la obra de Chabuca está constituida por el conjunto de ámbitos performáticos descritos anteriormente, a través de los cuales la autora se desenvuelve interpretativamente junto a

sus colaboradores, para lo cual recojo el testimonio de voces que podemos considerar autorizadas sobre el particular, como las de Teresa Fuller¹³ y Oscar Avilés.

En dos entrevistas que realizara el recordado polígrafo peruano y conductor del programa de televisión *La función de la palabra*, Marco Aurelio Denegri- por separado y en distintos momentos- a estas dos personas clave en el desarrollo y preservación de la obra de Chabuca: Teresa Fuller y Oscar Avilés-, hace Denegri alusión a las supuestas limitaciones interpretativas de Chabuca, mencionando a sus invitados que ella “no era cantante”. Cabe señalar que esta percepción es muy difundida y se suele escuchar entre público aficionado que “Chabuca no tenía voz”.

Sobre esto la artista misma solía bromear en entrevistas diciendo que ella, con su “voz de San Bernardo” no se atrevía a interpretar las canciones de otros pero las suyas “por qué no” (Chabuca dixit). También comparaba su voz con el sonido de una “bisagra”, refiriéndose probablemente al timbre opaco y a al registro grave de su voz producto de una operación que se realizara en el año 1958 para tratar un nódulo en la tiroides. Pero al mismo tiempo completaba la alegoría agregando: “pero con swing”. “Soy una bisagra con swing” decía, resaltando así su talento y capacidad para fluir de manera flexible dentro del ritmo. También bromeaba diciendo que “a falta de voz buena, soy muecas”. (Rincón, A. 2020, p. 33)

Los entrevistados, Oscar Avilés y Teresa Fuller, al ser preguntados por Denegri sobre esta supuesta limitación de Chabuca para el canto, responden, sin refutar la opinión del entrevistador sobre el elemento vocal correspondiente al aspecto sonoro de su performance, resaltando las virtudes de Chabuca en los otros dos ámbitos de su performance interpretativa, el escénico y el discursivo.

Oscar Avilés señala que gracias a su educación y cultura Chabuca se ganaba al público, y cuenta una anécdota que vivió junto a ella en un concierto en Ecuador, en el cual Chabuca pronunció los primeros versos de un famoso “pasillo” ecuatoriano muy sentido, y “el teatro se vino abajo”, “metiéndose a la gente al bolsillo” antes de iniciar la interpretación del repertorio preparado para esa noche¹⁴. Haciendo así alusión al ámbito performático discursivo de su práctica musical interpretativa.

¹³ Hija de Chabuca Granda, presidenta de la Asociación Cultural Chabuca Granda (ACCG) y portadora del archivo oficial de la autora.

¹⁴ Oscar Avilés en entrevista con Marco Aurelio Denegri. *La Función de la palabra*, s/f. <https://www.youtube.com/watch?v=CJ-7dagKZ9w>

De modo similar Teresa le responde a Denegri, -sin refutar la aseveración del conductor sobre la supuesta limitación vocal- que esto Chabuca lo compensaba con su dominio escénico: “pero te llenaba el escenario, era un placer verla”. Haciendo alusión al ámbito performático escénico/corporal-visual de su práctica musical interpretativa¹⁵.

No sorprende que prácticamente nadie la percibiera o la llamara “cantante” y menos aún “músico”, ya que Chabuca en la percepción general, no encaja dentro del estilo de las cantantes de la llamada “etapa de oro del vals criollo” como Eloisa Angulo, Jesús Vasquez, Lucha Reyes, Alicia Maguiña, etc. Basta escucharlas comparativamente y notar las diferencias entre el registro agudo de estas cantantes y el registro grave de Chabuca, o las notas prolongadas y el timbre brillante de aquellas y las notas más bien cortas y el timbre opaco de Chabuca. Aunque cabe notar que Lloréns & Chocano (2009) señalan que Chabuca legitima -quizá soslayadamente- su propia faceta de cantante cuando reivindica la voz grave de Rafael Matallana (apodado “El caballero de la canción criolla” en el medio artístico) como “la mejor del vals limeño”. (p. 180)

Justamente lo que me interesa considerar aquí son esas cualidades interpretativas distintas y atípicas de Chabuca. Esa “limitación vocal” es determinante en el modo en que utilizaba los silencios, el fraseo rítmico, e incluso en el desarrollo de su capacidad de escucha, con lo cual podía entrar en un plano desde el que propiciaba el “diálogo” musical con los reconocidos músicos con los que colaboraba. No olvidemos que ella decía “no canto acompañada por, canto con”, haciendo referencia a este aspecto propio de la interacción musical grupal, que flexibiliza los roles performáticos -y en cierto modo por momentos los desjerarquiza durante la interpretación musical. Es decir que entablaba un tipo de complementariedad dialogal desde el ámbito performático sonoro de la interpretación musical, que propiciaba el reconocimiento mutuo hacia sus colaboradores a través de la escucha y el sonido. Esto llega a su expresión culminante en el último disco de Chabuca, *Cada canción con su razón* y en los conciertos que realizó con su grupo de músicos colaboradores al final de su trayectoria, durante la *etapa afroperuana*. Como veremos más adelante.

Chabuca no era ni es percibida generalmente como un músico, probablemente porque no dominaba los instrumentos tradicionales y para poder musicalizar sus composiciones

¹⁵ Teresa Fuller en entrevista con Marco Aurelio Denegri. La Función de la palabra (2013).
<https://www.youtube.com/watch?v=tRGFO8z2uf8>

requería de otro músico que la ayudara a plasmar las armonías que ella “ya tenía en la cabeza” según refiere el guitarrista Lucho González en diversas entrevistas, quien la acompañó a partir de la segunda parte de su carrera e hizo los arreglos de algunos de los temas del último disco *Cada canción con su razón* de la *etapa afroperuana*, del cual nos ocuparemos principalmente en el capítulo III. del presente trabajo.

La propuesta de esta parte de la tesis, es reconocer a Chabuca Granda también como un músico. Desde esta concepción podremos ver como ella se desenvuelve como un agente performático desde la composición e interpretación musical, en conciertos, o en casa componiendo canciones (letras y melodías), ensayando y dirigiendo en la armonización de las mismas a sus guitarristas, para luego arreglarlas, grabarlas y escenificarlas colaborativamente.

Así mismo el discurso que practica entre canciones en los conciertos o en las entrevistas soporta de manera performática también las temáticas o conceptos que constituyen su *punto de vista* como autora y que plasma a través de sus letras en las canciones escénicamente interpretadas o grabadas en los discos, mencionando frecuentemente a los músicos con los que toca y reconociendo la importancia no sólo de su aporte musical sino también de su presencia performativa. No siempre mencionando sus nombres pero anunciando e interesando a la audiencia con un discurso, que en la etapa *afroperuana* habla de los “ritmos negros antiguos, hondos, señores” y de las “antiguas familias negras” que los cultivan y que son portadoras “de “las buenas costumbres y tradiciones del Perú”, entre otras referencias que hace y que veremos en detalle más adelante.

Con esto me refiero a que es justamente a través de su labor como músico (performer) y en diálogo colaborativo con otros músicos, que Chabuca Granda encuentra, para empezar, un soporte o sustento performático que confluye con el *punto de vista* autoral de su obra, reforzándolo y renovándose también. Explicaremos en el análisis del capítulo IV. en qué consiste esta colaboración performática y este diálogo mediante el cual se genera performatividad, es decir cómo se marca un territorio existencial a través de la performance musical colaborativa, de manera particular durante la *etapa afroperuana*.

3. Periodizaciones sobre la obra de Chabuca Granda (*Un estado de la cuestión*)

Para iniciar una trayectoria de visibilización de la performance colaborativa que se dio en la *etapa afroperuana* y comprender la relevancia que esta comporta en relación a la totalidad de la obra de Chabuca, realizaré una breve revisión del modo en que se ha periodizado

dicha obra, a partir de tres perspectivas distintas que en general coinciden en épocas y contenido, estas son: a) la perspectiva de Teresa Fuller (2020), hija de Chabuca y presidenta de la ACCG¹⁶; b) la de los investigadores Lloréns y Chocano (2009); c) la del etnomusicólogo Raul Renato Romero (2015).

Estas etapas o períodos por los que la obra de Chabuca transita no son delimitables radicalmente ya que en realidad son momentos que se van superponiendo uno a otro, y esto justamente se da en buena medida como resultado de la superposición en el tiempo de las colaboraciones musicales que ella establece con los músicos con quienes se asocia.

Por ejemplo, en el año 1968, al mismo tiempo que Chabuca graba *Dialogando* junto a Oscar Avilés, disco que ha terminado siendo referencial en el vals y representa el ejemplo “canónico”¹⁷ de lo criollo en su obra, ya está trabajando junto al guitarrista Lucho Gonzales material estilístico que va por fuera completamente del vals canónico. Y de igual manera ya venía trabajando con ella el cajonero, recopilador y compositor afroperuano Carlos “Caitro” Soto, quien será un colaborador fundamental antes y durante la *etapa afroperuana*, hasta el final del ciclo creativo de la autora.

El desenvolvimiento de estas etapas conlleva un tránsito por géneros musicales cuyos aportantes son justamente los músicos, con quienes a través del trabajo colaborativo se crean performances convincentes desde donde Chabuca disputa un espacio en la música popular peruana. Tarea compleja en una escena en donde, en palabras de Augusto Polo Campos:

se piensa que para ser criollo hay que ser negro, cholo, mestizo. Y ella tenía un color alma, unos ojos color cielo. No es popular, fatalmente. Porque el pueblo todavía no la conoce. El día que el pueblo peruano sepa todo lo que nos dio Chabuca Granda, nos van a faltar muchas calles, muchos monumentos para ponerles su nombre. Dios quiera que así sea porque se lo merece. (Polo Campos, documental *Confidencias*, 1988)

¹⁶ Asociación Cultural Chabuca Granda

¹⁷ Parfraseando a Rodrigo Sarmiento, musicólogo encargado de la investigación que desembocó en la publicación *Llegó rasgando cielos, luz y vientos. Vida y obra de Chabuca Granda* (MINCUL, 2020), en entrevista dada al IDE PUCP (09/2020).

Y encuentra además de la mano de estas colaboraciones, en distintas etapas, un espacio en el ámbito musical internacional.

Revisemos dichas etapas:

a. Periodización de Teresa Fuller:

En la publicación “*Llegó rasgando cielos, luz y vientos. Vida y obra de Chabuca Granda*” (Sarmiento, R. 2020), un extenso trabajo de investigación realizada en base al archivo oficial de Chabuca Granda por Rodrigo Sarmiento, Teresa Fuller describe en el inicio del libro lo que podría considerarse una sucinta periodización de la obra de la siguiente manera:

Caminó de manera grandiosa a lo largo de un continuo discurrir creativo. En un principio, viviendo esa Lima de antaño evocada en sus cantos a través de sus calles, sus personajes y sus espacios. Después, haciendo dialogar a nuestros géneros criollos con otras latitudes sonoras y lenguajes expresivos. Luego, la parte honda, como solía llamarla, la parte social expresada en temas como Paso de vencedores y, en un segundo momento, El Surco, luego de que su lectura de la revolución cambiase. Asimismo, en los ciclos de canciones dedicados a Javier Heraud y a los motivos de la muerte de Violeta Parra, transmitiendo ese dolor por el hecho de que el mundo hubiera perdido las plumas de estas grandes figuras. Y, a lo largo de todo este proceso, ese nutrirse y valorar constantemente la cultura musical afrodescendiente y a sus cultores. (p. 13)

Teresa no identifica en esta publicación a la *etapa afroperuana* como la última de su obra, sino que considera el aporte y valoración de “la cultura musical afrodescendiente” como una constante, transversal a su obra.

De igual manera en la entrevista con el investigador musical e historiador y hasta el 2020 profesor del departamento de letras de la PUCP y director del Instituto de etnomusicología de dicha universidad, Fred Ronner, con motivo del centenario, Teresa Fuller vuelve a señalar que “lo afro” es una constante en la obra de su madre, al igual que “lo criollo.

Sin embargo en la entrevista que sostuviera con Marco Aurelio Denegri en el año 2013, preguntada acerca de la cantidad de etapas que identificaría en la obra de Chabuca, Fuller sí menciona a la “parte negra” como una de ellas.

Vemos entonces cómo Teresa Fuller realiza una periodización en la que distingue en lo afro no sólo una etapa en sí misma hacia la parte final de la trayectoria de Chabuca, sino un aporte y una valoración que es transversal a su obra.

b. Periodización de Lloréns y Chocano:

Otra periodización relevante la encontramos en la publicación *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño* (Lloréns & Chocano, 2009) que incluye en el estudio del vals criollo el papel del mercado como factor determinante de las preferencias musicales del público en el ámbito popular.

En dicho trabajo los autores consideran la primera etapa de la obra de Chabuca, como la iniciadora de la variante pasadista y nostálgica del Vals limeño cuyo eje temático tiene como referentes la fundación española de la ciudad de Lima y la añoranza del pasado “cantándose a personajes del virreinato y lamentando el cambio de costumbres” (Ibid., p. 191).

Subsecuentemente señalan los autores que otra vez sería Chabuca una de las primeras en “manifestar en su producción valsística una toma de distancia con respecto a ciertas instituciones coloniales”: cambiando “su temática en años posteriores para expresar aspectos contemporáneos con cierta sensibilidad social” (Ibid., p. 192). Esta sería una segunda etapa de la obra de Chabuca que los autores identifican en su periodización.

Seguidamente, señalan que “a fines de la década de los 60 motivada por la temprana y violenta desaparición del poeta J. Heraud, Chabuca compone varias canciones bajo estilos musicales no convencionales basados en melodías y ritmos de origen afro- costeño”, como “Las flores buenas de Javier” y denominan a esta fase expresiva como “de vena social”.

Por último llegan a la última etapa creativa de Chabuca Granda en la que los autores proponen que se opera otra forma de asimilación de la música afroperuana por el vals limeño, en la que la autora explora aspectos musicales de la tradición afroperuana para combinarlos con el vals criollo. Así, compone varios temas en los que fusiona la zamacueca y la marinera limeña con el vals. Como parte de esta etapa, Granda se asoció con conocidos cajonistas y percusionistas afroperuanos quienes la acompañaron en sus últimas presentaciones públicas y en programas de televisión. Esta influencia de ritmos

afro no estuvo limitada a la creación de nuevos temas, sino incluso Granda estilizó algunos de sus temas anteriores, cambiándoles el ritmo y los arreglos de percusión para hacerlos sonar como una mezcla entre vals limeño, zamacueca, y marinera. Por lo demás, a principios de los años 1980, la citada autora tenía la intención de renovar la música criolla mediante estas fusiones para que se baile en las discotecas de Nueva York, es decir, para lograr su “internacionalización”. De modo que Chabuca Granda no era ajena a las inquietudes que tenían otros de “relanzar” la música criolla basada en la fusión del vals limeño con géneros afroperuanos. (Ibid., p. 193)

Así, Chocano y Lloréns identifican 4 etapas. Y sobre la que nos ocupa, la *etapa afroperuana*, la señalan como la última, proponiendo además desde un análisis de géneros musicales, que se da aquí “otra forma de asimilación de la música afroperuana por el vals limeño”.

c. Periodización de Raúl R. Romero:

La periodización de Raul R. Romero, musicólogo principal de la PUCP, quien en su artículo *Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda (2015)*, divide en tres etapas la obra de Chabuca. inicia de la siguiente manera:

la trayectoria de Chabuca Granda va desde la admiración por una Lima aristocrática, con sus figuras señoriales, sus grandes casonas y alamedas, hasta el desencanto con esta realidad que se revela en el sacrificio de Javier Heraud y en la celebración de la revolución social que este buscaba, para finalmente culminar su carrera asociándose a representantes de una clase social situada al extremo opuesto de las clases altas de un sector elitista limeño que en un inicio celebraba. (p. 103)

Romero se ocupa ampliamente del contraste entre la primera y la segunda etapa. Y aborda ambas considerando el aspecto social y musical, elaborando en el posicionamiento de Chabuca frente al poder, tanto a través de su desenvolvimiento compositivo, como desde su *performance*, desde su “personaje”. Sin embargo la tercera etapa no llega a ser analizada en profundidad.

A nivel musical, Romero identifica en la primera etapa una diferenciación del desarrollo melódico de Chabuca respecto al de sus contemporáneos, debido al uso de dominantes secundarios y acordes disminuidos, a los que califica de una “complejidad relativa dentro del universo de la música popular criolla”. Describe la segunda como aquella que tiene «el cambio más radical», con la introducción de Lucho González de “la bossa nova y el jazz a las composiciones de Chabuca”; y de la tercera menciona la adopción de ritmos

afroperuanos, «especialmente el festejo —con todas sus variantes— y el landó», además de la participación de músicos como Félix Casaverde en la guitarra y «Caitro» Soto en la percusión y los “guapeos” con quienes se asocia “para impulsar el uso del cajón como símbolo cultural de una minoría étnica excluida”. (Romero, 2015)

En la publicación *Llegó rasgando cielos luz y vientos*, Sarmiento (2020) rescata una nota del diario El Comercio (2001) que señala que:

con respecto a la periodización en tres etapas de la obra de Chabuca, la que más se ha difundido es la que señala como primera la «limeña y peruanista», dedicada a la construcción de una «mitología de personajes y lugares característicos de nuestro país»; como segunda, la «poética», con un contenido más «abstracto y experimental»; y, como tercera, la afroperuana (p. 19).

Conclusiones sobre la *etapa afroperuana* en las tres periodizaciones

Al revisar rápidamente estas tres periodizaciones podemos empezar a vislumbrar algunas percepciones y coincidencias con respecto a la colaboración y presencia de los músicos de la *etapa afroperuana* desde el ámbito académico e institucional:

- Las apreciaciones de la obra de Chabuca están enmarcadas principalmente en su faceta de autora y en la primera etapa de su obra.
- El elemento afro o presencia negra es un elemento constante y sumamente importante a lo largo de la obra de Chabuca.
- Se identifica a la *etapa afroperuana* como la última de su carrera y se da cuenta de que en esta reaparecen canciones y temáticas de su primera etapa “de añoranza colonial” con aportaciones afro. Es decir que dos elementos, lo “criollo” y lo “negro” confluyen en esta última parte, a través de la performance colaborativa.
- Se denota la presencia y colaboración de los músicos que participaron en la última etapa como agentes de consolidación de “lo afro” en cuanto a lo musical en las tres periodizaciones.
- Las periodizaciones recogidas no reparan en la *etapa afroperuana* en la misma medida en que abordan las etapas anteriores.
- La colaboración de la *etapa afroperuana* es prácticamente omitida al ser reificada bajo el “umbrella term” de afroperuano, depositando además la responsabilidad de su producción casi completamente en Chabuca, sin reconocer realmente la

participación, aporte o agencia creativa de los músicos en ella, sobre lo cual profundizaré a lo largo de la tesis y especialmente en el capítulo V. *Memoria y Omisiones*.

Vistas estas percepciones sobre una periodización de la obra de Chabuca Granda, me inclino a tomar la de Renato Romero como la más clara y comprensiva de las tres, ya que en la segunda etapa pueden confluír tanto el cambio de temática de la “añoranza” hacia lo social como mencionan Lloréns y Chocano o los ciclos a Heraud y Violeta Parra, al haber elementos tanto musicales como temáticos unificadores que Romero de alguna manera delinea en su artículo y los entiende como la expresión de la evolución del pensamiento de Chabuca frente a los cambios del contexto social. Identificando así claramente el factor social en la *etapa afroperuana* y su significado, al señalar que Chabuca culmina su trayectoria artística cantando “con una minoría étnica discriminada y excluida de una clase alta que aún persistía y todavía persiste, y que sigue excluyendo a la población andina y afroperuana” (Romero, 2015, p. 126).

4. Contexto social y trayectoria:

4.1. Agencia creativa

Considero pertinente tomar en cuenta el contexto social y cultural en el que Chabuca Granda se desarrolló y cómo habría sido valorada su posición en el ámbito criollo. De esta manera intentaré comprender y explicar de qué manera las apreciaciones sobre su obra se centran en su faceta como autora y en la primera etapa de su producción, así como el papel que los músicos de la *etapa afroperuana* habrían desempeñado desde la colaboración musical y su significado en relación a la identidad y narrativa personal que Chabuca presentaba en la performance discursiva, escénica y sonora, de cara a una escena criolla en la que para muchos la norma era “ser cholo, negro, mestizo” (Polo campos, documental *Confidencias*, 1988) y por lo tanto percibía a la autora -y lo sigue haciendo- con cierto escepticismo respecto de su autenticidad o representatividad en el criollismo.

Si bien Chabuca era parte de una élite con respecto a su situación dominante en la sociedad peruana, dentro del ámbito sociocultural de la música criolla pertenecía por el contrario a una minoría de clase alta limeña, lo cual hasta cierto punto generaba -y lo sigue haciendo- cierto escepticismo en torno a su desenvolvimiento artístico y su obra.

Ani Bustamante en su libro *Los sonidos de Eros* (2014), describe el peso de lo social en la situación de Chabuca como una herencia colonial que demandaba en una mujer de la alta clase social limeña, encajar con el modelo estricto y restrictivo de mediados del siglo XX, marcado en el Perú por una extrema diferencia de clases que Chabuca enfrenta incursionando de lleno en el mundo artístico criollo tras divorciarse- algo impensable para la sociedad de la época. Desobedece a la tradición, pero no para renegar de ella sino para cantarle. Para reinventarla.

A esta actitud o posicionamiento de Chabuca frente al poder se le puede conceptualizar como una actitud de “resistencia pasiva” (Romero, 2015). Es decir, Chabuca no se manifiesta abiertamente en contra del poder o de lo establecido, sino que a través de su música, se posiciona de modo tal que sin desafiar abiertamente al poder establecido logra atravesar barreras impuestas socialmente, mediante su agencia creativa.

Es evidente hoy, que gracias a esa resistencia y a su agencia creativa, Chabuca excedió las competencias necesarias para navegar el día a día en el entorno social y artístico en que le tocó vivir. Mediante su práctica performática incorporó una serie de conocimientos musicales con los que liberó su mente de tal manera que quedó predispuesta para el descubrimiento estético, creativo y para la expresión musical que ahora podemos reconocer en su obra tanto músicos como el mundo de la música popular en general, así como las instituciones sociales y culturales, públicas y privadas.

Es justamente este reconocimiento a su agencia lo que llama a reflexionar, ya que en gestas artísticas creativas como la de Chabuca, la agencia nunca es meramente individual.

Debemos recordar que las estructuras sociales existentes empoderan a los individuos de diferente manera de acuerdo a su lugar en las configuraciones jerárquicas del entorno (. ...) la agencia de padres, ejecutivos, o profesores, se expande en gran medida por los lugares que ocupan en familias patriarcales, corporaciones, o universidades y por consiguiente por su autoridad para unir a la colectividad con sus acciones (. ...) las categorías sociales que uno ocupa pueden ser dadas -blanco, negro, mujer, rico, pobre- mediante el despliegue creativo de distintos tipos de práctica, un individuo puede tener éxito en realizar muchas cosas que no están predeterminadas por la categoría social a la que pertenece. (Monson, 2009, p. 24)

La posición social de Chabuca debe ser tomada en cuenta al intentar comprender de qué manera pueden llegar a establecerse y tener éxito ciertas colaboraciones entre individuos que serían improbables fuera de un marco performático, artístico y creativo que las posibilite, como es el caso de la colaboración que se establece entre Chabuca, Felix Casavede, Alvaro Lagos, Caitro Soto, Eusebio Sirio “Pititi”, Rodolfo Arteaga, entre otros, plasmada en producciones igualmente atípicas e improbables como las de *etapa afroperuana* de su obra, y adaptada a una performance que expresa musicalmente el reconocimiento social y cultural entre los participantes.

4.2 Criollismo “culto”: de lo impopular a lo popular

Para entender en dónde está ubicada Chabuca Granda a lo largo de su trayectoria en términos socioculturales y por qué la temática de la *añoranza criolla*, tan característica de su primera etapa creativa, es un marcador que no se ha sobrepasado del todo en las apreciaciones y estudios que se hacen de su obra, los cuales no llegan a profundizar en la *etapa afroperuana*, me permito transcribir unos párrafos de un artículo de Daniel Mathews titulado *Chabuca Granda y sus contradicciones* (Mathews, 2014) en el que describe lo que quizá podría clasificarse como una corriente cultural que Mathews ve como una continuidad del pensamiento liberal colonialista de finales del siglo XIX y parte del XX y que incluye entre sus prácticas lo que el sociólogo José Matos Mar (1984) llamó “Folklore costeño culto” (p.87).

Ejemplo de estos liberales colonialistas son Palma, Gálvez, Porrás Barrenechea. Pero también lo son Chabuca Granda con “La flor de la canela” o “Fina Estampa”; Alicia Maguiña con “Viva el Perú y sereno” y otros compositores más. El vals, que había nacido en los barrios populares, en Barrios Altos o El Rímac, en La Victoria o Breña, se trasladaba, en los años 50, a otros espacios de la ciudad donde se quería reivindicar lo limeño frente a la invasión andina. Ya Arguedas había hecho su advertencia: “Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo”. ¿Qué es lo que había ocurrido para que surja el nuevo interés en los sectores aristocráticos por el vals? Esta canción se había convertido en un símbolo más de la vieja Lima frente a un wayno invasor que llenaba coliseos y expresaba a los nuevos migrantes, mirados con desprecio. Esto ha sido estudiado por el etnomusicólogo Javier León que nos dice: “la música popular de la ciudad de Lima durante las décadas de los 1950 y 1960, sobre todo el vals, fue apropiado por las clases dominantes de la ciudad como parte de un intento de contrarrestar este proceso de andinización de la ciudad” (Mathews, 2014).

Para profundizar en esta corriente cultural y el tipo de apropiación del vals criollo al que se refiere Mathews encuentro pertinente citar a Lloréns & Chocano (2009) quienes realizan una breve genealogía del término “criollo” en el Perú, como un continuo de apropiaciones culturales que para fines del siglo XIX va ir desembocando principalmente en dos corrientes:

por un lado una de tipo político, en la cual lo criollo era una ideología nacionalista y se asociaba con la oligarquía peruana y sobre todo con la élite “blanca” de Lima. En parte se trata de una continuación de la noción de “criollo” como “de origen y/o cultura europeos”, y tiende a reforzar la segregación de otros grupos sociales. Por otro lado, existe una corriente sociocultural, en la cual lo criollo se identifica con el sector obrero y en general de las clases populares de Lima a través de prácticas culturales tradicionales. De esta forma encontramos dos maneras de asimilar y comprender lo criollo en el Perú: una de tipo político y otra sociocultural. Ambas corrientes sin embargo no son excluyentes, pues se relacionan constantemente y se hacen referencia mutuamente. Si bien es posible encontrar que ambas corrientes se encuentran vigentes, su coexistencia dista mucho de ser pacífica: desde los sectores populares se suele cuestionar la inclusión de Chabuca Granda dentro del criollismo dada su procedencia de clase alta y su escasa vivencia jaranera. (p. 37-38)

Culmino con Mathews, quien traza también una línea divisoria -tomando partido además- que nos permite entender que la trayectoria de Chabuca Granda no ha estado exenta de obstáculos que la autora ha debido sortear desde su agencia creativa y las colaboraciones que establecía, dada su proveniencia y posición social en relación a un contexto criollo popular que no siempre la vio como su representante sino que más bien con frecuencia la contempló con cierto escepticismo al considerarla partícipe de un proceso de apropiación del vals por parte de las clases dominantes, como podemos apreciar en la siguiente cita de Mathews:

En defensa del vals debemos decir que esto (la apropiación del vals por parte de las clases dominantes) sólo ocurre ahí donde el vals no se inspira en la vivencia popular sino en textos de la ciudad letrada. Volvamos a comparar a Granda con Pinglo. Cuando este se refiere al tiempo ido, en “De vuelta al barrio”, no es al colonial sino al de la generación anterior a la presente (“la Guardia Vieja son los muchachos de ayer”) y para establecer una continuidad hacia el futuro (“a los nuevos criollos entrego mi pendón”). Difícil ver aquí alguna sensación de pérdida (Mathews, 2014).

El “criollismo de la élite” al que se refiere Mathews, o el “folklore costeño culto” al que alude José Matos Mar al referirse a Chabuca Granda (Matos Mar, J. 1984, P. 87), considera a la autora como una especie de vocera o representante de éste. Ciertamente ella fue objeto -y lo sigue siendo- de ciertas miradas cargadas de escepticismo en términos de su autenticidad o cuando menos de su relevancia en los círculos que reivindican la música y la cultura popular, como se puede apreciar por ejemplo cuando el musicólogo Aurelio Tello cuenta que, según Victoria Santa Cruz, Chabuca habría despertado cierta animadversión en ella al expresarle su afición por “lo negro” (Tello, A. conversación grupal, 2020). El reconocido compositor, investigador y cantante Manuel Acosta Ojeda manifiesta que no obstante habiendo sido su amigo y admirador “el problema con Chabuca es que se le ha querido deificar para apachurrar a Felipe Pinglo” y que le basta con comparar las letras de *La obrerita* y *La flor de la canela* para “tomar posición” y preferir una letra que le “haga pensar” (Ojeda en entrevista con Marco Aurelio Denegri, s.f.). Ojeda alude así un tipo de apreciación basada en distinguir temáticas que provienen de contextos sociales diferentes y por lo tanto comportan una mayor o menor relevancia o representatividad en el ámbito popular. Yaninha Casaverde, hija de Félix Casaverde, señala que su padre tuvo problemas con cierta “gente rara” que le increpaba por tocar música negra con gente blanca, en alusión a Chabuca (Casaverde, Y. en conversación personal, mayo, 2021).

Esta especie de aprensión hacia la figura de Chabuca Granda sigue latente hasta hoy en la percepción de músicos y aficionados criollos que en cierto modo la deslegitiman al referir que ella “bossa noveó” o “jazzeó” el vals criollo, como ha podido notar Pellegrino (2002) al señalar que:

cierta gente con patente de entendida, no la comprendió y la crítica, en más de una oportunidad, fue despiadada diciendo, entre otras cosas, que estaba desnaturalizando el vals criollo, y ella alguna vez, cansada les respondió: “Mi música actual es al vals criollo lo que la bossa nova es al samba brasileiro. ¿Qué quieren que haga? Yo ya no miro atrás cuando termino una cosa. No es posible seguir componiendo como hace cuarenta años. La pavana y el minuet murieron. El tundete murió. El vals peruano no quiere ni debe morir. Cambio arreglistas a medida que éstos se van quedando fijos en una época. (Pellegrino, G. 2002, p. 15)

Chabuca, al ser identificada principalmente como la compositora de vales criollos vinculados a las temáticas de la nostalgia o añoranza de tipo colonial o aristocrático de su primera etapa, y ser percibida como parte del “criollismo culto”, genera cierto escepticismo en el ámbito del criollismo popular local. También es considerada por un sector de músicos

criollos y aficionados como alejada de un criollismo auténtico cuando la identifican, a partir de su colaboración con Lucho Gonzales, Felix Casaverde o Alvaro Lagos, con géneros como la Bossa Nova o el jazz, la presencia de armonías extendidas propias de dichos géneros o el estilo de acompañamiento menos marcado por el tradicional tundete, entre otros rasgos sonoros distintivos.

El genial guitarrista y productor Oscar Avilés, uno de los representantes más importantes de la tradición de música criolla y colaborador de Chabuca por más de diez años durante la primera etapa de su trayectoria señala, sin referirse a Chabuca particularmente, que las “fusiones” carecen para él de “la gota”; de la esencia del criollismo auténtico y de calidad (Óscar Avilés. en entrevista con Marco Aurelio Denegri, s.f.). Con lo cual podemos ver que la vena estilística iniciada por Chabuca, Gonzales, Casaverde, Lagos y otros, como es comprensible, genera marcadas resistencias en el ámbito más “tradicionalista” de la música criolla.

Así, la figura de Chabuca no fue ni es percibida por todos como portadora de representatividad dentro del ámbito popular o folklórico de la música criolla a nivel local, en tanto su proveniencia social y las temáticas a las que se adscribe, se perciben como distanciadas del acervo popular -que es lo que hasta cierto punto representaría lo auténtico para un amplio sector del criollismo. Y porque los géneros musicales con los que empieza a dialogar en su segunda etapa como resultado de la colaboración con distintos músicos, son considerados por buena parte del criollismo como foráneos, estilizados y por lo tanto también inauténticos. Pero por otro lado, sí es considerada por gran parte del público y la sociedad como una “heroína cultural y una de las representantes más importantes de la sociedad peruana de la segunda mitad del siglo veinte” (Romero, R. 2015, p. 127).

Vemos así que “lo criollo” en el ámbito musical no es una cultura homogénea sino que existe un espectro diferenciador entre lo «criollo popular» y, -a falta de un mejor término, como diría José Ortega y Gasset refiriéndose a las nuevas músicas en Europa a comienzos del siglo XX- lo “impopular”. Sin embargo, de acuerdo a diversos investigadores, entre ellos la socióloga Maud Delevaux, sería hacia «lo popular» que la élite gira para reafirmar su identidad criolla-costeña-peruana. Es en «lo popular» que se encontraría lo tradicional. Y los descendientes de los africanos como “sujeto popular” representan a lo criollo en su expresión más auténtica. Por lo tanto, la construcción de la negritud en Perú es parte de la historia de este discurso político-cultural criollo (Delevaux, 2013).

Todo esto puede ayudarnos a conferir significado al derrotero artístico y creativo de la colaboración que estableciera Chabuca con los músicos que contribuyeron a la evolución de su obra de cara a su tercera y última etapa: la *etapa afroperuana*. Y a dar contexto a algunas frases célebres suyas como “*me di cuenta que yo había ascendido al pueblo*” (Chabuca Granda citada en Bustamante, A. 2014). Y de esta manera entender la importancia del aporte y presencia de los músicos de la *etapa afroperuana*, tomando en cuenta que “lo afro” o “lo negro” es considerado en el mundo criollo como lo más popular y fundacional de la música criolla desde la percepción de algunas voces autorizadas como podemos apreciar en el discurso de Manuel Acosta Ojeda quien señala que el origen del vals criollo es de origen negro peruano (Ojeda, M. en Entrevista con Raul Vargas, s.f.).

Sin embargo estas retóricas sobre lo que constituye lo criollo auténtico y la legitimidad o ilegitimidad de Chabuca Granda en ese contexto, parten de una “toma de posición” que como vemos, se centra principalmente en la primera etapa de su trayectoria y en su faceta de compositora y vocera del criollismo “aristocratizado” o criollismo “de élite” o criollismo “culto”. Y cuando por algún motivo inusual aproximan sus apreciaciones hacia la segunda etapa, basta con que fijen la atención en las sonoridades estilizadas, armonías extendidas y géneros foráneos con los que dialoga para que descarten por completo su relevancia en el ámbito de la música criolla.

Señala Romero (2015), que la introducción de este tipo de armonías provenientes del bossa nova en los vales de Chabuca, “se propaló hacia toda la música criolla en general durante la década de los sesenta, generando un ambiente de sopor entre los amantes de lo tradicional en lo que respecta al acompañamiento de este género criollo” (p. 121).

Para superar retóricas contrapuestas sobre la legitimidad del arraigo popular (o impopular) peruano de Chabuca, que por lo general parten de una toma de posición desde el locus de lo popular como lo auténticamente criollo, y que se enfoca en la primera etapa de la autora y su faceta como compositora, considero importante ahondar en su trayectoria hacia la *etapa afroperuana*, de una manera que nos permita aquilatar la presencia colaborativa de los MM en la performance.

Considero desarrollar un tipo de análisis que no se concentre en los elementos o rasgos sonoros que se intercambian en el “contacto entre géneros musicales”, el cual puede ser insuficiente para los objetivos de este trabajo. Por ello en el capítulo IV. tomaré en cuenta, principalmente las dinámicas grupales interpretativas. Es decir, la manera o el modo grupal

de interpretar el vals y otros géneros como el landó, durante la *etapa afroperuana*, lo cual se logra producto de una performance colaborativa entre Chabuca y los MM. Al enfocarnos en las dinámicas interpretativas grupales podremos apreciar justamente que no se trata solamente de un fenómeno de “adopción de ritmos o géneros afroperuanos por parte de Chabuca Granda”, sino más bien de una colaboración entre un grupo de músicos dentro de los cuales ella se encuentra, como figura preponderante en el rol de compositora e intérprete.

Pero antes debemos proyectar esta colaboración a través del complejo contexto sociohistórico de castas y diferenciaciones sociales de arraigo colonial peruano, y el modo en que la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* constituye una especie de puente cultural que se adapta musicalmente a una narrativa de relaciones de reconocimiento mutuo entre los participantes, a veces a partir de sus diferencias y a veces partir de bagages compartidos en la cotidianeidad de la trama social, que encuentra espacios de recepción más allá del ámbito local y genera un legado estilístico muy particular como veremos en mayor profundidad en el capítulo III. al realizar algunas comparaciones y análisis pertinentes.

5. Legitimación y confluencia de “lo criollo” y “lo afro”

En el presente subcapítulo intentaremos aquilatar el impacto de la presencia de los MM¹⁸ en la *etapa afroperuana* de Chabuca Granda como sujetos simbólicos de representación de lo tradicional, coadyuvando a la confluencia de las temáticas de la “añoranza criolla” y “lo negro” a través de la performance colaborativa que constituyen. La cual, en buena medida contribuye hoy a que por ejemplo, Teresa Fuller como protagonista principal de la construcción de una memoria oficial del legado de su madre, pueda decir que “Chabuca es el Perú” y que su obra como “canción peruana” se basa en “lo criollo” y “lo afro” (Fuller, T. 2020, en entrevista con Fred Rohnner para el IDE-PUCP). Es decir, enunciar desde un locus de lo popular peruano.

Pablo Molina, especialista de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, quien comentó la publicación de la investigación realizada por Rodrigo Sarmiento (2020) “*Llegó rasgando cielos, luz y vientos. Vida y obra de Chabuca Granda*”, señaló que:

¹⁸ MM: Músicos mencionados (Félix Casaverde, Carlos Caitro Soto, Eusebio Sirio “Pititi”, Alvaro Lagos, Rodolfo Arteaga).

la de Chabuca es una obra que nos permite remarcar algo fundamental, y que es la necesidad de seguir ahondando, seguir problematizando en la posición de la mujer peruana, en el devenir histórico de la música nacional, yo creo que esto implica hacer una lectura, no solo de las capacidades interpretativas y creativas de tantas figuras representativas, sino también enfocarnos de cómo estas figuras han interpelado los roles que la sociedad les ha adjudicado, cotidianamente en sus diferentes épocas (Molina, 2020).

Sobre ello podemos considerar el artículo de Romero (2015), en el que explica cómo Chabuca interpela su rol social desde una actitud de “resistencia pasiva” hacia el poder. Esta resistencia, desde mi punto de vista, se habría manifestado de diversas maneras -y en distintas intensidades-. Por ejemplo, con respecto a los géneros musicales y los estilos en los que Chabuca y sus colaboradores de la *etapa afroperuana* se desenvuelven, hay un modo de interpretación grupal en el que utilizan elementos propios de los géneros afroperuanos o criollos en los que fueron exponentes creativos principales, pero lo hacen de manera innovadora al reversionar los vales tradicionales de Chabuca en un estilo no solamente distinto a las versiones de la primera etapa de la autora sino distinto también del estilo que comenzaba a predominar en los años setenta, interpretando las nuevas canciones de la autora “por landó” o “por zamacueca”¹⁹ de un modo diferente al de sus contemporáneos.

Señala Haddon (2015) que:

los géneros musicales funcionan como auténticos aparatos del poder, gracias a la creación de una serie de reglas y cánones generados normalmente por los periodistas musicales. Estas reglas y cánones se insertan dentro de una serie de luchas por el poder cultural (o capital cultural según la sociología bourdiana), que han condicionado la construcción de discursos quasi evolucionistas acerca del origen y desarrollo de los géneros musicales. (Felone, 2018, p. 4)

En ese sentido:

La definición de los géneros aparece como una arena de lucha por el poder cultural, donde agentes enfrentados movilizan cánones contra una posición dominante. Cada una de estas cadenas reconstruidas son problemáticas al intentar establecer una tradición clara, única y limpia en lugar de aceptar la hibridación y los cruces que dan vida a los géneros. Una serie de genealogías coexisten, mostrando diferentes «orígenes» legitimados. Todas estas genealogías

¹⁹ Chabuca utilizaba el “por” para referirse a interpretar su música en estos géneros afroperuanos.

son inversiones en un juego de poder, donde la convivencia indica que ninguna de ellas por sí sola puede ser más que localmente correcta. (Fornäs, 1995, citado en Felone, 2018, p. 4)

A partir de estas ideas podemos comprender la utilidad de un enfoque de tipo genealógico foucaultiano que nos permita cuestionar los intereses subyacentes a todas estas genealogías construidas a priori, sin por ello rechazarlas en su multiplicidad. Desde esta perspectiva genealógica podemos leer la última etapa del ciclo creativo vital de Chabuca en donde se vincula esa “*Lima de otrora, tan querida y tan señora*”²⁰ a “lo negro” o “lo afro”, como un anclaje más a “lo tradicional”. Con lo cual al mismo tiempo se refuerzan, a través de la colaboración musical de la *etapa afroperuana*, el *punto de vista* principal de la obra de Chabuca -es decir la *añoranza* o *nostalgia criolla*- y la narrativa de “lo negro”, en una confluencia de temáticas que coadyuva a posicionar su obra -y a ella misma- como una representación importante de lo popular peruano en la percepción de buena parte del público local y de gran parte del público internacional, otorgándole signos de arraigo, legitimidad -y de interculturalidad para el público internacional- desde la performatividad de dicha confluencia.

5.1 Presencia negra

Como se explicó antes, las etapas de la obra de Chabuca se van superponiendo una a otra. Y hay elementos temáticos que comparten la primera y la última etapa, o que confluyen marcadamente en la *etapa afroperuana* y a la vez son transversales a toda la obra.

En el mismo artículo de Mathews (2014) mencionado líneas arriba, apunta el escritor algo importante; una presencia que se hace notar desde la primera etapa de la obra de Chabuca, y que él relaciona a un reclamo por el reconocimiento al ilustre médico e intelectual afroperuano José Manuel Valdes (1767-1843), dice lo siguiente:

Hay, sin embargo, dos personajes populares que rescatar en las canciones de Granda: San Martín de Porres y Mauro Mina. San Martín de Porres es lo que he llamado “santo de la inclusión”. José Manuel Valdés escribe sobre él en un intento de que nuestra independencia reconozca no sólo al sujeto criollo sino también al afrodescendiente. En el prólogo de la hagiografía describe al santo como “de mí ínfima clase y humilde nacimiento”. Fray Escoba lo llama Chabuca Granda que le

²⁰ “Zeño Manué”, Voz y vena de Chabuca Granda (Sono radio, 1968)

dedica unas bellas coplas en donde destaca lo mismo que Valdés: la negritud (“un hombre de tez morena/ entre aceituna y canela”) y la humildad (“llevan prendidos los ojos/ de herida y hambre de pobres/ los dos: Martín y la mula”) (Mathews, 2014).

Además, sobre esta presencia afroperuana, no olvidemos que la más famosa canción de Chabuca, *La flor de la canela* está inspirada en Victoria Angulo, a quien la autora describe como “una señora limeña de fina raza negra, por quien Lima tendría que alfombrarse para que ella la paseara de nuevo” (Rincón, et. al 2020). Hoy, según refiere Teresa Fuller, hija de Chabuca, la canción “*La flor de la canela*” es un homenaje que le hizo su madre a la “raza negra”. De hecho la canción se trata de una señora “de finísima raza negra” -que según la misma Chabuca sería Victoria Angulo- que va caminando por espacios característicos o “tradicionales” del Centro de la ciudad de Lima, cruzando lo que fuera el viejo Puente de Palo que lleva hacia la alameda del malecón del río Rímac.

Esta canción encierra en sí misma elementos y sujetos que conforman dos temáticas principales de Chabuca: la “añoranza criolla” y “lo negro”, las cuales irán confluyendo a lo largo de su obra, reforzando el *punto de vista* de la autora, y contribuyendo en adelante a asimilar la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* de manera “natural”.

Podemos así entender mejor por qué Teresa Fuller en la periodización que hace de la obra de su madre en la publicación *Llegó rasgando cielos, luz y vientos. Vida y obra de Chabuca Granda* (Sarmiento, R. 2020), señala esta presencia “afro” como una constante cuando dice que “a lo largo de todo su proceso artístico se nutre y valora a la cultura musical afrodescendiente y a sus cultores” (Fuller, 2020, p. 13).

Como vemos, la “presencia” afroperuana, se va manifestando en su obra tempranamente, de manera intermitente pero continua. Y no sólo a través de las canciones sino también a través de su colaboración con colectivos como Perú Negro, desde el ámbito de la gestión cultural. Y de manera muy especial desde su colaboración con el cajonero y compositor Caitro Soto con quien trabajó desde mediados de la década de 1950 y sería uno de sus principales colaboradores hasta el final de su trayectoria.

Esta presencia que se va tornando colaboración, encontrará su culminación hacia la última parte de la obra de Chabuca; la *etapa afroperuana*, ya no sólo como un elemento continuo y transversal a su obra sino -para usar un término metafórico que es además una figura recurrente en la obra de Chabuca- como un “puente” a través del cual la autora resignifica su *punto de vista*, reversionando sus canciones más populares y creando otras nuevas en

“clave afroperuana”, escenificando música, discurso y corporalidad en diálogo colaborativo constante con los músicos con los que trabajó en dicha etapa como Felix Casaverde, Caitro Soto, Eusebio Sirio “Pititi”, Rodolfo Arteaga, Alvaro Lagos, entre otros. Esta colaboración configura una performance de reconocimiento mutuo entre los participantes que se expresa no sólo en la relación personal entre ellos sino también en los rasgos sonoros, escénicos y discursivos que constituyen la obra durante la *etapa afroperuana*, como veremos en el capítulo IV.

6. “Lo negro”: un “puente hacia adelante”

La participación de los MM en la *etapa afroperuana* resignifica parte de la obra de Chabuca representando simbólicamente un anclaje a “lo antiguo” y tradicional de la música popular peruana con su presencia performativa, pero al mismo tiempo aportando un conjunto de innovaciones estilísticas que surgen de la colaboración musical entre la autora y ellos.

La investigadora Maud Delevaux (2013) identifica un imaginario que se desarrolla en torno a la “apropiación de la “cultura negra” por parte de los criollos blancos, para quienes:

la población descendiente de africanos tiene un papel esencial en su historia y cultura. Por una parte la figura del africano, por su presencia demográfica, era un personaje cotidiano de esta antigua Lima. Y por otra parte, los ‘negros’ son los principales representantes culturales del criollo popular. (p. 7)

Añade Delevaux:

son las «manifestaciones negras» que parecen ser las más vivas y las más «tradicionales». En el discurso oficial, los «negros» del Perú no pertenecerían a la nación moderna: «El negro, el mulato, el 'zambo' representan, en nuestro pasado, los elementos coloniales» (Mariátegui citado por Nicomedes Santa Cruz). Es por eso que los criollos blancos reafirman esas «tradiciones negras» en la cultura criolla. (p. 7)

-En entrevista con Teresa Bolívar en 1965, preguntada por el “nuevo cariz de modernidad” que le había dado al vals desde la composición, Chabuca responde que no es así, que en realidad ella había “vuelto a lo más viejo”, “a los viejos cauces” (Rincón, A. 2020).

Si bien esta entrevista antecede a la *etapa afroperuana* por varios años, la respuesta de la autora nos demuestra que ella sostenía un interés por representarse como expositora de lo más antiguo y tradicional de la música popular de la costa peruana. Es decir que la presencia de los MM en la *etapa afroperuana* y su aporte colaborativo es fundamental para

el desenvolvimiento de la obra de Chabuca desde aquel momento y hasta hoy, en cuanto a posicionar dicha obra como una representación de la tradición musical peruana a nivel mundial.

Así, a fines de la década de los setenta Chabuca incursiona, de la mano de sus colaboradores musicales (Caitro, Lucho, Felix, Pititi, Rodolfo, Alvaro), en géneros afro como la zamacueca, y el landó, pero sin desprenderse de los valeses de su primera etapa, que ahora serían reversionados y resignificados vía colaboración musical con los músicos mencionados (MM) durante la última y culminante etapa creativa: la *etapa afroperuana*, principalmente en el disco *Cada canción con su razón* (1981).

Veremos entonces como la presencia de los MM en la *etapa afroperuana* es importante, ya que además de legitimar el aspecto de lo tradicional en la obra al coadyuvar en la confluencia de las temáticas de “lo negro” y la “añoranza criolla”, otorgando así mayor credibilidad al mito nostálgico colonial propio de la *vocería aristocrática* de la autora, también universaliza este *punto de vista* al evocar, en la imaginación de públicos cosmopolitas, orígenes “antiguos” de interculturalidad desde la nueva tradición que crean bajo la dirección de Chabuca.

De este modo la “presencia negra” resignifica el *punto de vista* autoral de Chabuca, reavivando su vigencia dentro del mercado internacional que en ese momento se encontraba ávido de propuestas que tuvieran que ver con la alteridad en el ámbito de las expresiones culturales populares provenientes de Latinoamérica. Anticipando así, en un “crossover” o puente performativo, el fenómeno *world music*, que recuerda al auge literario del boom latinoamericano de las décadas del sesenta y setenta, de gran acogida entre lectores de todo el mundo, ávidos y entusiastas frente a las historias del continente poscolonial. De hecho, como veremos más adelante, una de las entrevistas memorables realizadas a Chabuca durante la *etapa afroperuana* ocurrió en el programa de la televisión española dedicado a las letras “A Fondo”, dirigido por Joaquín Serrano, en el que se entrevistó a casi todos los escritores del Boom literario latinoamericano y a Chabuca como parte de ese imaginario creativo.

6.1 Etapa afroperuana: internacionalización

De acuerdo a Heidi Feldman (2009), en la década de los años setenta, lo afro en el Perú se ubicaba entre dos imaginarios, “el de la doble conciencia del ‘Atlántico Negro’ que resulta de

la identificación dual con el África premoderna y el Occidente moderno, y el del 'Pacífico Negro' que negocia relaciones ambiguas con la cultura criolla". (p. 9)

Es en este contexto de negociaciones de donde irá a surgir el proyecto de la *etapa afroperuana de Chabuca*.

Lloréns & Chocano, (2009), explican el proceso de diversificación del vals criollo a mediados del siglo pasado a partir de la difusión en medios masivos como la radio y televisión, considerando en la centralización y hegemonía Limeña la capacidad de asimilar influencias de distintas regiones del país. Sin embargo esta explicación bien puede utilizarse también para comprender mejor -al menos en parte- el proceso de transformación de Chabuca hacia su última etapa y las decisiones que tomó al embarcarse en el proyecto de colaboración musical que produjo lo que hoy se conoce como la *etapa afroperuana*. Como es sabido, Chabuca quería discotequear su música (o como refiere Caitro Soto, "discotequear la música negra") tal como había visto hacer a otros artistas internacionales en Nueva York. Con lo cual estaría adaptando material musical local a gustos de moda entre audiencias cosmopolitas.

Según refieren Lloréns y Chocano (2009) sobre la *etapa afroperuana* de Chabuca,

la influencia de ritmos afro no estuvo limitada a la creación de nuevos temas, sino que Granda estilizó algunos de sus temas anteriores, cambiándoles el ritmo y los arreglos de percusión para hacerlos sonar como una mezcla entre vals limeño, zamacueca, y marinera (. ...) A principios de los años 1980, la citada autora tenía la intención de renovar la música criolla mediante estas fusiones para que se baile en las discotecas de Nueva York, es decir, para lograr su internacionalización. De modo que Chabuca Granda no era ajena a las inquietudes que tenían otros de "relanzar" la música criolla basada en la fusión del vals limeño con géneros afroperuanos. (p. 193)

Si bien la *incorporación de ritmos afroperuanos* en la performance de Chabuca podría haber obedecido en parte a inquietudes por lograr la internacionalización como señalan Lloréns y Chocano (2009), cabe notar que ya ella venía colaborando en años anteriores con distintos artistas afroperuanos y con grupos como Perú Negro, a los cuales desde su espacio y agencia contribuía a promover e internacionalizar.

Sin embargo sí es fuera del Perú, en donde puede apreciarse hoy cómo ella despliega su narrativa "negra" desde la performance colaborativa de la *etapa afroperuana*, ya que las

presentaciones que han quedado registradas en video para la posteridad se dieron desde mediados de los años setenta en programas de televisión como *300 millones* (España), *A fondo* (España), *Don Francisco* (Chile), *Chile te invita* (Chile), *Méjico al día* (Méjico) entre otros en Argentina. Y también en los discos de esta etapa, que fueron grabados en España (*Tarimba Negra*, 1978) y Argentina (*Cada canción con su razón*, 1981), en donde se presentaba con mucha frecuencia y por largas temporadas.

Es de estos registros de presentaciones, en escenarios internacionales -además de una serie de presentaciones locales que se dieron en el Canal 4 del Perú- de donde hemos podido recoger material para el análisis de los ámbitos performáticos sonoros, escénicos y discursivos de la *etapa afroperuana*, con la interesante impronta del modo en que se representan para el público internacional.

6.2 Legado global: el jazz y la world music.

“Internacionalmente se habla de Chabuca Granda como pionera de la world music. Desde la esfera criolla local se la crítica más que se la entiende y fuera de ésta se la alaba... más que se la entiende”. (Jiménez, W. 2014)

Sobre el legado estilístico de la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* de Chabuca Granda me permito citar a Lloréns y Chocano (2009):

Entre fines de la última década del siglo XX y a lo largo de la primera década de este siglo, se ha seguido explorando la combinación del vals limeño con distintos géneros costeños y afroperuanos, y también con los cosmopolitas. Así, por ejemplo, se ha tendido a ‘atonderar’ el vals limeño, siguiendo la iniciativa de Chabuca Granda, incorporándole además algunos rasgos del jazz. Desde las iniciativas de composición es posible encontrar sujetos y estilos bastante diversos; quienes llevan a cabo estas iniciativas son por lo general cantautores. Tal vez el más conocido es Daniel ‘Kiri’ Escobar, quien toca desde 1967 y cuyo estilo musical está muy influido por la última etapa de Chabuca Granda y por la nueva trova. (p. 221)

Cabe mencionar también a Javier Lazo, importante cantautor cuyos temas interpreta Susana Baca. Incluso agrupaciones del denominado Jazz afroperuano como el sexteto afroperuano de Gabriel Alegría o el Yuri Juarez afroperuvian NYC band, declaran estar influenciados por la música de la *etapa afroperuana* de Chabuca como iniciadora de las “expresiones contemporáneas de la música de la costa del Perú” (Alegría, G. 2016).

La corriente estilística iniciada en la *etapa afroperuana* y representada posteriormente por músicos como “Roberto Arguedas, Juan Medrano Cotito, Félix Vílchez, David Pinto, Sergio Valdeos” (Leon, J. 2015, p. 250), Carmina Canavino o Susana Baca (quien fuera prácticamente una ahijada musical de Chabuca), desde la perspectiva de investigadores como William Tompkins se denomina folklore “aculturado” (Rohner, 2013). Aunque podemos ver que desde el ámbito de la *World Music* o la fusión más bien se le representa como parte de la cultura de música afroperuana tradicional al incluirse varias composiciones de la *etapa afroperuana* de Chabuca como *María landó*, *Cardó y ceniza*, *Landó* y *Una larga noche* en producciones compilatorias como *The soul of Black Perú* (Luaka Bop, 1995) o el documental sobre la diversidad cultural y musical del Perú, *Sigo siendo* (Corcuera, J. 2013) en la sección sobre la cultura musical afroperuana de dicho documental.

Así, de la mano de los músicos de la *etapa afroperuana*, el *punto de vista* de Chabuca se resignifica pero además también se reterritorializa en el ámbito global, posibilitando la diversidad estilística de interpretaciones de su repertorio como parte de su legado por parte de músicos tanto jóvenes como de amplia trayectoria de diversas partes del mundo como podemos apreciar en diversos homenajes presentados en el marco del centenario del nacimiento de la autora. Algunos de ellos fueron Lorenzo Ferrero Afroperuvian Bigband (EEUU), Claudia Medina “De Perú para el mundo” (EEUU), Homenajes a Chabuca Granda Berklee College of Music (EEUU), Susana Baca (Perú), Pedro Aznar (Argentina), Martin Zarzar (EEUU), Soledad Pastoruti (Argentina) entre muchos otros.

En estos homenajes y muchos más, la representación que se hace de la música de Chabuca está directamente vinculada a la *etapa afroperuana*. El homenaje de Berklee College of Music por ejemplo, abre con el landó *Cardó y ceniza*, y la mayoría de las piezas incluidas en dicho homenaje utilizan el cajón en la interpretación de los valeses de la autora, así como el uso de la métrica de 6/8 o 12/8, por nombrar algunos rasgos vinculados a la influencia de la *etapa afroperuana* en la recepción y reinterpretación de su obra desde el ámbito internacional de música popular contemporánea (MPC).

Un estudio en profundidad de este legado merecería un trabajo extenso. Pero lo que rescatamos de la información presentada finalmente es la importancia de los músicos que colaboraron con Chabuca en la *etapa afroperuana*, ya no solo por el aporte a su obra en términos de otorgar una legitimación basada en el arraigo popular de la música afroperuana, sino porque a través de esta colaboración, iniciaron una vertiente estilística que ha perdurado y se ha convertido en una manera de abordar la música popular peruana desde

el ámbito de la MPC, que al mismo tiempo que representa un camino de libertad e innovación, se encuentra enclavada en el imaginario de una parte del público local y cosmopolita y de los músicos que cultivan esta vena estilística, como una expresión de la tradición popular afroperuana.

CAPÍTULO III.

Colaboraciones emblemáticas, estudios comparativos y percepciones diversas

1. colaboraciones emblemáticas

Considero pertinente realizar una breve comparación entre las colaboraciones más importantes o notorias en las tres etapas de la obra de Chabuca Granda, que desde mi punto de vista serían: la colaboración con el guitarrista Oscar Avilés, plasmada en el disco *Dialogando* (Iempsa, 1968), la colaboración con el guitarrista Lucho Gonzales, plasmada en distintos discos durante la segunda etapa, y la colaboración de la *etapa afroperuana* con Felix Casaverde, Caitro Soto, Eusebio Sirio "Pititi", Alvaro Lagos y Rodolfo Arteaga, plasmada en los dos últimos discos de su obra: *Tarimba Negra* (Movieplay, 1978) y *Cada canción con su razón* (Emi-Odeon, 1981). Es de este último del cual nos ocuparemos principalmente.

De los cinco vales emblemáticos grabados en *Cada canción con su razón*, tres fueron también grabados en la primera época con la participación de distintos grupos de músicos. Y ya finalizando esta primera etapa y empezando la segunda, vueltos a interpretar en el disco *Dialogando* con la participación de Oscar Avilés en la guitarra.

Es importante tomar en cuenta el disco *Dialogando* como un precedente de trabajo colaborativo porque como su nombre lo dice, es un disco de intenso "diálogo" o interacción musical entre Chabuca y el músico participante: Oscar Avilés. Al mismo tiempo debe servir para poder diferenciar y distinguir el tipo de "diálogo" y la manera en que la colaboración musical se da en *Dialogando* en comparación con *Cada canción con su razón*

1.1 *Dialogando* (1968), Chabuca Granda y Oscar Avilés

El aspecto que es importante resaltar sobre este disco es cómo Chabuca vuelve a interpretar algunos de los vales clásicos de sus inicios pero de un modo distinto. En su primera etapa los graba con los acompañamientos tradicionales del vals, es decir con el famoso tundete muy marcado, desde su rol de cantante en un primer plano imperante, y los instrumentistas básicamente ejerciendo el papel de acompañantes. Las guitarras entonces

tienen por función marcar la forma de los temas delimitando claramente las secciones, y protagonizar melodías en interludios breves cuando la voz descansa.

Los instrumentistas se encargaban en la primera etapa de mantener una relación de formalidad entre las secciones de los temas. Y si en algún tema hay un cambio de género, o es de género mixto como *Jose Antonio* por ejemplo o el *Dueño ausente*, en donde hay un cambio de vals a tondero o marinera, esto se da de modo muy marcado como podemos escuchar en los discos previos a *Dialogando*.

El disco *Dialogando* del año 1968, grabado a dúo con Oscar Avilés y en el que algunas canciones son cantadas por Fetiche, es catalogado por el musicólogo Rodrigo Sarmiento como quizá el más “canónico de Chabuca” (Sarmiento en entrevista con Fred Rohner, IDE, PUCP, 2020). Es decir, según Sarmiento es el disco de Chabuca que más se aviene a los códigos de interpretación estandarizados de la música criolla. Sin embargo, puesta la atención en las particularidades que definen el tipo de colaboración durante la interpretación entre Chabuca y Avilés, es un disco ciertamente atípico. Aunque la voz se mantiene en un primer plano muy cuidado y pronunciado, el acompañamiento de Avilés, un guitarrista que dominaba los distintos estilos tradicionales de acompañamiento, no se limita al típico rol de acompañamiento, sino que en este disco se vuelve quizá tan protagónico como la voz de la cantante, pero cuidando siempre el arreglo predeterminado como se puede apreciar en sus intervenciones, en las cuales repite el mismo motivo cada vez que atraviesa un determinado lugar de la forma, como sucede en sus brillantes introducciones las cuales en ocasiones repite a mitad del tema, o en los finales.

Avilés propone aquí ya un tipo de acompañamiento diferente; menos tundete, apropiación del espacio sonoro desde los silencios, utilización variada y dinámica de recursos como los trinos, acordes triádicos cerrados y abiertos, intervalos de sexta y décimas, alternando con bordones y mordentes graves por momentos. Y un manejo de recursos expresivos que otorgan dramatismo a la interpretación, en la cual puede pasar de las notas más graves a los mordentes o trinos agudos sin interferir con el desarrollo melódico de la voz de la cantante. Conocida es la frase de Chabuca sobre el acompañamiento de Avilés: “él evitó que la música criolla muriera de tundete”.

Lo que logran Chabuca y Avilés es un “diálogo” musical “alturado” y formal. Son dos voces que no se superponen una a la otra. Ambas son absolutamente protagónicas, sin embargo son protagonismos que a falta de una mejor manera de describirlo, suceden en paralelo. Están unidos por la forma, que los arreglos de Avilés delimitan muy claramente, y por el

sentido rítmico o pulso interno que ambos artistas comparten. Y por supuesto unidos también por el manejo compartido de recursos como las dinámicas y los silencios, lo que les permite llegar a un “acuerdo” en cuanto al carácter expresivo de las interpretaciones. La personalidad musical de Avilés y sus arreglos de imponente presencia demandan de Chabuca una interpretación acorde con esa presencia formal, clara y “alturada” en términos expresivos.

Chabuca, sobre el estilo que imprimía Avilés en sus temas decía: “él según yo pienso, no refuerza mi canción, la enaltece, porque tiene la manera de tocar propia, de Oscar Avilés” (Granda I. citada en Rincón, A. 2020, p. 33). Están tan claramente diferenciadas ambas voces -el canto de Chabuca y la guitarra de Avilés- en las interpretaciones de las piezas del disco *Dialogando*, que incluso ha podido ser incluida recientemente la participación del tenor Juan Diego Flores en algunos temas del disco como una tercera voz en la mezcla.

Las interpretaciones de los temas en *Dialogando* son ciertamente atípicas en comparación con los temas populares que se estaban grabando en ese momento como el festejo Pancha Remolino (Márquez Talledo, E.) o el vals Callejón de un sólo caño (Santa Cruz, Victoria y Nicomedes), que aparecían como contraparte de la corriente valsística “aristocratizada” de *Dialogando* (Lloréns & Chocano, 2009, p. 177).

1.2 Segunda etapa: Chabuca Granda y... don Luis González (1974)

La segunda etapa también presenta un trabajo colaborativo importante en el que la participación del guitarrista, arreglista y productor Lucho Gonzales es fundamental. Gonzales llegaba de Argentina con nuevos aires armónicos propios del bossa nova. En 1968 Chabuca y Gonzales grabaron material que quedó inédito y vería la luz recién en el 2005 bajo el título “Chabuca inédita”, con el aporte posterior de Gigio Parodi, quien sumó las percusiones más de treinta años después. Este disco se distingue por armonías de mayor complejidad, abandono del tundete en el acompañamiento de Gonzales, y con ritmos en 3/4 y 6/8 a los que Parodi acompaña con patrones de swing (jazz) utilizando un set que combina elementos de la batería del jazz y la percusión, el cual ha ido desarrollando y utiliza hasta hoy en diversos proyectos.

A partir de este momento, Chabuca se embarca en algunos discos con González continuando con esta línea exploratoria de letras más poéticas y sintéticas. Esta segunda época, aunque no es la más popular, sí la posiciona en un lugar muy particular en la música peruana y latinoamericana y comienza a grabar en Argentina. Es en esta etapa que produce

lo que Teresa y otros llaman el ciclo a Violeta Parra y el ciclo a Javier Heraud. Aquí el modo de interpretación de Gonzales reitero, está más basado en armonías contemporáneas, abandono del tundete y un estilo de mayor exploración y complejidad para los arreglos, mas no para la interacción grupal durante la interpretación. Gonzales se mantiene así, en un rol de acompañamiento que no utiliza mayor contenido improvisatorio que posibilite el diálogo espontáneo entre la cantante, la guitarra y demás instrumentos.

En esta etapa hay una relación de colaboración musical entre Chabuca y Gonzales que pasa por el diálogo con géneros musicales latinoamericanos, armonías de jazz y blues, inclusión de banda de mariachis, temas de tango y chacarera, instrumentos propios del jazz como órgano hammond, batería, pero también percusiones diversas desde el aporte del reconocido percusionista Chango Farias Gomez. Es entonces el arreglo grupal, la complejidad de las canciones, armonías contemporáneas, y la fusión con aires de 3/4 y 6/8 del festejo y la chacarera lo que caracteriza este periodo.

Romero (2015) señala que en este segundo período de la obra de Chabuca se deja por momentos de usar la forma del vals, aunque persiste en componer canciones en compás de 3/4 (el compás característico del vals, aunque no el parámetro que lo define por completo), en el que introduce el acompañamiento guitarrístico de la *bossa nova* adaptado a dicho compás, siendo crucial en este período el concurso del músico Lucho González, quien se convierte prácticamente en su socio creativo. (p. 126)

Como podemos constatar, hay un corte relativamente pronunciado entre la primera etapa y la segunda, en la que Lucho Gonzales aparece. No siendo así entre la segunda y la tercera etapa, en que los colaboradores, las grabaciones y los conciertos se van superponiendo de modo más gradual.

Vemos en la trayectoria de Chabuca un desenvolvimiento que se condice con lo que Geoff Dyer (1991) llama “crítica enactuada”. Es decir una crítica que Chabuca se haría a ella misma -y por extensión al vals criollo-, pero desde la propia práctica musical. Esto nos remite a su frase “que el vals no muera de tundete”, la cual expresa también esta tendencia cambiante o “evolutiva”; término que utiliza Caitro soto para describir las transformaciones en el “pensamiento” de Chabuca.

1.3 *Etapa afroperuana*

La música de Granda, señala Romero (2015), no cambia como un mero reflejo de la realidad, sino que se transforma conforme ella como creadora va reflexionando sobre su realidad social y nacional, y mientras va tomando conciencia de los conflictos sobre el poder que pugna por definir el destino de las grandes mayorías y hasta de grupos minoritarios (. ...) en esta tercera etapa la compositora se establece dentro de los patrones de la música afroperuana, especialmente el festejo y el landó, y se asocia con músicos afroperuanos para impulsar el uso del cajón como símbolo cultural de una minoría étnica excluida (p. 103, 127).

Sobre la capacidad de Chabuca de transformarse y reinventarse, Caitro Soto, el gran cajonero de la *etapa afroperuana*, dice:

Chabuca Granda pensaba siempre -mi madre, que para mí representaba a mi madre-, que la música negra tenía que evolucionar. Y que en algún momento se tenía que discotecar, porque como todo, viene evolucionando. Y esa era su mentalidad y sus ideales. (Caitro Soto, documental TV Perú, s.f.)

Los “cauces viejos” y el “puente hacia adelante”

¿De qué manera entonces volver a tocar los vales emblemáticos de su primera etapa, podría significar una evolución?

Lo que podemos inferir de las palabras de Caitro es que volver a los vales emblemáticos de la primera etapa no representaba un retroceso, sino que había plena conciencia en Chabuca de no repetir lo que ya había hecho en la primera etapa ni revivir el estilo del vals dialógico “canónico” interpretado junto a Óscar Avilés en el disco *Dialogando* (1968).

Chabuca, como hemos mencionado, habla de “ir a lo viejo, a los cauces antiguos”. Sin embargo también habla de un “puente hacia adelante”, refiriéndose a su relación con el puente de los suspiros, el cual es objeto temático de uno de sus vales emblemáticos que lleva el mismo nombre:

Ese puente me entregó la vida para adelante. Cuando voy actualmente jamás veo la vida recordándola, veo la vida para adelante” (Granda, I. Canal 4, 1981).

Volver a tocar y grabar los vales emblemáticos de la primera etapa, décadas después, en la *etapa afroperuana*, no representaba para Chabuca un problema en el sentido de repetirse a sí misma, ya que lo que iba a cambiar era el “cómo” se iban interpretar estos temas en el disco, que en realidad sería el “cómo” habían ya “evolucionado” de la mano de los músicos de la *etapa afroperuana* en los encuentros y conciertos que venían llevando a cabo desde el año 1974 con Felix Casaverde, Caitro Soto y Rodolfo Arteaga -y más adelante también con Eusebio Sirio “Pititi” y Alvaro Lagos- quienes mediante la performance musical, transformarían los vales emblemáticos de Chabuca otorgándoles un nuevo sentido.

Sobre La colaboración de la *etapa afroperuana*, la cantante Susana Baca, quien fuera cercana a Chabuca, refiere que

al reunirse ella, o juntarse o acercarse o dejar que se acerquen precisamente estos jóvenes como Félix Casaverde y «Caitro» Soto (en esa época muy jóvenes), es esta la evolución del camino emprendido por Chabuca. Chabuca al reconocer que ella misma tiene que cantar sus temas y, por lo tanto, esta aproximación con los jóvenes, le da otros giros, le dan otros entusiasmos y otros modos, sabiendo que ella compone también para cantar ella. Esto hace que su obra sea mucho más compleja. No es una obra fácil, es una obra ya mucho más como dirían los músicos jóvenes de hoy... mucho más “yuca” (Baca, S. citada en Sarmiento, 2020, p. 94).

Esto puede encontrar correspondencia con lo que menciona Chabuca en la entrevista en el programa español *A fondo* (1977): “soy una cantante muy reciente, tengo solo 16 años, con voz de perro, pero tengo swing y dependo de mis guitarras. Soy una mujer de mucha suerte, yo no canto ‘acompañada por’, ‘yo canto con’. Es hacer música” (Rincón, A. 2020; 82). Resalta así la cantante la importancia de una dinámica de interpretación dialogal y colaborativa musicalmente.

Vemos entonces cómo esta colaboración, como hemos señalado antes, representaría para Chabuca, por un lado volver a esos “cauces viejos” que el arraigo simbólico popular de “los ritmos negros, antiguos, señores, hondos” otorga, pero al mismo tiempo también representaría la innovación y “evolución” que desembocaría en el estilo colaborativo plasmado en el disco *Cada canción con su razón* (1981).

Hay en la constante visibilización que hace Chabuca de los MM en los distintos ámbitos performáticos de la colaboración, un reconocimiento a su aporte en tanto representantes de esa tradición afroperuana. Y al mismo tiempo, como veremos más adelante en el análisis musical, hay un reconocimiento mutuo desde la escucha y el sonido en el “cantar con”, en las responsabilidades compartidas; en la complementariedad y flexibilidad de roles en la performance de la *etapa afroperuana*, y particularmente en las dinámicas interpretativas del ensamble de música popular contemporánea que se va configurando de manera colaborativa y se registra en el estudio para dar fruto al último disco de Chabuca Granda: *Cada canción con su razón*.

2. Estudio comparativo.

2.1. Oscar Aviles y Arturo Zambo Caveró: *Cariño Bueno*

Para comprender mejor en qué consiste el estilo musical de la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca haremos una comparación con una pieza contemporánea a dicha *etapa* en la que también hay un proceso de contacto musical entre el vals y los géneros afro; esta es *Cariño Bueno* de Augusto Polo Campos e interpretada por Oscar Aviles y Arturo Zambo Caveró en el LP *Únicos* (Odeon, 1975).

La producción de este estilo, de acuerdo a Lloréns & Chocano (2009), surge de una relación entre la producción musical criolla y el estado, que desde un régimen nacionalista promovía de manera propagandística las expresiones artísticas que favorecieran una propuesta de “conciencia de nación” (p. 243). Es en este marco contextual que se produce una confluencia de relaciones entre culturas musicales, que se expresa en la pieza analizada.

Análisis desde el contacto entre los géneros musicales

Uno de los factores diferenciales más importantes es que en *Cariño Bueno* los géneros musicales no se mezclan propiamente sino que coexisten al interior de la misma pieza, la cual está dividida en 5 secciones:

- introducción VALS Y LANDO
- sección A o estrofa / VALS
- sección A1 o pre coro / LANDO

-sección B o coro / LANDO

-interludio / MARINERA

Esta marcada distribución de los géneros al interior de la pieza es uniforme, es decir, los géneros claramente diferenciados entre sí, suceden en el mismo lugar de la forma del tema cada vez que recorren la forma, lo cual indica que no conforman una clase de equivalencia al interior de la pieza (Arom, S. 1991). Sino más bien que cada uno de los géneros cumple una función formal predeterminada composicionalmente que no es sustituible.

Hay entonces una coexistencia plural de géneros musicales al interior de la pieza pero como he señalado, esto se da de manera compartimentalizada. No se transfieren rasgos entre uno y otro ni se sustituyen entre sí. Su relación es más bien formal.

La división entonces de géneros musicales en Cariño bueno puede relacionarse más a conceptos sobre multiculturalidad en el sentido de que estos coexisten al interior de la pieza sin mezclarse.

Análisis de Dinámicas interpretativas grupales

Por otro lado los roles interpretativos al interior del ensamble musical -el cual consta de guitarra, bajo eléctrico, cajón y voces- siempre se mantienen fijos, es decir que no son flexibles ni se intercambian durante la pieza. La voz se mantiene en un primer plano marcado; la guitarra de Avilés acompaña y solamente adquiere protagonismo al “adornar” desde el registro agudo en momentos preestablecidos; y el bajo y la percusión ejecutan patrones musicales que se repiten uniformemente en los mismos lugares de la forma. Podemos deducir de este modo de interpretar, que está determinado por la forma del tema, y que no se da interacción grupal improvisatoria ni el tipo de dinámica de interpretación colaborativa que sí se da en las piezas del disco *Cada canción con su razón* de Chabuca Granda que analizaremos brevemente a continuación, y en mayor profundidad más adelante en el capítulo IV.

2.2. Chabuca, Caitro, Pititi y Alvaro: *Cada canción con su razón*

Análisis desde el contacto entre los géneros musicales

En los vales de la *etapa afroperuana* incluidos en el LP *Cada canción con su razón* (EMI-Odeon 1981), como por ejemplo *Puente de los suspiros* o *La flor de la canela*, la

relación entre el vals y géneros afroperuanos está más bien marcada por dinámicas que pueden asociarse a conceptos sobre interculturalidad, en el sentido de que ya no hay una separación clara entre los géneros musicales. De ahí que se den tantas definiciones sobre el estilo en esta etapa: “valeses con aires afroperuanos” “valeses atonderados”, “más de zamacueca que de vals”, etc.

Análisis de Dinámicas interpretativas grupales

A diferencia del tema Cariño Bueno analizado líneas arriba, en cualquier vals del disco *Cada canción con su razón*, ni la forma ni los roles en el ensamble predeterminan la manera de interpretar de Alvaro, Caitro, “Pititi” ni de Chabuca.

A continuación algunas consideraciones sobre estos aspectos relacionados al modo de atravesar la forma en los valeses de *Cada canción con su razón*:

1. Se aprecia una manera “libre” de atravesar la forma, es decir sin arreglos predeterminados, ni patrones rítmicos fijos, ni armonías de guitarra estáticas e inmutables, y sin restricciones de exactitud del tiempo, el cual fluctúa dentro de la misma pieza. Es decir la forma se sigue respetando, entendida esta como el orden y cantidad de estrofas y coros, pero ninguno de los participantes adquiere una manera fija, repetitiva o predeterminada de tocar en una u otra parte de la forma en general, salvo algunas excepciones como las fugas o introducciones y finales, en donde sin embargo también es relativamente cambiante y libre la interpretación y duración de los mismos.

2. Desjerarquización de los roles: los instrumentos se van superponiendo y adquiriendo distintos grados de protagonismo pero no de tipo “en paralelo” como sucede entre Chabuca y Avilés en el disco *Dialogando* (sin intercambio o flexibilidad de roles y en donde es justamente la forma de los temas la que delimita las intervenciones de Avilés, otorgando un carácter de formalidad a dicha interacción), sino que en *Cada canción con su razón* esto se da independientemente de la forma, la cual atraviesan de manera relativamente libre, y en un intercambio flexible de roles. La improvisación parece ser un recurso que propicia dicha interacción flexible e intercambiable de roles entre los participantes y el modo “informal” en que se va construyendo la forma de manera colaborativa durante la interpretación misma.

3. En el disco *Cada canción con su razón* los participantes asumen responsabilidades compartidas en el arreglo espontáneo de las piezas, desjerarquizando, flexibilizando e intercambiando los roles durante las interpretaciones, lo cual demuestra que hay una mutualidad y reciprocidad en la escucha. Con lo cual podemos ir adelantando parte del análisis que efectuaremos más adelante en el capítulo IV. en donde profundizaremos en el “modo” grupal de interpretación que se construye colaborativamente en una performance que expresa dinámicas de reconocimiento mutuo desde los ámbitos sonoro, escénico y discursivo.

3. Entrevista a Yuri Juarez sobre el disco *Cada Canción con su razón*, de la etapa afroperuana:

Yuri Juarez, uno de los guitarristas contemporáneos de música costeña peruana más reconocidos tanto por su conocimiento de la tradición criolla y afroperuana como por su versatilidad producto del diálogo que sostiene con géneros latinoamericanos así como con el jazz y la improvisación -y quien además fue estudiante de los mismos Felix Casaverde y Alvaro Lagos- nos da luces sobre las complejidades de las que habla Susana Baca y esa “evolución” de la que nos habla Caitro Soto, en términos estilísticos.

La pregunta que le hice fue sobre la versión de La flor de la canela del disco *Cada canción con su razón* (segundo disco de la etapa afroperuana y último de la obra discográfica de Chabuca):

¿En esta versión de La flor de la canela, de Chabuca con Lagos, Caitro y Pititi, tu dirías que simplemente es un vals, -en cuestión de géneros me refiero- ? ¿O, en ese juego de interacción cargado de improvisación probablemente que hacen en este vals, no escuchas quizá la presencia de algunos elementos o rasgos de otros géneros afro como el landó o zamacueca?

Su respuesta:

Absolutamente, es un valse landó. Desde la presencia del cajón, con síncoas y contragolpes. Está más cerca de la zamacueca que del valse. Eso lo decía César Santa Cruz. El cajón transforma el ritmo de valse a zamacueca porque subdivide en 6/8 y la segunda guitarra marca 3/4. Pero en esa grabación que es histórica y emblemática la guitarra de Alvaro vuela como mariposa.

Cada vez que escucho ese disco me vuela la cabeza: un tipo con 18 años sentando las bases de lo que sería la nueva guitarra criolla peruana. un chibolo que había bebido de todos es increíble, pero ahí de hecho, claro, ya están Casaverde y Hayre. Álvaro copia todo de Casaverde: la música negra... Y su madurez y musicalidad no dejan de impresionar; genio total. La toca igual (que Casaverde): esos bordones son de Félix y la técnica, era un virtuoso, tenía todas las cualidades. Un Messi del instrumento. Ahora fijate cómo cantaba la tía (Chabuca); el fraseo... una crack. Conocía bien la música criolla; la síncopa. Y se adapta , improvisa... o sea esa versión era un vals puro y duro en sus anteriores grabaciones no? La tía adapta la melo a la rítmica del grupo.

Para mí es la mejor muestra de cómo se toca el valse criollo peruano moderno: la elegancia el, fraseo, la síncopa; nadie que no haya estado metido en eso puede tocar o cantar así. Es como el tango o el flamenco; tienes que ser de allí. De alguna forma nos ha jugado en contra, porque es muy difícil de tocar (risas). Todo ese disco de Chabuca es una joya (Cada canción con su razón). Para mí es uno de los tres discos fundamentales para estudiar la guitarra criolla²¹. (Yuri Juarez, entrevista personal, 2018)

El tipo de lectura que es capaz de dar de la *etapa afroperuana* un músico especialista como Yuri Juarez, desde un análisis que comporta criterios estéticos musicales desde “dentro” por su conocimiento práctico del estilo y su capacidad de conceptualizar y comunicar, es importante y abre posibilidades para un trabajo de reconocimiento del proceso musical de la performance colaborativa entre los MM y Chabuca Granda. Esto además demuestra la relevancia del conocimiento del músico en la investigación musical. Tan sólo de esta breve comunicación con Yuri Juarez podemos extraer algunas ideas importantes sobre el estilo de la *etapa afroperuana*, como por ejemplo:

- "Es de allí", "la conoce", estas ideas dan cuenta del grado de legitimidad que esta colaboración otorga a Chabuca en la percepción de un sector de la comunidad de música popular peruana.
- La descripción de Juarez sobre las aportaciones de cada uno de los músicos nos habla de una dinámica interpretativa de protagonismos y responsabilidades compartidas.

²¹ Los otros dos refiere Juarez serían *Dialogando* (1968) y *Alicia y Carlos* (1970).

- *"Está más cerca de la zamacueca q del vals", "Es vals landó"*: esto nos habla del peso del aporte de los MM a la obra de Chabuca en la *etapa afroperuana*, ya que son ellos quienes resignifican los valeses de Chabuca en un proceso de contacto e intercambio de rasgos entre géneros musicales que Juarez identifica como lando o zamacueca. Y también nos da una perspectiva más específica y distinta de lo que es descrito por investigadores musicales como una "incorporación" de "aires afroperuanos" o "clave afroperuana" o "atonderamiento" de los valeses de Chabuca.
- También es un testimonio de reconocimiento a la propia capacidad de adaptación, solvencia musical y flexibilidad de Chabuca como músico y cantante, en la interacción interpretativa con Caitro, Pititi y Alvaro, dentro de la resignificación estilística que proponen.
- *"Es la mejor muestra de cómo se toca el valse criollo peruano moderno"*. Es decir, en la opinión de un músico de la escena de la música "criolla moderna" como Juarez: este grupo es un referente fundamental. Y esto, no sólo por la sumatoria de ciertos rasgos de modernidad como la estilización desde el ámbito armónico producto del contacto con géneros como la bossa nova (argumento recurrente en las apreciaciones críticas de diversos investigadores y músicos) sino por el modo en que interpretan grupalmente. Por el estilo que aquí denominamos "colaborativo".

Podemos inferir de la entrevista con Yuri Juarez, el reconocimiento mutuo de capacidades y agencia entre los participantes de la *etapa afroperuana*, al entrar en una dinámica colaborativa, -es decir, de roles flexibles y complementarios y responsabilidades compartidas- en un proceso que legitima la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda, y que por otro lado expresa dicho reconocimiento en el ámbito performático sonoro durante la interpretación de los temas que se incluyen en el disco *Cada canción con su razón*.

4. El estilo colaborativo de la *etapa afroperuana*: "unidad", "sensualidad" y "libertad"

Considero importante también exponer en esta parte de la investigación, apreciaciones diversas de personas que han escuchado la música de la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda con atención, tanto de investigadores, músicos, y de público aficionado.

La nueva manera de interpretar los valeses desarrollada por Chabuca, *Felix, Alvaro, Caitro y Pititi* en esta última etapa, se extendería también a los landós de *Cada canción con su razón*. De acuerdo a Yuri Juarez, Felix Casaverde es un propiciador directo de esto, ya que

aunque no grabó en este último disco sino en el anterior, *Tarimba negra*, su influencia en Alvaro Lagos, guitarrista del último disco, es muy marcada (Juarez, Y. en conversación personal, 2018).

Felix Casaverde le añade a los landós de Chabuca lo que él describe como un “tratamiento guitarrístico sensual” al patrón del landó para cajón desarrollado por “Caitro” Soto, para formalizar “una unidad” en los landós experimentales de Chabuca Granda que eliminaron la percusión latina “extra” utilizada por Perú Negro (Chocano y Lloréns, 2009, p. 194).

Mientras la tendencia en la década de 1970 consistía en adaptar patrones rítmicos y añadir instrumentos afrocubanos a las representaciones de lo afroperuano, la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* de Chabuca recurre por el contrario a un tipo de estética minimal y sencilla que propicia la sensación de sensualidad y cercanía al despejar el espacio sonoro de las percusiones mayores y más bien utilizar sonoridades “acústicas” de instrumentos de percusión menor como el cajón, la cajita, las cucharas o el cencerro. Al mismo tiempo también se puede vincular a la idea de “lo tradicional” como lo antiguo o ancestral al descartar también el uso del bajo eléctrico o de los arreglos predeterminados o elaborados propios de proyectos afro criollos del momento, como los que conforman Oscar Avilés y Arturo “Zambo” Caveró, y más bien dirigir la percepción del oyente hacia una performance de simpleza y espontaneidad. Quizá es a esto a lo que Eloy Jauregui (2011) se refiere al señalar que Chabuca “investiga en el folklore negro, limpiándolo de impurezas para entregarle un certificado de arte, el arte afroperuano”. (p. 46)

Ani Bustamante señala, refiriéndose a la *etapa afroperuana* de Chabuca Granda que:

en los ritmos negros hay un canto a la libertad, a la buena trasgresión. Ir ‘más allá’ requiere astucia y ética. Lo nuevo no adviene sin una dosis de transgresión de los órdenes establecidos. (Bustamante, A. en entrevista con Jimenez, W. *La Mula*, 2014)

La productora artística de proyectos de música afroperuana Ximena García Pereyra, señala que al escuchar el disco *Cada canción con su razón* “no sabe dónde empieza uno y termina el otro, como una danza de contacto”. Escuchar este disco le produce a García Pereyra la sensación de que había algún tipo o grado de relación física o enamoramiento entre Chabuca y los músicos por la cercanía y sensación de intimidad que transmiten las interpretaciones (García Pereyra, conversación personal, 2020).

Estas percepciones sobre la *etapa afroperuana*, que para describir la música utilizan palabras como “unidad”, “limpieza”, “sensualidad”, “cercanía”, “libertad” se relacionan en buena medida a la manera de interpretar la música desde una performance de tipo colaborativo en la que ahondaremos a continuación y que se caracteriza, a grandes rasgos, por la complementariedad disciplinar y el intercambio flexible de role.

Esto genera un estilo atípico en relación a la música criolla y afroperuana de fines de los años 1970 y comienzos de la década de 1980, como señalan diversos especialistas y aficionados. Y es a este modo de interpretar grupal y colaborativamente a lo que voy a referirme en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO IV.

Performance colaborativa y reconocimiento mutuo en la *etapa afroperuana*

En este capítulo se analizan y visibilizan algunas de las características musicales de la performance de la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda, resaltando los aspectos colaborativos de la misma y el modo en que expresan gestos de reconocimiento mutuo entre los participantes, tomando en cuenta para el análisis no sólo rasgos performáticos sonoros, escénicos o discursivos de este último periodo, sino también algunos aspectos de los vínculos personales entre ellos. Profundizando así, en esta etapa importante de la obra de Chabuca Granda, que tuvo como protagonistas a músicos como Carlos "Caitro" Soto, Felix Casaverde, Eusebio Sirio "Pititi", Alvaro Lagos y Rodolfo Arteaga²².

1. Bases para el reconocimiento mutuo

"De igual forma con sus músicos: los valoraba muchísimo, nunca se quiso llevar todos los créditos y siempre recalca el trabajo conjunto y la suerte que tuvo de tocar junto a grandes acompañantes" (Sucedió en el Perú, 2011).

Veremos a continuación, cómo esta performance se extiende desde una relación marcada por el reconocimiento mutuo (Honneth, 1992) entre los participantes, pasando por el ámbito performático del discurso de Chabuca hasta el ámbito performático sonoro y escénico de la composición e interpretación musical, en un proceso colaborativo que constituye legitimidad, responsabilidades y poder compartido (Heath, Isbell, 2010) y que atraviesa tanto la *fase de preparación* como la *fase interpretativa* de dicha performance. Logrando de este modo el estilo interpretativo característico de la *etapa afroperuana*.

En la entrevista realizada a la autora en el programa *Méjico al día* (1981). Presenta Chabuca una nueva composición que interpretará a dúo para la teleaudiencia: el landó *Una larga noche*. Antes de iniciar la interpretación, señala que lo importante es oír al guitarrista. La acompañaba en esa oportunidad, el entonces joven músico mejicano Marco Antonio Morel. Dice Chabuca: "préstenle atención a él, lo importante es su guitarra. ¡Concertista, del D.F!".

²² Nos referimos a estos músicos como MM (músicos mencionados)

Como se puede apreciar en aquella interpretación por landó, si bien el guitarrista no posee la “intención” rítmica característica del landó que guitarristas peruanos como Casaverde, Gonzales o Lagos logran, Morel interpreta el tema junto a Chabuca con mucha solvencia. Y al terminar ella celebra su interpretación con un “¡bien Marquito, bien!”, en gesto de reconocimiento y agradecimiento a su desempeño.

Señala el cultor musical Javier Luna, quien dirigió el programa de radio “Déjame que te cuente” junto a Teresa Fuller durante muchos años, que todos los músicos que eran apoyados por Chabuca o que colaboraron con ella se volvían “artistas” para ella porque sabían que ella les miraba, porque “ella tuvo esa categoría que hizo y permitió, no solamente el lucimiento de los artistas, sino que se lucieran junto a ella. Y nunca hizo nada para opacarlos sino simplemente los aupaba, los alzaba” (Luna, J. Canal Encuentro, 2017).

Estos rasgos solidarios y afables de su personalidad se expresaban también en el grado de accesibilidad y de estímulo que Chabuca otorgaba a jóvenes músicos talentosos que se acercaban a ella, generando así una relación de confianza que favorecía la colaboración musical creativa.

Felix Casaverde, primer guitarrista de la *etapa afroperuana* refiere que Chabuca estimulaba la creación musical desde su *punto de vista* en laboratorios de creación que realizaba en casa, proponiendo ejercicios de diversa índole como por ejemplo envisionar imágenes:

Era como un pequeño taller en casa, conversábamos de todo, pero al final se hacía música. Ella te decía, por lo menos me decía a mí - A ver Don Félix, piense en Lima antigua, piense en el Centro de Lima, piense en una calle empedrada, piense en una banca, piense en un farol... ¡Toque! (Casaverde, F. citado en Quitaran, C. 2017, p. 30)

Refiere el mismo Félix lo siguiente: “ Primero viajé a Brasil [en el año de 1973]. Entonces, regresando de eso vine a la banda de Chabuca... 74, 75, 76, 77. Y a poco con Chabuca se abre, vuelvo a repetirte, después de todo ese mundo de cosas, de cosas dantescas [se refiere a la experiencia como militar], lo máximo fue encontrar a Chabuca, una mujer que pensó: bueno, este tipo tiene tiempo, es joven, es interesado, le gusta preguntarme.... Imagínate, a qué persona no le gusta que le pregunten, sobre todo en el caso de Chabuca, que para mí era el antecedente o el paralelo de mi mamá. No te olvides que eran contemporáneas. Mi madre a los 11 años era ama de su hermano menor

[de Chabuca]. Chabuca tenía 13, mi madre, 11. Entonces, para mí era preguntarle a Chabuca: ¿Cómo era la bajada de los baños de Barranco donde usted vivía?. Sin decirle todavía que mi madre trabajó en su casa. Y ella me decía que esto así, que esto asá, que Lima acá, que los sombreros, o sea, me hablaba de su mundo, que le encantaba recrear o regresar a esa etapa. Y eso era para mí Chabuca, una referente viva de lo que ya no le podía preguntar a mi mamá, porque mi mamá no quería recordar o nunca me contó más [...] Entonces, Chabuca fue para mí un referente importante (Casaverde F. Citado en Elías Llanos, F. 2009).

Comenta además Casaverde que Chabuca decía; “yo no estoy acompañada por... yo estoy con”. Esto, añade el guitarrista, “a Caitro y a mí, nos elevaba y nos hacía sentir muy bien”. (Casaverde, F. Sucedió en el Perú, 2011)

Lucho Gonzales, el gran colaborador de Chabuca durante la segunda etapa y parte de la *etapa afroperuana*, refiere que “la señora” lo llamaba en cualquier momento y a cualquier hora: “venga inmediatamente Don Luis”, cuando quería trabajar alguna idea musical nueva (Gonzales, L. Canal encuentro, 2017).

Señala Gonzales que ella lo dirigía, lo estimulaba y lo ayudó a encontrarse con su vocación, y que prácticamente le debe a ella “lo mejor que le ha pasado en la vida”. Para Gonzales, como para otros artistas como Eva Ayllón o Susana Baca, Chabuca era una visionaria, una mujer iluminada, que reconoció en ellos el talento y con quien están eternamente agradecidos. Recordemos que Chabuca nombra un disco suyo “Chabuca Granda y... don Luis González” (Sono Radio, 1974).

Por su parte, Carlos “Caitro” Soto la llamaba mamá y ella le decía hijo. Hay varias anécdotas sobre esto, algunas narradas por Augusto Polo Campos por ejemplo, en donde se denota el grado de cercanía y confianza que había entre ambos. Caitro la llamó “mi madre” hasta después de fallecida Chabuca (Soto, C. en documental, canal 7, 2005). Y la misma Teresa Fuller en algunas entrevistas del centenario señala que Caitro Soto era su “hermano mayor”.

Como vemos, la performance colaborativa durante la *etapa afroperuana* estuvo marcada por consideraciones personales que recuerdan relaciones de afecto (Winnicott, 1951), la base para el tipo de reconocimiento que Axel Honneth caracteriza como de “amor” entre un grupo pequeño de personas. Caitro Soto llamaba mamá a la autora y esta le decía hijo. Por su parte Félix Casaverde manifestó el entusiasmo que sentía de participar e involucrarse en un proceso de creación musical, en el que Chabuca compartía con los músicos durante los ensayos, a través de la narración, cuestiones de interés para el insumo creativo, imaginando

remembranzas que según Felix Casaverde su propia madre no podía o no quería recordar ya. Así, Chabuca prestaba su propia “memoria” a los MM²³, confiriéndoles, a través de la performance discursiva, formas de autoconocimiento desde una especie de figura materna que reconoce la capacidad de agencia de los participantes, incentivándolos a tomar decisiones creativas, generando así las bases de legitimidad, responsabilidad y poder compartido propias de un trabajo de creación colaborativa en el que se privilegia el proceso sobre el resultado (Heath & Isbell, 2010).

Estos gestos de reconocimiento formaban parte además, de la performance escénica y discursiva de Chabuca, quien visibilizaba la colaboración de los músicos en sus conciertos y entrevistas, mencionándolos constantemente, mediante frases como “en ellos me apoyo”, “de ellos dependo”²⁴, refiriendo que eran su “feliz tribu”²⁵. Se puede apreciar cómo los celebra en distintas ocasiones y performances que han quedado registradas en video, con sus propios “guapeos”: “¡bien Pititi!”, “¡Eso es Alvarito!”.

Transcribo un extracto de la presentación que realizó Chabuca junto a Félix Casaverde, Caitro Soto y Rodolfo Arteaga en el programa *300 millones* de RTVE (1977, España). Aquí Chabuca despliega esta temática de reconocimiento desde el ámbito performático discursivo de manera explícita, durante la presentación mientras es “musicalizada” por los músicos con el acompañamiento del landó *Cardó y ceniza*:

En el Perú (...) somos una minoría negra, cuya característica es la bondad y el ritmo (...) y con esta feliz tribu que tengo, con esta guitarra de don Felix Casaverde, con este cajón de Carlos Soto, con el cencerro de Rodolfo Arteaga, podemos hacerles para entregárselos para la danza, los ritmos profundos y señores de las costas centrales negras del Perú. (Granda, I. 1977)

Es importante notar que este despliegue performático discursivo y escénico de reconocimiento, es mutuo. Ellos también la reconocen y celebran con guapeos como los de Caitro Soto: “¡eso es señora!”. Vemos cómo Pititi danza y toca la cajita rodeándola, en un diálogo de corporalidad que transmite un clima de confianza y complicidad performática muy sugerente. Ambos músicos además colaboraban también con números de duelo de zapateo, que la autora contemplaba desde su espacio escénico con notorio y sugerente deleite (presentación en Canal 4, 1980).

²³ Músicos mencionados.

²⁴ Presentación en el programa *Esta noche fiesta*, Chile, 1978.

²⁵ Presentación en el programa *300 millones*, España, 1977.

Chabuca compartía así parte del protagonismo musical con los músicos en las distintas etapas de su carrera de diversas formas. Incluso les invita a Felix Casaverde y Caitro Soto a aportar con composiciones de su propia autoría en los dos discos de la *etapa afroperuana*. Alvaro Lagos graba también en su propia producción discográfica canciones de Chabuca arregladas para guitarra.

Estamos hablando de una relación de colaboración que constituye responsabilidades y poder compartido en el trabajo, legitimando la participación de cada uno de los MM y de la misma Chabuca dentro de la performance, la cual va desde los ensayos hasta el estudio de grabación y el escenario. Ella dirige, contagia y estimula la creación colectiva, lo que nos permite pensar en un vínculo de reciprocidad en donde, como señala Javier Luna, los músicos “tocan para ella porque ella los está viendo” -y escuchando. Todo esto constituye finalmente una performance colaborativa marcada por gestos de reconocimiento mutuo entre los participantes, lo cual se expresa en los ámbitos performáticos musicales discursivos, escénicos y sonoros.

2. Modalidades de colaboración creativa

Realizaremos entonces una lectura específica de la performance de la *etapa afroperuana* apoyándonos en el concepto de *modalidades de colaboración para procesos creativos* propuesto por John-Steiner (2000), lo que nos permitirá evidenciar la construcción de la tercera y última parte de la obra de Chabuca Granda, como el resultado de un proceso colaborativo.

Como hemos mencionado en el marco teórico, los procesos de colaboración creativa se pueden clasificar según distintos patrones o modalidades de colaboración, como los descritos por John-Steiner (2000, pp. 196-204), por ejemplo: (1) *colaboración distributiva*; (2) *colaboración complementaria*; (3) *colaboración familiar*; y (4) *colaboración integradora*.

Modalidades; 1.colaboración distributiva, y 4. colaboración integradora. (Fase de preparación)

Los patrones primero y cuarto, señala el autor, son formas raras de colaboración entre compositor e intérprete, ya que el primero se refiere a conversaciones en conferencias, en comunidades de discurso electrónico y entre artistas que comparten un espacio de estudio: en estos grupos, los participantes intercambian información y exploran pensamientos y

opiniones, mientras que el último patrón se refiere a asociaciones que están motivadas por el deseo de transformar el conocimiento existente, los estilos de pensamiento o enfoques hacia nuevas “visiones” (John-Steiner, 2000, pp. 197-198). Estas dos modalidades de colaboración creativa encuentran correspondencia con las fases de preparación de un proyecto, como veremos a continuación.

Para ejemplificar de qué manera la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* en su fase preparatoria puede ser cotejada con las modalidades de colaboración 1. (*distributivo*) y 4. (*integradora*) de John-Steiner (2000), me remito a una entrevista personal realizada a Yaninha Casaverde, hija de Félix Casaverde.

Es conocido que la casa de Chabuca Granda se había convertido al final de su trayectoria en una “casa taller” o “laboratorio abierto” (Fuller, 2020). Y los MM formaron parte de estos laboratorios. Comenta Yaninha que su padre se iba en la mañana a los ensayos en casa de la autora y regresaba a altas hora de la noche cuando ella aún era muy pequeña -lo cual incluso le ocasionó a Felix problemas en el terreno familiar doméstico. Según refiere la hija del guitarrista, estas largas sesiones de creación no eran remuneradas sino que había un compromiso hacia el proceso musical en que se habían embarcado. Yaninha cuenta que su padre, como músico joven en los años 70, con ideas musicales nuevas, encontró en este laboratorio un espacio en el que “su cabeza pudo explotar” a través de su colaboración con Chabuca.

Uno de los logros de estas sesiones creativas fue viajar a Madrid, España, en 1977 para defender la propuesta peruana representada por el tema “Landó” de Chabuca, en la OTI, en donde obtuvieron el segundo puesto. Tenían planificado quedarse allí sólo unos días, que se extendieron, comenta Yaninha, ya que al mes siguiente se presentaron en el programa *300 Millones*²⁶ “en el que (la autora) fue presentada como digno testimonio de la cultura hispanoamericana” (Luna, 2017, citado en Sarmiento, 2020), lo cual también implicó que Felix, Caitro Soto y Rodolfo Arteaga se ausentaran del hogar por más tiempo del previsto (Yaninha Casaverde, conversación personal 2020).

²⁶ Grabó para el programa *300 millones*, de Televisión Española, fragmentos de cinco composiciones suyas —*La or de la canela, José Antonio, Cardo o ceniza, Landó y Fina estampa*—, acompañada por Rodolfo Arteaga, Félix Casaverde y su tan querido «Caitro» Soto, a quien Chabuca describía como un «metrónomo mayor» cuyo «sonido era tan profundo, [que] ella no permitía que otras personas la acompañaran» (Soto, 1995, en Sarmiento 2020)

Los viajes eran frecuentes. Ese año la agenda de trabajo con Chabuca se hizo apretada y Felix se ausentaba por semanas, según refiere Yaninha. El “afinado repertorio y la madura interpretación” (Sarmiento, 2020) que fueron logrando le valió a Chabuca que en 1978, se le propusiera grabar lo que vendría a ser el disco *Tarimba Negra*, con la participación en los arreglos musicales del afamado director y compositor Español Ricard Miralles en Madrid, lo cual también implicó que Felix Casaverde se embarcara en un viaje prolongado (Yaninha Casaverde, conversación personal 2020).

Esto da cuenta de alguna manera del nivel de compromiso y responsabilidad asumida en el proceso colaborativo de la *etapa afroperuana*. Y del grado de reconocimiento mutuo de las capacidades y prestigio, que mantenían entre sí Chabuca, Felix y Caitro como colaboradores imprescindibles durante la primera parte de la *etapa afroperuana* y específicamente en este caso, en el proyecto del disco *Tarimba negra*.

Como señalamos previamente, Caitro Soto, así como Félix Casaverde manifestaron ser conscientes y compartir la idea de Chabuca de “evolucionar” la música negra, y como ninguno sabía leer partituras hasta ese momento²⁷, la oportunidad de interpretar la música de Chabuca junto a los arreglos orquestales de Miralles, representaba la posibilidad de embarcarse en un proyecto novedoso e innovador, en el cual volcar lo que habían ido trabajando en aquellas largas sesiones de experimentación y en los conciertos y prolongadas giras de manera colaborativa, en las que no sólo había sido la música en su ámbito sonoro, sino también la práctica discursiva de Chabuca, los medios por los cuales junto a Félix y Caitro habían ido logrando el estilo interpretativo de la sección rítmica que sostendría los arreglos de Miralles y la propia interpretación vocal de la autora en las grabaciones del *Tarimba Negra* en España.

El investigador musical Fernando Elías Llanos describe el trabajo colaborativo en el disco *Tarimba Negra* de la siguiente manera;

El trabajo en conjunto de Chabuca, Félix y Caitro era como una especie de equipo de los sueños de la música afroperuana... o criolla, o negra, o de la costa... pero peruana sin dudas. Tenía arreglos de instrumentos “nobles” provenientes de la música “clásica”: arreglos de cuerdas, vientos, un piano, y todo acompañado (mejor dicho, “bañado”) de guitarra y cajón. (Elías Llanos, 2019, p. 18)

²⁷ El no “leer música” ha sido comentado tanto por Teresa Fuller con respecto a su madre, como por Caitro Soto sobre él mismo y por Yaninha Casaverde con respecto a Felix, que sí desarrolló posteriormente dicha facultad.

Por lo tanto, la primera y cuarta *modalidades de creación colaborativa* propuestas por John-Steiner (2000), se pueden cotejar con la *fase de preparación* de la performance colaborativa de la primera parte de la *etapa afroperuana* que se plasmó en el disco *Tarimba Negra* (1978), en el sentido de que en dicha fase se dio un trabajo que parte de conversaciones -o “tertulias”- en el espacio-taller-laboratorio en casa de Chabuca (1. *colaboración distributiva*); y también porque permitió el desarrollo creativo de la música hacia una visión evolutiva o innovadora que los participantes compartían y que se concretó en la grabación de uno de los discos más originales de la música popular peruana (4. *colaboración integradora*).

Modalidades: 2. *colaboración complementaria*, y 3. *colaboración familiar* (Fase interpretativa)

El reconocimiento a la capacidad de agencia de Felix Casaverde, Carlos “Caitro” Soto, Eusebio Sirio “Pititi” y Alvaro Lagos²⁸ durante la *etapa afroperuana*, se expresa dentro de los ámbitos performático sonoro y escénico, en un conjunto de responsabilidades compartidas que viabilizan el intercambio, la complementariedad y desjerarquización de roles durante la fase de interpretación musical del grupo que se condice o puede ser cotejado con las *modalidades de colaboración creativa* denominadas por John-Steiner (2000) 3. *familiar* y 2. *complementaria*, como veremos a continuación.

Sobre la modalidad 2. que es la *colaboración complementaria*, señala John-Steiner (2000) que se caracteriza por una división del trabajo basada en conocimientos especializados, conocimientos disciplinarios, roles y temperamento complementarios. Esta definición puede describir una colaboración entre un compositor y un intérprete, combinando sus conocimientos específicos hacia la creación de una obra de arte musical. Además, las colaboraciones en las que el compositor y el intérprete cambian de roles ocurren con bastante frecuencia, caracterizando la *colaboración familiar*; (modalidad 3), que es descrita por John-Steiner (2000) como un modo de interacción en la que los roles son flexibles o pueden cambiar.

Podemos de alguna manera cotejar la performance colaborativa de la *etapa afroperuana*, en su fase interpretativa, con estas dos modalidades de colaboración, para lo cual nuevamente

²⁸ Nos referimos a estos músicos como MM (músicos mencionados).

realizamos la división de dicha performance en: a) ámbito performático sonoro; b) ámbito performático discursivo; c) ámbito performático escénico o visual.

Constatamos que en ambas producciones discográficas de la *etapa afroperuana* se incluyen composiciones tanto de Caitro Soto (*Curruñau, El arrullo, Ollita nomas, Toro mata*) como de Félix Casaverde (*Cuatro tiempos negros jóvenes*). Es decir, se da una colaboración de modalidad 3. *familiar* en la que los roles de compositor e intérprete se invierten, siendo los instrumentistas quienes se encargan de aportar algunas composiciones, y Chabuca, durante las interpretaciones, asume un rol distinto como podemos apreciar en los conciertos del Canal 4 en Perú en el año 1980. En los que se interpretan los temas de Caitro Soto (y de Carlos Soto Mena), y ella se encarga de los guapeos y los coros.

Así mismo en los arreglos y ensayos, bajo la dirección de Chabuca, se embarcan en ejercicios creativos como vimos previamente, en los que opera la modalidad 2. de *colaboración complementaria* (John-Steiner, 2000) ya que Chabuca mediante la práctica discursiva y mediante conceptos a veces visuales, a veces narrativos, influye en el modo en que los músicos ejecutan sus instrumentos, tal como refieren Felix Casaverde y el mismo Lucho Gonzales en las entrevistas mencionadas previamente.

De manera recíproca los músicos también influyen en la autora a través de diversos gestos que se van asimilando al estilo de Chabuca en la *etapa afroperuana*. Como por ejemplo los tipos de guapeo de Caitro Soto: “¡Ajaaa!” “¡Al hondo, al hondo!”. Guapeos que Chabuca incorpora en su repertorio performático al arengar o “guapear” a los músicos como podemos ver en diversas presentaciones como la del Canal 4 justamente, en donde no sólo se denota la influencia de los músicos en ella, sino también el intercambio de roles mencionado.

Otro ejemplo de influencia de los músicos en las composiciones de Chabuca Granda cotejable con la modalidad 2. de *colaboración complementaria* se aprecia en el arreglo de Félix Casaverde al landó *Cardó y ceniza*:

Cuando Casaverde llega a trabajar con Granda, él replantea el arreglo, considerando que el ritmo de algo inspirado por el landó debía ser más lento. Casaverde no abandona del todo la influencia del festejo en el toque de guitarra, pero sí suplementa este con toques inspirados por el tondero y los bordones usados en el canto de jarana. Estos toques, cuando son ejecutados en un tempo más lento y con un uso mínimo de percusión, más allá de un solo cajón, le otorgan a esta interpretación un sentido simultáneamente ambivalente y

cadencioso. El cambio no solamente resalta la ambigüedad rítmica anteriormente mencionada, sino también evoca indicios de aquellos géneros (zamacueca, tondero, marinera). (León J. 2015, p. 250)

Así también, en el ámbito performático discursivo (tal y como en los ámbitos performáticos sonoro y escénico) durante la interpretación, queda de manifiesto una performance colaborativa, en las conceptualizaciones y confluencias de las temáticas de “lo negro” y “la añoranza criolla” que la autora despliega en entrevistas y conciertos, visibilizando a los músicos de la *etapa afroperuana* desde el plano narrativo.

Esto lo podemos apreciar en presentaciones y entrevistas como las de los programas *A fondo* y *300 millones* en España, o *Méjico al día*, entre otras muchas entrevistas, en las que Chabuca no sólo habla de “los ritmos negros, antiguos, señores de las costas del Perú” en los que ella “se atreve a incursionar” (*Méjico al día*, 1981), sino también de “las familias de raza negra” de las que provienen Caitro Soto de la Colina o Rodolfo Arteaga, lo cual forma parte de una performance discursiva en donde opera la modalidad 3. colaboración *familiar (roles intercambiables)*. Me permito transcribir un extracto de la entrevista realizada por Joaquín Serrano a Chabuca Granda en el programa *A fondo* en 1977 para luego explicar de qué manera se produce aquí dicha modalidad de colaboración:

Soy un poco severa y te podría asegurar que las buenas costumbres de mi país, en este instante, están mejor y más cuidadosamente guardadas por las antiguas familias negras. Las familias negras y las familias blancas vivimos bajo el mismo techo, dos siglos y algo, por algo tan, algo que no puede esclarecerse hasta hoy, la esclavitud. Pero nos quisimos mucho, nos queremos mucho. Tuvimos exactamente la misma educación. Y quisieron integrarse y nosotros a ellos, porque nosotros hemos aprendido muchísimo de ellos también, ¿verdad? Por eso ahora hay pueblos como Chincha, Chincha Alta, El Carmen, Cañete, donde las familias son casi azules, de pureza negra, o mi señora Victoria Angulo o estos jóvenes que vienen de Perú Negro que son de las familias De la Colina y de los Soto, y Dios mío, está Arteaga. Vienen de familia de una absoluta educación alturadísima que ellos sí guardaron, muy cuidadosamente. (Rincón, A. 2020 p. 75)

En esta entrevista, aunque Caitro, Félix o Rodolfo no están presentes en el set, forman parte del ámbito performático discursivo de Chabuca y por momentos incluso adquieren un rol protagónico dentro de la narración y ella, más bien queda como en un segundo plano. Esto

se puede cotejar con la *modalidad de colaboración familiar 3*. En el sentido de que se asumen, se comparten o intercambian roles protagónicos durante la performance a través del discurso de Chabuca y la presencia a veces narrada o a veces escénica de los músicos mencionados (MM).

En las presentaciones musicales la autora utiliza ese tipo de práctica discursiva también entre canciones, desde una narrativa de reconocimiento a los MM y a la cultura negra del Perú y sus “ritmos antiguos, hondos y señores de las costas centrales del Perú”, ya con ellos presentes en el escenario, con lo cual imprimen juntos una connotación contextual histórica importante a la performance que, como resultado, influye de manera *complementaria (modalidad 2.)* en el *punto de vista* que la autora presenta, ejerciendo un efecto performativo en el público.

3. Performance colaborativa como expresión de reconocimiento mutuo en la etapa afroperuana

Podemos ver así que, el reconocimiento mutuo de capacidades de agencia, responsabilidades compartidas y legitimidad de participación, constituye la performance colaborativa, es decir, sostiene la colaboración, desde la fase de *preparación* (sesiones de laboratorio, encuentros, ensayos, conversaciones, arreglos, composición). Y a la vez, durante la fase de *interpretación*, este reconocimiento mutuo se expresa a través de recursos performáticos con los que Chabuca visibiliza a los colaboradores, quienes a su vez reconocen la legitimidad de la autora a través de los ámbitos performáticos sonoros, discursivos y escénicos, mediante gestos faciales y corporales expresivos de aprobación, la escucha atenta y la respuesta sonora adecuada.

Para ejemplificar esto vayamos a la fase de *interpretación* y al estilo que logran juntos al final de la *etapa afroperuana* para apreciar cómo, desde el ámbito performático sonoro, logran un estilo colaborativo de modalidad 3. *familiar* que se sustenta en el reconocimiento mutuo entre los participantes y constituye responsabilidad, legitimidad y poder compartido -característico del concepto de *colaboración por principios* propuesto por Heath & Isbell (2020)- y que a la vez expresa este reconocimiento mutuo en gestos performáticos sonoros.

Escucharemos en este estilo un tipo de interpretación grupal en la que los roles se desjerarquizan, flexibilizan, se influyen mutuamente e intercambian mediante la escucha mutua y la reacción sonora entre Chabuca y los MM al interior del ensamble, en

concordancia con las modalidades de colaboración 2. *complementaria* y 3. *familiar* descritas por John-Steiner.

Sólo por dar un ejemplo -entre muchos-, en la versión del tema José Antonio del último disco, *Cada canción con su razón* (1981), se establece un tipo de interacción musical, en la que por momentos (ej. min. 2:30 a min. 3:00) ninguno de los participantes está sosteniendo una base de acompañamiento en el sentido convencional, sino que todos están de algún modo en un rol protagónico, realizando variaciones, de manera libre, de patrones o toques más o menos característicos o más o menos originales desde sus respectivos instrumentos, mientras Chabuca, cantando melodía y letra a su manera: “diciéndola” y “fraseándola”, ocupa el mismo plano protagónico que los demás, sin necesidad de acompañamientos que “llenen” el espacio, sino en interacción “con” los demás. Como decía ella: “no canto acompañada por, canto con”. Esa frase sintetiza bien el tipo de dinámica interpretativa grupal que en *Cada canción con su razón* se desarrolla ampliamente, de manera colaborativa por los MM y por Chabuca como un músico más.

Ani Bustamante, en una entrevista con motivo de la publicación de su libro “*Los sonidos de Eros: Un recorrido por la obra de Chabuca Granda*” (2014), refiere que “Chabuca encontró en lo negro un camino de liberación” al referir que “en los ritmos negros hay un canto a la libertad, a la buena trasgresión. Ir ‘más allá’ requiere astucia y ética. Lo nuevo no adviene sin una dosis de transgresión de los órdenes establecidos” (Bustamante, A. en entrevista con Jimenez, W. 2014)

Este estilo libre y flexible distingue la colaboración de la *etapa afroperuana* de las anteriores colaboraciones en la obra de la autora -y del estilo afro criollo de sus contemporáneos-, no sólo en cuanto a la modalidad colaborativa *familiar* caracterizada por el intercambio de roles, y los protagonismos y responsabilidades musicales compartidas durante la interpretación, sino también por ejemplo en la manera en la que atraviesan la forma de los temas; sin arreglos predeterminados, de un modo que permite pensar en la improvisación musical como recurso utilizado a cada momento, lo cual podemos constatar por un lado en el hecho de que Chabuca prefería grabar “en una sólo pasada los temas” (Fuller, 2020), y por otro lado al escuchar versiones de cada tema en distintas grabaciones o presentaciones durante la *etapa afroperuana*: siempre son interpretadas de manera diferente; cambiantes desde el aporte individual de cada participante y en consecuencia en el resultado interpretativo del ensamble en su conjunto.

4. Rasgos musicales adicionales: “interplay” (interacción grupal)

En música improvisatoria la habilidad de comunicarse o interactuar de manera grupal se denomina “interplay” y requiere de escucha atenta, responsabilidad compartida y compromiso para proponer y responder en el momento mismo de la interpretación. Como resultado de esto se desarrolla la cohabitación adaptativa del espacio sonoro por parte de los músicos. Esto puede darse mediante la elaboración de “motivos” grupales; y la capacidad de interpretar una composición de manera relativamente libre sin necesariamente desatender la forma y las secciones que presenta, así como mediante la alternancia y flexibilidad de roles al interior del grupo. Es decir, un modo de comunicación orientada a generar “respuestas útiles”, propias de una interpretación grupal que podemos relacionar con el concepto de *colaboración de principios* (Heath & Isbell, 2010).

Describo sucintamente algunos rasgos adicionales del ámbito performático sonoro (y escénico) de la *etapa afroperuana*, plasmados en el disco *Cada canción con su razón* en donde, a través de una interpretación grupal marcada por la flexibilidad e intercambio de roles y las responsabilidades compartidas, características del “interplay”, se constituye una performance colaborativa que expresa gestos de reconocimiento mutuo entre los participantes.

CHABUCA GRANDA- VOZ - Se desenvuelve desde el canto como un instrumento más del ensamble, desjerarquizando su rol por momentos. Comparte el protagonismo mediante el espacio que crea a través de los “silencios” en su canto, que en esta última etapa utiliza mayor sonido de aire, “aterciopelando” su voz.

Chabuca canta “con” la banda; “sincopa” con la banda como señala Yuri Juarez (2017). Utiliza, así lo que algunos perciben como sus “limitaciones”, y que ella describe como su dificultad para respirar lo que la hace tener un estilo “muy cortadito” (Granda I. citada en Rincón, A. 2020), para otorgar espacio sonoro y posibilitar la interacción interpretativa y el intercambio de roles con los demás, concepto que en esta producción culminante se lleva a un punto atípico en la música popular peruana.

ALVARO LAGOS- GUITARRA: Utiliza con gran solvencia y flexibilidad una cantidad de recursos como los bordones, los arpegios, trinos y mordentes, rasgueos; alternando entre armonías triádicas y extendidas. Uso muy dinámico de la alternancia entre los registros grave, medio y agudo del instrumento de un modo que genera espacios sonoros para la interacción grupal, propiciando así también la alternancia de roles y el intercambio de gestos

líricos con Chabuca, superponiéndose uno a otro por momentos, en un continuo melódico que denota una escucha activa entre ambos. Esta escucha activa favorece también el “diálogo”, “contrapunto” o “interplay” libre y espontáneo con el resto del grupo.

A diferencia de Lucho Gonzales o de Felix Casaverde, quienes también hacen uso de espacios y silencios de una manera muy apropiada para acompañar a Chabuca, pero principalmente desde un rol de acompañamiento -como es bastante notorio por la manera en que ambos utilizan principalmente acordes, bordoneos y rasgueos en los registros grave y medio de la guitarra, quedando en un segundo plano en relación a la voz-, Lagos sí logra una síntesis entre la “primera” y “segunda” guitarra, no sólo a través de bordoneos y acordes en el registro grave o medio de la guitarra sino también ocupando el registro agudo de la misma; alternando libremente entre trinos, “punteos”, acordes extendidos; a veces en un rol de acompañante, otras en un rol melódico protagónico en primer plano, transitando la forma de los temas de manera relativamente libre y espontánea, en interacción con los demás. Libertad y flexibilidad que adquiere por incursionar en el terreno improvisatorio característico de este ensamble en particular, lo cual le otorga mayor amplitud en términos tanto del uso irrestricto del espacio sonoro, como de los géneros musicales con los que dialoga y sus armonías características.

Cuando músicos y sobre todo guitarristas son consultados sobre la participación de Alvaro Lagos en este último disco de Chabuca, quienes valoran este “modo” de interpretar la música criolla y la guitarra en particular coinciden en que estamos ante un verdadero prodigio y genio de la guitarra. Por supuesto también hay músicos y guitarristas que no valoran del todo este estilo y tienen opiniones menos elogiosas pero siempre de reconocimiento a su aporte.

CARLOS “CAITRO” SOTO Y EUSEBIO SIRIO “PITITI”- CAJÓN Y PERCUSIONES

Caitro y Pititi utilizan patrones de acompañamiento en los que alternan toques con aires de distintos géneros como la marinera, el landó, la zamacueca, el tondero o el vals, sin abandonar la función de acompañamiento pero al mismo tiempo proponiendo motivos rítmicos que por un lado dialogan entre sí en el cajón u otras percusiones; y que al mismo tiempo son recogidos por Lagos y trasladados al ámbito guitarrístico. Esta dinámica grupal también se produce en la dirección opuesta, Lagos inicia motivos musicales que Caitro y Pititi recogen y prolongan o transforman. De igual manera manejan de manera flexible y a discreción improntas de hemíolas y repiques, lo cual si bien puede ser un recurso o práctica común en la música criolla en determinados momentos en los que la voz descansa o en los

intersticios de la melodía, en este caso por momentos sucede en simultáneo con la voz melódica y en alternancia con sus propias intervenciones vocales que incentivan al grupo a mantener actividad mediante intensos “guapeos” de voz con sus “eso”, “toma” “dale” “ahí”, “aha” “juega”, que van alternando con frases mas largas como “eso es señora”, “al hondo” “cova negro”, “y sigue covando”, “qué boniiiiitoo”, “vamo a ver”, acentuando de manera sincopada el segundo tresillo de cada pulso -lo cual es característico de los ritmos afroperuanos- y articulando frases tanto en los guapeos como en el toque de cajón, de un modo que contribuye al intercambio de “rasgos discretos” entre el vals, la zamacueca, la marinera o el landó, sosteniendo así la energía de los temas, la interacción y el diálogo, en todo momento.

FORMA

El hecho de que tanto Caitro como los demás músicos atraviesen la forma de manera libre y flexible, no impide que con algún repique, acento, golpe, guapeo, sonido, marquen, anticipen o resalten los cambios de secciones. Es decir, que la forma no se pierde, sino que se construye espontánea y creativamente de manera grupal, en este estilo colaborativo muy particular de la *etapa afroperuana*.

Como se aprecia en los videos de conciertos de esa época y con este grupo en particular (Canal 4, 1980) Caitro y Pititi intercambian instrumentos; a veces uno ocupa el cajón y el otro percusiones menores como el cencerro, las cucharas o la cajita. O cuando ambos ocupan el cajón, los colores o timbres de cada cajón son distintos y complementarios, y dialogan entre sí, alternando entre algún patrón de acompañamiento y los repiques o entre registros agudos o graves del cajón, o entre patrones más largos o más cortos.

A Pititi además en los videos lo vemos movilizarse por el escenario, danzando, o activando corporalmente el espacio escénico, rodeando a Chabuca, desafiando a Caitro, jugando en la performance escénica, mientras toca la cajita, el cencerro o las cucharas y guapea sincopadamente con la mirada y el cuerpo en dirección a los demás, especialmente a Chabuca.

En síntesis, el ámbito performático sonoro de la performance colaborativa entre Chabuca Granda y los MM, durante la interpretación se caracteriza por:

- Alternancia flexibilidad, intercambio y complementariedad de roles, “desjerarquizando” de esa manera el ensamble.

- Interacción fluida y cambiante en la dinámica de interpretación grupal. Las piezas siempre son interpretadas de distinto modo entre una performance y otra. Lo cual denota responsabilidades y compromiso colectivo durante la interpretación -característico de dinámicas improvisatorias y otorga una suerte de carácter de complicidad entre Chabuca y los músicos.
- Indeterminación en el modo en que se va construyendo o se atraviesa la forma de los temas de manera colaborativa durante la interpretación lo cual otorga un carácter de espontaneidad, informalidad o libertad a la performance.

5. Conclusiones preliminares sobre el análisis de la performance colaborativa:

En el ámbito performático sonoro de la *etapa afroperuana* vemos cómo se da un tipo de interacción en la que se expresan gestos de reconocimiento mutuo. Sin olvidar la asimetría original en las jerarquías estructurales de la música y sus respectivos roles dentro del grupo (forma, melodía en primer plano, sección rítmica en plano de acompañamiento), pero sin dejar de dar cuenta de la agencia individual y la iniciativa de los miembros, se intercambian experiencias protagónicas espontáneamente, otorgando el espacio y el silencio necesario para reconocer la presencia del otro desde la escucha y la corporalidad y responder a este gesto de reconocimiento a través del sonido, la voz y el cuerpo, generando la interacción musical característica de esta etapa y de este último grupo en particular.

Las descripciones en este análisis pueden sintetizarse en palabras y frases como “intercambio” de roles, “compartir responsabilidades y protagonismo”, “otorgar espacio”, “alternar”, “reconocer” “interacción” “diálogo”, todo lo cual se hace posible por la adaptabilidad que exige un proceso de creación colaborativo. Cuando Romero (2015) conceptualiza el comportamiento autoral y musical de Chabuca Granda como de “resistencia pasiva” transversal a su trayectoria, podríamos añadir que también se observa, en la *etapa afroperuana*, un comportamiento de adaptabilidad activa a partir de la construcción colaborativa de una performance de reconocimiento mutuo con rasgos de interculturalidad²⁹.

Chabuca Granda se proyecta así al futuro hacia el final de su carrera, reafirmando un comportamiento de resistencia pasiva tanto al estatus quo social de su época como a cánones estéticos dominantes en el ámbito de la música popular, pero adaptándose

²⁹ “El concepto de adaptación activa que proponemos es un concepto dialéctico en el sentido de que en tanto el sujeto se transforma, modifica al medio, y al modificar el medio se modifica a sí mismo”. (Salvo, 2007, p. 12)

activamente a la impredecibilidad del cambio y al contacto con la diferencia, acorde a las tendencias culturales globales emergentes de aquel momento.

Conforme Chabuca narra y crea espacios y sujetos a través de colaboraciones creativas como las de la *etapa afroperuana* junto a Caitro, Felix, Pititi y Álvaro, se renueva la tradición criolla en un juego de apropiaciones y reapropiaciones con la obra de Granda, confluyendo en su espacio autoral, reforzando su *punto de vista* y construyendo un “puente hacia adelante” -en términos estilísticos- que transitan juntos, y sigue siendo transitado hasta hoy por nuevas generaciones de músicos peruanos y extranjeros.

CAPÍTULO V.

Memoria y omisiones: La *etapa afroperuana* en la construcción de una memoria oficial e institucional sobre la obra de Chabuca Granda. Análisis crítico

“La justicia de los vivos no tiene sentido si no se tiene en cuenta la injusticia a los muertos” (Manuel Reyes Mate, 2012)

Tras el fallecimiento de Chabuca, en 1983, el periodista del diario La Crónica, Alberto Balbuena Pacheco, recordó una entrevista que le hiciera en 1954:

Conocí a Chabuca Granda en el verano de 1954. (...) Niko Cisneros nos comisionó para entrevistar a la gran dama del cantar popular de nuestra patria. (...) Tocamos el timbre y al poco rato apareció la propia Chabuca en una ventana del segundo piso. Le expusimos qué queríamos y nos invitó a pasar. Subimos las escaleras y en la casa hallamos al maestro Oscar Aviles y un grupo de músicos morenos. Preparaban una actuación en el Teatro Segura. (...) Buscando un ángulo para la nota le preguntamos sobre el trabajo que estaba haciendo con el maestro Oscar Aviles y los muchachos morenos. ¿Usted gusta de la música negroide?, le inquirimos (La Crónica, 8 de marzo, 1983).

Es un problema bastante documentado el estigma social invisibilizante que se ha impuesto sobre la figura del músico popular relacionado al criollismo en el Perú, pero particularmente esto lo ha padecido el músico afrodescendiente, como podemos inferir de esta crónica que da cuenta del modo en que a mediados del siglo XX, se omiten los nombres de músicos afro en los medios, impidiéndonos saber hoy de quiénes se trataba. Y evidencia también la manera en que se reifica la agencia y aporte artístico de dichos músicos bajo el término “negroide”.

Chabuca, como hemos visto, otorgó y compartió el protagonismo de diversas maneras con los músicos de la *etapa afroperuana*, visibilizando su aporte en el marco de una performance colaborativa de gestos de reconocimiento mutuo que ha generado un legado en el ámbito de la interpretación musical entre músicos peruanos y extranjeros.

Por lo tanto llegamos ahora al punto justamente donde debemos evaluar, a partir de algunas ideas teóricas correspondientes a los “olvidos” u omisiones sobre diversos fenómenos culturales, de qué manera, si acaso, es reconocida esta performance en la construcción de

la memoria oficial de la obra de Chabuca, en diversos ámbitos institucionales, no sólo en aras de lo que podría interpretarse como un afán de reivindicar a músicos provenientes del ámbito popular -y de la comunidad afrodescendiente en particular- que colaboraron con la autora en la *etapa afroperuana* como lo fueron Felix Casaverde, Carlos “Caitro” Soto de la Colina, Eusebio Sirio “Pititi” Alvaro Lagos, Rodolfo Arteaga o Rufino Ortiz, sino también en aras de analizar el proceso de continuidad, desarrollo y preservación de dicha obra y su legado performativo que, reiteramos, constituye en su *etapa afroperuana*, un proceso colaborativo que se sustenta en / y expresa / gestos de reconocimiento mutuo de rasgos interculturales entre los participantes.

Las fuentes de análisis fueron las siguientes:

1. Entrevistas a Teresa Fuller, hija de Chabuca Granda y presidenta de la Asociación Cultural Chabuca Granda (ACCG), en el marco de los homenajes por el centenario del nacimiento de la autora, realizadas por diversas instituciones. Analizaremos las entrevistas que sostuvo con profesores y estudiantes de la Universidad Peruana de Ciencias (UPC) y con el embajador y personal de la embajada de Brasil en el Perú, acontecidas en el marco de los eventos virtuales realizados con motivo del centenario.
2. Libros, artículos académicos, ensayos periodísticos y entrevistas a músicos expertos en referencia a la obra de Chabuca y en particular a la *etapa afroperuana*.

1. El discurso de Teresa Fuller en el marco de los homenajes por el centenario del nacimiento de Chabuca Granda

El musicólogo Fernando Elías Llanos, quien realizó un extenso trabajo de investigación sobre Félix Casaverde, motivado justamente por la música del disco Tarimba Negra (1978) de la *etapa afroperuana* de Chabuca Granda y su poca difusión señala:

El trabajo en conjunto de Chabuca, Félix y Caitro, parecía ser una especie de equipo de los sueños de la música afroperuana... o criolla, o negra, o de la costa...

pero peruana sin dudas. Tenía arreglos de instrumentos “nobles” provenientes de la música “clásica”: arreglos de cuerdas, vientos, un piano, y todo acompañado (mejor dicho, “bañado”) de guitarra y cajón. La segunda impresión fue de espanto y de rabia: me sentí engañado — como peruano— por no haber conocido esa música antes, como si alguien hubiese tenido la posibilidad de mostrarlas, pero, por una profunda ignorancia o temor, no quiso hacerlo. Él (o ella), quien quiera que haya sido, tenía que leer ahora lo que pensaba acerca de este “alzhéimer”, en mi opinión, gravísimo en la música peruana y latinoamericana (Elías Llanos, F. 2019, p.18).

Esta apreciación sobre una especie de olvido u omisión de este “trabajo en conjunto” como le llama Elías Llanos (2019), es algo que se condice con mi propia apreciación y motivación para realizar la presente tesis. El historiador inglés Peter Burke, en su artículo titulado *La Historia como memoria social* (1997), señala que si utilizamos términos como *memoria social* nos estaríamos arriesgando a caer en conceptos reificantes. Por otro lado, si nos negamos a utilizarlos estaríamos en peligro de no ver las diferentes maneras en que las ideas de los individuos están influenciadas por los grupos a los que pertenecen (p. 45). “Para entender el funcionamiento de la memoria social vale la pena investigar la organización social del olvido; las reglas de la exclusión, supresión u opresión; y la pregunta sobre quién quiere que quién olvide algo y por qué”. (p 56)

Si como señala Burke, quienes construyen la memoria oficial de algún caso o fenómeno cultural importante y patrimonial están influenciados por -y ejercen influencia en- los grupos a los que pertenecen, en el caso de Fuller, debemos tomar en cuenta que el grupo social al que pertenece sigue siendo la élite de la sociedad peruana a la que perteneció Chabuca y por lo tanto sus ideas y la forma en la que dialoga con las instituciones desde el ámbito de la relaciones públicas en torno a la obra y figura de Chabuca Granda, se da desde una posición de poder que no siempre ha considerado o tomado en cuenta las voces de las poblaciones excluidas de la sociedad, no obstante estas hayan sido constitutivas de los monumentos que conforman el acervo patrimonial y cultural de la nación.

Me permito citar un extracto de un texto de Alejandro L. Madrid que creo conceptualiza adecuadamente lo que parece ser un fenómeno recurrente en la historia musical de América Latina:

En el contexto de hibridación cultural, transculturación y mestizaje racial y étnico que caracteriza la historia de Latinoamérica, es esencial tener en cuenta estas luchas de poder; sólo de esa manera podemos entender los complejos procesos de apropiación de

las músicas y leyendas de origen indígena y africano creadas por las elites culturales con el pretexto de construir símbolos nacionales mestizos e «incluyentes». Estos procesos se dan siempre en condiciones de desigualdad de poder, cuestión que es fundamental tener en cuenta para comprender el carácter neocolonial de los proyectos nacionalistas y la forma en que tienden a despojar de su capital cultural a las comunidades social y étnicamente más marginadas, en aras del espejismo de un pacto hegemónico supuestamente incluyente (...) las músicas indígenas y negras que alimentaron los nacionalismos musicales latinoamericanos fueron utilizadas para recordar a estas comunidades como parte idealista del discurso nacional, mientras se las relegaba al olvido en la realidad de la vida cotidiana dentro de ese Estado-nación. (Madrid, A. s.f.)

La construcción de la figura de Chabuca Granda como símbolo de lo nacional desde el ámbito de la construcción de una memoria institucional sobre su trayectoria, obra y legado es el producto de un efectivo trabajo de relaciones públicas por parte de Teresa Fuller en coordinación con entidades estatales y privadas que, en palabras de la propia Teresa, requirió la fundación de la Asociación Cultural Chabuca Granda (ACCG) en el año 2017 con motivo de la declaración de la obra de Chabuca como patrimonio cultural de la nación por parte del Ministerio de Cultura, el cual formó una comisión especial para preparar, en coordinación con la ACCG, la conmemoración celebratoria por el centenario del nacimiento de la autora, a lo cual se fueron sumando distintos ministerios, especialmente el Ministerio de Relaciones Exteriores así como embajadas de diversos países, municipios y universidades. Todo esto, declara Teresa Fuller, ha sido parte de un arduo trabajo que posibilitó la gran cantidad de celebraciones, homenajes, entrevistas, conversatorios y eventos con motivo del centenario del nacimiento de Chabuca, que han podido ser transmitidos virtualmente debido a la pandemia del Covid 19, durante la segunda mitad del año 2020, y en los que Teresa Fuller ha sido la protagonista principal como depositaria del archivo y los derechos oficiales y formales de la obra autoral de su madre y como presidenta de la ACCG y vocera de su legado biográfico.

Veremos así, que en el marco de los homenajes por el centenario de Chabuca Granda, la figura, trayectoria, obra y legado de la autora se ha abordado principalmente desde la interpretación que hace Teresa Fuller de su *punto de vista*. Esta interpretación presenta dos problemas en relación al reconocimiento de la performance colaborativa de la *etapa afroperuana*;

- A. Fuller señala que la autora narra situaciones reales -es decir le otorga calidad de relato veraz al *punto de vista* de narrativa autoral que despliega a través del discurso performático.
- B. Refiere también Fuller, que la relación musical que Chabuca sostuvo con sus músicos en la *etapa afroperuana* -y que da pie al disco *Tarimba Negra* y *Cada canción con su razón*- se caracterizó por gestos de “generosidad” y por un tipo de reconocimiento y valoración unidireccional de Chabuca para con ellos.

A continuación expongo estos dos puntos:

A. La obra de Chabuca como relato veraz en el discurso de Teresa Fuller: el locus de lo popular y la labor de relaciones públicas

“El mundo que inventó en sus canciones sustituyó al Perú real y es a través de aquél que se imaginan o sueñan con la realidad peruana millones de personas en el mundo que no han puesto los pies en nuestro país” (Vargas Llosa, M. citado en Ramírez V. 2019)

En la entrevista que sostuviera Teresa Fuller con representantes de la embajada de Brasil (entrevista virtual, 29 de octubre de 2020), el embajador Rodrigo Baena Soares inicia la conversación mencionando que hablar de la querida Chabuca Granda es recordar a la creadora de cientos de vales criollos y canciones afroperuanas que se han convertido en patrimonio cultural del Perú. “En Brasil tenemos mucho orgullo en decir que somos el país más africano del mundo fuera del continente africano, yo sé que Chabuca siempre estuvo con las canciones afroperuanas”.

Tras esta introducción de Soares, Teresa agradece y sin reparar en el comentario de Baena sobre lo afroperuano en la música de Chabuca narra algunas anécdotas en las que ahonda en la obra de su madre señalando que “Chabuca te cuenta las cosas que vive, las cosas que está pasando en un espacio, en un tiempo” y que “tenía presente una justicia social impresionante”. “Nos enseñaron que las personas no somos de colores, todos somos iguales y nos queremos mucho”. “Ella siempre con una guitarra y un cajón, Caitro Soto la

acompañó muchos años”. “Ves en su letra geografía, integración, ella te une con sus canciones. Ella dice todo lo que ella siente, no tiene miedo en decir lo que ella cree que es verdad, lo afirma cantándolo” (Fuller, T. 2020).

En la misma línea interpretativa, en una entrevista con profesores de la UPC (entrevista virtual, 30 de octubre, 2020) Teresa señala que la Lima que Chabuca canta al principio de su trayectoria “ella sí la conoce”, ya que nace en 1920 y que sus padres y abuelos además le habían contado cómo era esa Lima.

Ella no hace fábula de sus canciones, simplemente te describía lo profundo y lo bello de las cosas. Nos hacía descubrir en sus temas, sus lugares, sus personajes, sus canciones, todo aquello escondido, que pasa para mucha gente desapercibido, te mostraba todo ello en sus canciones. Y al mismo tiempo luchaba y defendía lo que consideraba válido y verdadero, sobre todo cuando se trataba de ese Perú que tanto amó” (Fuller, T. 2020).

Esta interpretación de la obra de Chabuca como un relato de veracidad que Teresa Fuller hace, parece partir de una lectura de las performances artísticas que no repara en las construcciones ficcionales que las constituyen, sino que las asume como una experiencia real y autobiográfica de la artista.

El motivo de este tipo de lecturas, explican Wagner y Blazekovic (1995), es que la ficción es delicada y los hechos son duros, que la ficción tiene una connotación negativa, mientras que los hechos otorgan (y prueban) un optimismo positivista. Permitir que la ficción se filtre en un “discurso serio” significa para muchos el fin de la ciencia feliz. Lo que es realmente malo es que efectiva y afortunadamente, sí es el fin de la ciencia feliz (p. 462).

El no reparar en el proceso de construcción de dicha performance, cancela u omite, en la lectura del fenómeno, los aportes y agencias creativas, que como en el caso de la *etapa afroperuana*, constituyen la obra a través de una relación de trabajo colaborativo que va desde las fases de preparación del material musical, hasta las fases de interpretación performática en los ámbitos sonoros, escénicos y discursivos.

Y por otro lado esta lectura de la obra como relato veraz encuentra correspondencia con el modo veraz también en que Chabuca representaba la obra performáticamente. Por ejemplo, en la entrevista que se le realiza a la autora en el programa *Méjico al día* (1981), el

entrevistador le hace dos preguntas a la autora: la primera es si es que considera su obra como folklore o no, a lo que Chabuca responde que no llegó a hacer folklore, que el folklore es algo muy serio y que ella simplemente se atreve a incursionar en estos “ritmos negros hondos, profundos, señores, negros de las costas centrales del Perú”. El entrevistador replica con otra pregunta: “¿Quién le enseñó a ser tan modesta, Chabuca?” A esto Chabuca responde que simplemente es ella misma, “soy una mujer muy elemental... casi simplona”, y que es popular pero no importante, “lo importante son mis personajes”. En la misma entrevista, al disponerse a iniciar la interpretación musical, Chabuca dice que al que hay que escuchar es al guitarrista, Marcos Morel, “el importante es él”, y lo presenta a la teleaudiencia diligentemente, reconociendo de antemano su capacidad y talento. Por supuesto durante la interpretación a dúo del tema *Una larga noche* junto a Morel, la performance sonora y escénica en la que se embarcan expresa dinámicas de reconocimiento mutuo entre ambos, desde la escucha y el cohabitar el espacio musical juntos a través de los extensos silencios otorgados por la cantante y la respuesta sonora mutua. Al finalizar el tema, Chabuca celebra el desempeño de Morel inmediatamente con un “¡bien Marquito, bien!”. Esto, dentro del marco discursivo que Chabuca despliega durante la entrevista, genera una performance en la que ambos, Morel y ella misma, se van tornando en personajes que comienzan a habitar una zona liminal entre la ficción y la realidad.

Por ejemplo, lo que podemos inferir sobre lo mencionado por Chabuca al declarar, dentro de su performance discursiva, que “no llegó a hacer folklore” pero que “se atreve a incursionar” en él es que, la autora se posiciona así por debajo y por fuera del folklore; no pertenecería al “inside” del mundo folklórico peruano, sino que sería una visitante respetuosa y aceptada dentro del mismo por músicos con los que transita dentro de los géneros musicales que constituyen ese mundo exótico de “ritmos negros, hondos, señores, profundos”, representado en sus conciertos performáticamente por los MM -ya como personajes de ese folklore exótico-, y por ella, como una “traductora” que contagia y envuelve de interés a un público -internacional- que ignora ese mundo pero que tiene la posibilidad de acceder a él a través de las interpretaciones que realizan colaborativamente la autora y los músicos en conciertos y grabaciones discográficas. De este modo, Chabuca va estableciendo una permeabilidad entre lo real y lo ficcional tornándose así, a ella misma y a los músicos, en personajes performáticos y agentes performativos de un territorio temático ficcional que, en la medida en que adquiere veracidad, va ocultando de la mirada del receptor, el proceso de construcción de la obra, “naturalizando” así la agencia individual de los colaboradores.

Chabuca se desenvuelve, través del ámbito discursivo, mediante frases que hoy son célebres y sintetizan su itinerario performativo; como la que recogiera el periodista Cesar Levano en un artículo para la revista *Caretas*: "El éxito me hizo ver otros sitios, otros ámbitos y conocí más a mi país. Me di cuenta de que yo había ascendido al pueblo". O en la entrevista con Mario Kreutzberger en Chile (1978): cuando se le pregunta "¿qué está componiendo ahora?" Ella responde "canciones con ritmos negros muy profundos, muy señores: están diría yo, esos ritmos celosamente guardados en un pequeño punto del mapa". O en la entrevista con Joaquín Serrano en España (1977) al relatar que: "las familias negras y las familias blancas vivimos bajo el mismo techo, dos siglos y algo, por algo que no puede esclarecerse hasta hoy, que es la esclavitud (. ...) Tuvimos exactamente la misma educación". O la siguiente frase:

Yo no alcancé a cantar muchos silencios. Yo no alcancé a hacer folklore. Apenas me acerqué, creo, a la canción popular. Y de la canción popular, apenas si logré ser aceptada por la juglaría. De allí que considere, como una fortuna inmerecida, el que algunas de mis composiciones se escuchen y se entonen ya tantos años. (Granda, 1979, citada en Sarmiento, 2020, p. 16)

A través de estas frases y la narrativa que van conformando, el concepto de lo popular se hace presente en su performance, no sólo en lo sonoro o escénico sino también en lo discursivo. Y como hemos ido descubriendo a lo largo de la tesis, la *etapa afroperuana* representa un mayor acercamiento performativo hacia lo popular en la trayectoria de Chabuca. Es en buena medida en este aspecto y carácter popular que se posan las lecturas oficiales que reivindican la obra de Chabuca como una expresión de lo peruano. De ahí, en parte, que por ejemplo Teresa Fuller pueda definir la música de Chabuca como "canción peruana", por su arraigo popular.

‘Me di cuenta que yo había ascendido al pueblo’. Y con ello, ascendió a la inmortalidad. Ese ascenso fue gradual, desde la órbita paternal hacia la invención de una tradición, ya que no se sentía parte de ninguna (. ...) al escuchar a Chabuca nos damos cuenta de ese lugar descentrado del sujeto, de esa constante búsqueda de un ‘lugar’. Chabuca nos lleva en un itinerario erótico, afectivo, vital. La tradición, el origen, son siempre míticos. (Bustamante, A. 2014)

Conocida es la frase de José Ingenieros: ““La impopularidad es privilegio de todas las verdades” (1913). Podríamos decir que una mirada al proceso de construcción de la obra de Chabuca, y en particular a la *etapa afroperuana*, es una mirada a lo impopular de su obra; a lo que queda oculto, que de acuerdo a Ingenieros, es “lo verdadero”. Es decir que el locus de lo popular reside en la ficción de su obra, pero un análisis del proceso de construcción de la misma permite develar ciertas verdades (impopulares quizá) sobre su condición constitutiva. El no reparar en la construcción ficcional de la obra, por el contrario, impediría ver los procesos colaborativos que la constituyen. Y desde el punto de vista que aquí intentamos establecer, la interpretación que hace Teresa Fuller de la obra de su madre desde el ámbito de sus afectos y de las relaciones públicas, se limita en buena medida a las capas ficcionales de la obra; al efecto performativo del locus de lo popular en ella.

En consecuencia, en el proceso de construcción de una memoria oficial sobre la obra y legado de Chabuca Granda, el cual es dirigido por la misma Teresa Fuller, se omiten aspectos importantes de esa obra que hoy, convertida en patrimonio nacional, debería ser abordada desde distintos ángulos y por miradas diversas, lo cual permitiría realizar un conocimiento más amplio de dicho patrimonio nacional para un reconocimiento más abarcativo, que incluya por ejemplo, una mirada justa hacia las relaciones humanas que formaron parte fundamental de su proceso constitutivo.

B. “Aportes y generosidad” de Chabuca en el discurso de Teresa Fuller: reconocimiento unidimensional y unidireccional.

En la entrevista realizada a Teresa Fuller por profesores y estudiantes de la Universidad Peruana de Ciencias (UPC) acontecida en el marco de los eventos virtuales realizados con motivo del centenario, Fuller explica la inclusión de Félix Casaverde y Caitro Soto en el disco *Tarimba Negra*, grabado en España en 1978 con la participación del reconocido arreglista Ricard Miralles de la siguiente manera:

Miralles era el arreglista de Serrat. Y para mi mami era pues, el premio mayor que este señor hiciera los arreglos para el disco. Y estaba tan emocionada con los arreglos de Ricard Miralles, que invitó a Felix y a Caitro para que ellos también estuvieran en el disco con su tema arreglado por Miralles. Y Felix Casaverde hace un tema que se llama Cuatro tiempos jóvenes negros, que dura unos 8 minutos y un poquito más. Y entonces a Caitro le dijo Don Caitro ponga usted dos temas,

por que así tienen equiparados los minutos pues ¿no? Y Caitro puso Toro mata y no se si Curruñao o no se cual otro, pero sí está Toromata. Esa era la generosidad de mi mami, su cariño por la gente. Cómo no iban a estar sus colegas, sus compañeros de canto, de espectáculos, en su disco ¿no?, cuando era Miralles el que estaba haciendo los arreglos. Era genial realmente. (Fuller, 2020)

Teresa habla de la inclusión de Felix Casaverde y Caitro Soto en el proyecto de *Tarimba Negra* como un gesto o un impulso de generosidad de manera unilateral o unidireccional por parte de Chabuca hacia ellos. Sin embargo esto parece ser una apreciación reducida si tomamos en cuentas que todas las canciones del disco son interpretadas en géneros musicales afroperuanos y que los arreglos de Miralles son sostenidos por la sección rítmica de la que Félix y Caitro se hacen cargo. O como refiere Elías LLanos (2019): “todo acompañado (mejor dicho, “bañado”) de guitarra y cajón. (p. 18)

En la misma entrevista a Fuller se le pregunta por el modo en que Chabuca había innovado la música criolla, a lo que responde que es a través de sus letras y el buen uso del lenguaje que ella enriquece la música criolla, los valeses y los ritmos negros. “Ese es su aporte”, señala Fuller. El entrevistador re pregunta entonces de qué manera habría ella aportado a la música afroperuana. Teresa responde que Chabuca, a través del landó principalmente hace un homenaje a la raza negra, “que nos devolvió con alegría y dulzura la injuria de la esclavitud, algo que aún no ha sido esclarecido”, parafraseando a su madre.

Constatamos que se hace una lectura del reconocimiento como acción *unidireccional*, enfocada en lo que su obra aporta a la raza negra o a los géneros, o en su generosidad hacia músicos como Felix y Caitro; como reconocimiento hacia ellos. Sin embargo no sopesa el impacto de la presencia o aporte de estos músicos a su obra, a través de una colaboración, o del reconocimiento de ellos hacia la autora. En suma es una apreciación que no repara en el reconocimiento en relación de reciprocidad o de mutualidad con otros sino de unilateralidad hacia otros.

Al mismo tiempo, al referir que su aporte a lo afroperuano se basa en el enriquecimiento de los ritmos negros a través de sus letras, hay una interpretación que no repara en la música sino en sus letras, la música parece no ser algo que el discurso de Teresa aborde de modo significativo. Por tanto, hay una valoración que se queda en el plano de su labor autoral, de letrista -al menos en la entrevista en cuestión- y desconoce las dimensiones musicales de la obra de Chabuca, es decir, su rol de músico, de cantante, el trabajo musical interpretativo en ensambles grupales de distinto formato, la gestación de estilos musicales de manera

colaborativa. Todo lo cual aquí hemos descrito en el análisis como una performance de ámbitos performáticos sonoro, discursivo, escénico, gestado en colaboración con otros músicos. Es decir que se hace una interpretación relativamente *unidimensional* de la obra.

En la música cuentan más los sonidos que la significación: me refiero a que en la canción popular hay una fina trama entre sentido y sonido. No hay significaciones cerradas sino múltiples, hay fugas... estallidos. El sentido de la letra (a través del sonido) toca el cuerpo, llama al baile, al llanto, al éxtasis". (Bustamante, 2014)

En esta cita, vemos cómo Bustamante le atribuye importancia a la letra en la obra de Chabuca Granda, otorgándole el "sentido" de la música. Sin embargo en la misma cita vemos también cómo confiere al ámbito sonoro una vía de sentido o significado de suma importancia, lo cual no se extrae de las apreciaciones de Fuller sobre la *etapa afroperuana* como algo que desde su discurso valore de manera significativa.

Estos tres argumentos expuestos por Teresa en entrevistas; la interpretación de la obra como relato veraz; el análisis unidimensional de la faceta de autora y letrista de Chabuca; y el enmarcar unilateralmente la obra de Chabuca como un aporte y reconocimiento a la música afro y a sus cultores, al articularse acaban por omitir el hecho de que detrás de la obra hay un proceso de construcción colaborativo musical muy importante, lo cual, en consecuencia, le impide abordar dicha etapa desde una actitud de reconocimiento del proceso y de la materia prima que finalmente es en buena medida la música realizada en colaboración con los músicos y en particular con los MM en la *etapa afroperuana*. Es decir no repara en la construcción de la obra, omite la faceta de Chabuca como músico y cantante y olvida reconocer el aspecto colaborativo que desemboca en la producción de la obra que hoy celebramos y disfrutamos .

2. Percepción de académicos y músicos expertos: una mirada reificante

A lo largo de los años se han producido y acumulado valiosas contribuciones como artículos académicos y ensayos periodísticos, de algunos de los cuales nos hemos valido en este trabajo para analizar la manera en que se aborda la obra de Chabuca en. Y por mi parte también he entrevistado a músicos expertos en referencia a la *etapa afroperuana*, y se observa que en general hay un modo reificante de entender la relación musical y performática entre Chabuca, Caitro, Rodolfo, Pititi, Alvaro y Felix, al solidificarla bajo el membrete de "la incorporación de los ritmos afroperuanos", por ejemplo.

De alguna manera se cosifica dicha relación al argumentarse, en ocasiones, que está basada en un conjunto de intereses que Chabuca pretende conseguir a través de la “incorporación de los ritmos afroperuanos” como la “internacionalización” “la promoción del cajón peruano” o incluso se señala que la autora aportó a “la limpieza de los ritmos afroperuanos” (Jauregui, E. 2011). Con lo cual se deslegitima y en consecuencia se omite rápidamente todo un proceso colaborativo que aquí intentamos evidenciar.

A diferencia de las percepciones sobre las dos primeras etapas de la obra de Chabuca, en donde a los colaboradores Oscar Avilés y Lucho Gonzales casi siempre se les menciona anteponiendo sus nombres al estilo musical a describir, en el caso de la *etapa afroperuana* por el contrario, se antepone el estilo, y luego, a veces, si acaso, se mencionan los nombres de alguno -casi nunca de todos- los músicos de la *etapa afroperuana*.

Ejemplos:

Lloréns & Chocano (2009) por ejemplo describen la *etapa afroperuana* como parte de “la exploración de la combinación del vals limeño con distintos géneros costeños y afroperuanos, y también con los cosmopolitas” (p. 218); y el estilo que logran como un “atonderamiento” del vals criollo con la incorporación de algunos rasgos del jazz” (idem).

Se vislumbran indicios de una omisión con respecto a la presencia y colaboración de los MM. Teresa Fuller (2020) utiliza términos como “nutrirse de” y “valorar a lo afro y sus cultores” para referirse a la relación de Chabuca con los músicos de esta etapa, sin tomar en cuenta la iniciativa y agencia de estos y su aporte colaborativo en la obra de Chabuca. Lloréns & Chocano hablan de “asociarse con”, sin embargo al explicar el modo en que opera esta “asociación” le conceden toda responsabilidad y crédito a Chabuca al indicar que “la autora explora aspectos musicales de la tradición afroperuana” o que “fusiona la zamacueca y la marinera limeña con el vals” o que “Granda estiliza algunos de sus temas anteriores, cambiándoles el ritmo y los arreglos de percusión para hacerlos sonar como una mezcla entre vals limeño, zamacueca, y marinera” (p.194)

Ni Fuller ni Lloréns & Chocano mencionan los nombres de los músicos de esta etapa en sus respectivas periodizaciones o descripciones principales. Esto probablemente sucede en parte por motivos de espacio y porque no es relevante para el propósito de sus textos. Romero en cambio sí los menciona, sin embargo no se ocupa en profundidad de la *etapa afroperuana* en su artículo ya que su enfoque se centra en la primera etapa y de manera más extensa en la segunda.

Los ejemplos de este tipo de apreciación reificante los vemos nuevamente en Sarmiento (2020) cuando describe la *etapa afroperuana* con frases como “Chabuca incorpora Aires de marinera”. Olvidándose del reconocimiento real a la agencia creativa performática de los músicos y de Chabuca misma en su faceta de músico, en la que ella demuestra una capacidad y estilo importante de interpretar la música afroperuana grupalmente, en diálogo colaborativo con otros músicos.

Incluso Sarmiento (2020) desarrolla un capítulo llamado Colaboraciones (p. 161) que se refiere a la relación colaborativa que sostuviera la autora con el poeta Cesar Calvo, el pianista Juan Castro Nalli y el músico Domingo Rullo, dando por descontado que la performance de la *etapa afroperuana* que constituye parte de la obra de Chabuca, se haya construido de manera fundamental en colaboración con otros, cosa que el investigador Javier León (2015) sí rescata al mencionar que sobre dicha etapa “es importante mencionar el papel relevante que tuvieron aquellos músicos que fueron sus colaboradores o que de alguna otra manera contribuyeron a la articulación de esta nueva orientación musical” (p. 248). Sin embargo León se refiere básicamente a algunos aportes estilísticos de Félix Casaverde de tipo complementario, sin mencionar al resto de los músicos o abordar las dinámicas colaborativas grupales de la performance.

Y por otro lado los músicos y expertos que pude entrevistar, al sopesar el estilo musical logrado en la *etapa afroperuana* como producto de la colaboración, se enfocan en la “naturalidad” o “tipicidad” de dicho producto musical, por ejemplo. O desde el punto de vista musicológico, algunos expertos se enfocan en cuestiones de “equivalencia métrica” en el contacto entre géneros musicales que, según refieren, es lo que explicaría el estilo musical logrado.

Esto de alguna manera tampoco da viabilidad plena a reconocimiento alguno. Al atribuir una condición de “naturalidad del músico criollo” para entrar en “el juego de la interpretación criolla” como señala el guitarrista de música criolla Jorge “Coco” Cabrera (en entrevista personal, 2018) o al enfocarse en una teoría de “equivalencia métrica” para apreciar el estilo interpretativo que caracterizó los trabajos de esta etapa, se resta agencia a los músicos que produjeron este trabajo, nuevamente olvidando reconocer el paso previo al resultado obtenido en el que la “materia prima” o “la génesis” son los músicos y no una “naturaleza o esencia criolla” o una teoría de “equivalencia métrica” la cual en todo caso sería un concepto que se construye a posteriori para hacer sentido de un estilo musical. El guitarrista Carlos Ayala hace la siguiente apreciación:

Hacia esta época [fines de los años 1960] ya está solidificada la figura de Chabuca Granda [aunque] en su primera etapa estuvo muy pegada al estilo tradicional de los [años de] 1950. Pero ya apareciendo [en los años de 1960] la figura de Hayre en el medio, los guitarristas que la acompañan, llámese Lucho González hacia los [años] 1970, Félix Casaverde y al final Álvaro Lagos [1980s], todos ellos seguidores de esa corriente «hayreana», incorporan otros aspectos. Lucho González, [a diferencia de Hayre], está bastante influido por el *bossa-nova*. Y es así que la composición de Chabuca se torna influida por este estilo, lo que se ve en composiciones como «Ese arar en el mar» o.... en fin, podemos nombrar muchos temas que son de la segunda o última etapa de composición de Chabuca, en la cual también ella se mete un poco en la música afro, influida ya en esa etapa por [el grupo musical] Perú Negro en los [años] 1970, con armonías ya más del *bossa-nova* y del jazz (Ayala, 2008, citado en Lloréns & Chocano, 2009).

Christopher Naughton (2009) precisa este problema de reificación, en su argumentación sobre la performance del Samba, desde un marco teórico Heideggeriano:

By seeing both inside and outside the experience, the object is understood according to *techné*. The making is not then notes that are played or in samba, the beats that are played, but the process and the recognition of how those beats and those drums are played, by whom, when and how. (p. 169)

Es decir, que el análisis de la performance musical de Chabuca Granda durante la *etapa afroperuana* no se agota en descripciones o conclusiones como “enriquecer los ritmos negros con sus letras” o la “incorporación de armonías estilizadas” o de “ritmos o aires negros”, o de un “contacto entre el vals y los géneros afroperuanos” como han señalado las fuentes aquí presentadas, sino que es importante ahondar en el modo en que interactúan musicalmente los músicos, producto de una performance colaborativa que, como proponemos, se basa y expresa al mismo tiempo una relación de reconocimiento mutuo o recíproco entre Chabuca y los MM, en el contexto de la *etapa afroperuana* de su obra.

3. Reflexiones finales sobre la reificación y omisión de la colaboración musical de la etapa afroperuana.

Estamos ante lo que podemos clasificar como una omisión, resultado de percepciones reificantes de las relaciones humanas en esta etapa. Es decir, por el olvido de reconocer

adecuadamente la génesis musical de este periodo como producto de una colaboración entre personas y no sólo del contacto entre géneros musicales que Chabuca posibilita de manera individual.

Una lectura así invisibiliza a quienes construyeron junto a ella la obra misma y que fueron y son una presencia fundamental en todo sentido en esta etapa culminante, tanto en lo sonoro, lo estético y lo discursivo, impidiendo así incluir a estos músicos en el reconocimiento oficial y hacerlo extensivo a sus familiares y también de alguna manera a los músicos populares como se sostiene en este trabajo que debiera ser, tratándose de reconocimientos que en muchos casos se dan desde instituciones del estado a una obra que constituye patrimonio cultural de la nación.

En una nota adicional, sobre el problema de falta de reconocimiento de la comunidad afrodescendiente, se ve en el siguiente artículo publicado en el diario el Comercio con motivo del mes de la cultura afroperuana, una explicación desde la problemática de la estereotipación y sobrerrepresentación cultural en determinadas actividades:

una marcada ausencia en los medios de comunicación o en el imaginario colectivo como una población que contribuyó sustancialmente a la construcción de nuestra república. Por el contrario, su sobrerrepresentación en actividades deportivas y culturales, y la extensa diseminación de estereotipos negativos. En suma, un insuficiente reconocimiento de su ciudadanía. (Noles Cotito 2021, par. 3)

Desde mi punto de vista, sumado al problema de la estereotipación de la población negra y su sobrerrepresentación en determinadas actividades, se encuentra también, como señalamos en la presente tesis, el modo en que se da el problema de la ausencia de reconocimiento. Adicionalmente a la sobrerrepresentación de los afrodescendientes en determinadas actividades de manera estereotipante, al aducir un tipo de aptitud natural para dichas actividades, restando, nuevamente, la capacidad de agencia desde las que se practican, normaliza la omisión en el reconocimiento individual a las personas afrodescendientes y a su aporte en la construcción de ciudadanía.

Como se ha intentado demostrar a lo largo de esta tesis, es justamente a partir de la experiencia mítica que “lo negro” o “lo afro” comporta en el imaginario de públicos locales y cosmopolitas, que la presencia performativa y la colaboración performática sonora y escénica de Carlos “Caitro” Soto, Félix Casaverde, Eusebio Sirio “Pititi”, Alvaro Lagos y Rodolfo Arteaga, enmarcada en la performance discursiva de Chabuca, contribuye, a través

de la impronta de lo tradicional y lo popular, a posicionar la obra y legado de la autora como representación de peruanidad y también de universalidad cultural.

4. Apuntes para un reconocimiento integral del legado de Chabuca Granda: ¿Quién quiere olvidar qué y por qué?

La colaboración de la *etapa afroperuana* y la visibilización de la misma por parte de la autora en la performance, implica ya un reconocimiento a los músicos. Hacer una lectura de la obra de Chabuca desde la representación o performance en la que ella evidencia dicha colaboración, reconocimiento que además se expresa en las dinámicas interpretativas propias de la “tradicción” musical de tipo contemporáneo que configuraron estilísticamente, requiere tomar en cuenta los aspectos de las relaciones humanas que la constituyen y su continuidad en el ámbito de las percepciones a lo largo del tiempo. De lo contrario, entablar una lectura desde la muy importante pero insuficiente labor de relaciones públicas, puede ser efectivo en cuanto a valorar ciertos aspectos necesarios para la difusión y preservación de la obra como: la conformación de una asociación cultural dedicada a ello, o la organización de importantes homenajes, o la coordinación con el estado en las acciones de patrimonialización, pero inefectiva si no se complementa con el estudio integral de la obra. Al no reparar en la construcción misma de la obra, lo cual es de alguna manera desconocerla, se afecta también el proceso de construcción de una memoria oficial pero integral sobre la misma.

Las colaboraciones y las relaciones humanas que las constituyen no están exentas de problemas al ser las complejas configuraciones del entorno social las que en buena medida influyen en dichas relaciones.

En la conversación que se sostuvo con Yaninha Casaverde, hija de Félix Casaverde, con motivo del presente trabajo, se denota cierta disonancia con respecto a lo declarado en vida por su padre. Ella parece no otorgarle mayor importancia a la etapa de su colaboración con Chabuca Granda. Señala que para su padre se trató exclusivamente de una relación laboral. Sin embargo, como hemos visto en las declaraciones del mismo Félix Casaverde, él aparentemente le otorgó un mayor significado y valor que lo meramente laboral. Señala Yaninha, con cierta indiferencia, que por la producción discográfica de *Tarimba Negra*, en la que se incluye una pieza de Félix además de su aporte musical como parte fundamental de dicha producción, no existe ningún tipo de remuneración económica en forma de regalías o afines. Menciona también que es respetuosa del deseo que su padre manifestara en vida de no hacer ningún tipo de exigencia en lo referido a su colaboración con Chabuca. Respecto de la posibilidad de participar o de ver a su padre incluido en el reconocimiento oficial a la

autora o a la obra, piensa que esto significaría para Teresa Fuller una disminución de la figura de Chabuca Granda, y comprende que no haya ningún tipo de inclusión. Por otra parte, la madre de Yaninha y viuda de Félix se mostró reticente a hablar del tema y no participó de la conversación, sin embargo antes de retirarse comentó que Teresa Fuller “no conoce” y “no tiene nada que ver” con la grabación de *Tarimba Negra* ni con la época de la *etapa afroperuana* ya que era muy joven cuando sucedió. (Casaverde, Y. en entrevista personal, 7, mayo, 2021).

Al parecer hay un trabajo por hacer para entender cómo la obra de Chabuca Granda interpela a las familias de quienes en vida construyeron y constituyen parte del legado de la *etapa afroperuana* de su obra. De lo que dicha obra y etapa significan para Teresa Fuller, hija de la autora, hay información y atestado a pesar de la juventud que la podría haber mantenido a cierta distancia de los proyectos musicales de su madre en dicha etapa. Pero sobre las familias de los músicos que colaboraron en la *etapa afroperuana* durante un período de tiempo considerable con resultados concretos y tangibles en cuanto a la construcción de una obra y legado que hoy es patrimonio nacional, sólo se puede decir que, en el marco de los homenajes a la autora por el centenario de su nacimiento y los procesos de reconocimiento institucional y estatal a dicha obra y de construcción de una memoria oficial sobre la misma, brillan por su ausencia.

CONCLUSIONES

La colaboración musical que se dio entre Chabuca Granda, Carlos “Caitro” Soto, Félix Casaverde, Eusebio Sirio “Pititi” y Alvaro Lagos durante la *etapa afroperuana*, produjo una *performance colaborativa* de ámbitos sonoro, escénico y discursivo cuyo significado radica en su capacidad performativa; en el efecto que produce en el público receptor en términos simbólicos y el impacto que esto tiene en las distintas percepciones que se posan en la obra de la autora.

Confluencia:

A través de la *performance colaborativa* que constituye la *etapa afroperuana*, confluyen narrativas principales de Chabuca: la *añoranza criolla* y “*lo negro*”, que al articularse refuerzan lo que llamamos el *punto de vista* de la autora, es decir, el territorio temático que conforma las capas “fccionales” de la obra. Se configura desde allí un itinerario performativo

que transita por el ethos de lo popular o tradicional en tensión con aspectos de innovación estilística musical producto de las dinámicas interpretativas colaborativas entre Caitro Soto, Félix Casaverde, Eusebio Sirio, Alvaro Lagos y Chabuca Granda.

Colaboración:

Los músicos mencionados formaron parte del proceso de creación e interpretación colaborativa que constituyó la *etapa afroperuana* a través de la performance sonora, escénica y discursiva, siendo representados también desde el discurso de Chabuca principalmente, en diversas presentaciones y entrevistas. Es por eso que el tipo de colaboración que se estableció durante la *etapa afroperuana* puede ser entendido como una colaboración performática desde los ámbitos sonoros, escénicos y discursivos, y al mismo tiempo en un sentido más amplio como una colaboración performativa por el efecto que produce en la obra de Chabuca y en el modo en que es percibida por el receptor de la misma.

La *etapa afroperuana* duró 8 años aproximadamente que transcurren entre 1974 y 1982 y se sustenta en el reconocimiento mutuo de capacidad de agencia entre los participantes, configurando lo que Heath & Isbell (2020) denominan una *colaboración basada en principios* que constituye responsabilidad, legitimidad y poder compartido dentro del compacto social que representa el ensamble musical. Entre sus resultados concretos se hallan dos producciones discográficas y una gran cantidad de presentaciones y giras internacionales algunas de las cuales fueron registradas audiovisualmente y hoy son de dominio público a través de las plataformas virtuales como por ejemplo Spotify y Youtube.

Ha sido clasificada en el presente trabajo como una performance que consistió de fases de preparación e interpretación las cuales se analizaron mediante el concepto de *modalidades de colaboración creativa* (John-Steiner, 2000), lo cual ha permitido concluir que en la *etapa afroperuana* se configuró un espacio de intercambio musical en laboratorios de creación y presentaciones, hacia una visión compartida sobre “evolucionar la música negra”, lo cual se manifestó en la fase de interpretación a través de los ámbitos performáticos sonoro, escénico y discursivo, principalmente en el modo en que los participantes se influenciaron mutuamente e intercambiaron roles de manera flexible, de acuerdo al análisis del capítulo IV., asumiendo responsabilidades compartidas y alternancia en el protagonismo performático a través del discurso de la autora, de la presencia escénica de los músicos y a través del ámbito sonoro durante la interpretación musical.

En el ámbito performático sonoro específicamente, la concordancia con estas *modalidades de colaboración creativa* (John-Steiner, 2000) se evidencian en la composición musical y los arreglos, en donde se influyen mutuamente a través de ejercicios creativos (*colaboración complementaria*) y a través de las dinámicas grupales de interpretación musical desde el intercambio mutuo de recursos sonoros estilísticos, como se explicó en el capítulo IV. Las dinámicas interpretativas grupales analizadas muestran también concordancia con la modalidad de colaboración *familiar*, al haber sido caracterizadas por:

- Alternancia “flexibilidad”, intercambio y complementariedad de roles.
- Responsabilidades y compromiso colectivo en la interpretación -característica de dinámicas improvisatorias. Los participantes se “cubren” y aún utilizan su complementariedad.
- Indeterminación y “libertad” en el modo en que se atraviesa la forma de los temas.

Estas dinámicas colaborativas generaron un estilo de interpretación que en el transcurso del tiempo continúa siendo percibido ya no sólo como parte de las tradiciones musicales peruanas en general sino también afroperuanas en particular como hemos visto en distintos ejemplos a lo largo de esta tesis, y que es considerado por diversos especialistas cuyos testimonios hemos expuesto en el presente trabajo, como un referente de la música criolla o afroperuana moderna.

Performance de reconocimiento:

La performance general de dicha etapa representa en parte una temática de reconocimiento a la “raza negra” expresada performáticamente por la autora a través del ámbito discursivo. Y representa también una temática de reconocimiento mutuo, de rasgos interculturales, expresada performáticamente por todo el grupo a través del ámbito sonoro y escénico de la interpretación, en donde los participantes habitan un espacio de encuentro, de traducción y negociación de significados en el cual cada uno mantiene algo de sí, sin asimilarse al otro, en un modo de relacionarse musicalmente fluido, movable y dialéctico, cuyo efecto performativo en el ámbito de la recepción no está exento de ambivalencias y contradicciones como se ha visto a lo largo de la tesis. Y que suele conceptualizarse como una relación de contacto entre el vals y los géneros afroperuanos.

No es una coincidencia que el resultado de esta performance colaborativa tenga mayor acogida y recepción entre los cultores y aficionados a culturas musicales que adhieren al

discurso de lo intercultural en el ámbito global como las relacionadas al folklore contemporáneo latinoamericano, la world music o el jazz fusión. Mientras que en el ámbito de la música criolla local es más bien percibido, con el escepticismo que se expresa desde la complejidad del compartimentado multiculturalismo peruano -y limeño en particular-.

Identidad: resistencia pasiva y adaptabilidad activa

Chabuca Granda se proyecta así al futuro, hacia el final de su carrera, reafirmando un comportamiento de “resistencia pasiva” (Romero, 2015) tanto al estatus quo social de su época como a cánones estéticos dominantes en el ámbito de la música popular, pero también adaptándose activamente a la impredecibilidad del cambio y al contacto con la diferencia, acorde a ciertas tendencias culturales emergentes desde el último tercio del siglo XX. De esta manera, la performance colaborativa de la *etapa afroperuana* impacta tanto el conjunto de la obra -al resignificar los vales clásicos de su primera etapa en presentaciones en vivo y en la producción discográfica *Cada canción con su razón*- como también la narrativa personal e identidad musical de la autora. Y representa además la posibilidad de reconocimiento del aporte colaborativo de los músicos de dicha etapa, lo cual constatamos no se ha dado hasta el momento en el proceso de construcción de una memoria oficial sobre dicha obra y legado en el marco del centenario del nacimiento de Chabuca Granda.

Construcción de memoria y reificación:

Podemos ver que desde el proceso de construcción de una memoria oficial dirigido principalmente por Teresa Fuller, se enmarca la figura de Chabuca Granda principalmente en el plano de su labor autoral de “letrista” y en el ámbito discursivo de su performance, no reparando mayormente en la dimensión sonora o escénica de la *etapa afroperuana*, gestada en colaboración performática con los músicos mencionados, en sus fases de preparación e interpretación.

Desde dicha apreciación se le otorga un carácter de relato veraz a la performance discursiva de la autora, es decir una apreciación que se fija en la capa ficcional de la obra y en el efecto performativo que ejerce en el ámbito de la recepción. Y en consecuencia se omiten los procesos de construcción y las colaboraciones performáticas que la constituyen, como los de la performance colaborativa de la *etapa afroperuana*.

La performance colaborativa de la *etapa afroperuana* entre Chabuca Granda, Carlos “Caitro” Soto, Félix Casaverde, Eusebio Sirio “Pititi” y Alvaro Lagos, queda así subsumida bajo narrativas sobre “lo negro” o “afro” en confluencia con la temática de la *añoranza criolla* que constituyen finalmente el *punto de vista* de la autora. Y es reificada bajo etiquetas que

conceptualizan dicha colaboración como una "exploración de ritmos negros" o "incorporación de géneros afro" o "adopción de aires musicales afroperuanos" por parte de la autora, sin reparar en el proceso de fabricación o construcción colaborativa de lo que constituye ese *elemento negro* en la performance musical, ocultando a los artífices de la *etapa afroperuana* del ámbito diverso de las percepciones.

Se hace referencia desde el discurso de Fuller a una condición y acto de de generosidad y aporte de Chabuca hacia sus colaboradores y hacia la música negra y popular como una acción que guarda una relación y efecto unidireccional a estos, lo cual entra en contradicción con el aspecto de reconocimiento mutuo que como ha sido declarado en este trabajo, sostiene a la colaboración performática y a la vez es expresado por esta a través de los ámbitos sonoro, escénico y discursivo que constituyen la *etapa afroperuana* de la obra de Chabuca Granda.

Discontinuidad:

La relación entre el ámbito de la construcción de una memoria oficial sobre la obra de Chabuca Granda y la *etapa afroperuana* de la misma -entendida esta como parte de una obra en proceso de continuo desarrollo a lo largo del tiempo- es de discontinuidad, ya que el reconocimiento mutuo entre Chabuca Granda, Carlos "Caitro" Soto, Félix Casaverde, Eusebio Sirio "Pititi" y Alvaro Lagos, en el que se basa la performance colaborativa en dicha etapa y que a la vez es expresado musicalmente por ellos durante la interpretación musical, se cancela, al omitirse de múltiples formas, la agencia creativa de los mismos -la cual es constitutiva de la performance-, como se ha evidenciado en los homenajes por el centenario del nacimiento de la autora y en textos y artículos académicos o periodísticos analizados en este trabajo, invisibilizando así a los músicos colaboradores.

Importancia y recomendación final:

La importancia de estudiar la *etapa afroperuana* de Chabuca Granda desde un enfoque que nos permita visibilizar las relaciones entre las personas que aportaron, colaboraron y que constituyen dicha etapa dando contenido al elemento continuo que en el discurso de la autora representa lo "negro" o "los antiguos y hondos ritmos negros de la costas centrales del Perú", radica no sólo en obtener un mejor conocimiento de la obra sino también en esclarecer el modo en que dichas relaciones humanas son abordadas en el proceso de construcción de memoria oficial sobre la autora, el cual incluye el legado de dicha colaboración, llevado a cabo por instituciones culturales, académicas, estatales e internacionales que erigen a la autora como símbolo universal de peruanidad y que consagran su obra como patrimonio cultural de la nación.

Tras las conclusiones, la recomendación final que se hace desde el presente trabajo de investigación sobre la performance colaborativa de la *etapa afroperuana de Chabuca Granda* es la siguiente: los músicos Carlos “Caitro” Soto, Félix Casaverde, Eusebio Sirio “Pititi” y Alvaro Lagos, colaboradores fundamentales en la construcción de uno de las gestas más importantes de la música popular peruana, cuyo legado constituye hoy parte del patrimonio cultural de la nación por su *“valor simbólico dentro del imaginario nacional cuyo aporte a la continuidad y renovación de la música criolla abrió nuevas sendas en la música popular peruana”* (Resolución Viceministerial N° 001-2017-VMPCIC-MC, El Peruano, 2017), deben ser incluidos activamente en el discurso oficial de reconocimiento a dicho patrimonio, ya sea a través de homenajes, conversatorios, textos académicos, publicaciones especializadas, etc. considerando también a sus familias dentro del marco referencial de esos actos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre, C., Walker, C. (2017) *The Lima Reader. History, Culture, Politics*. Duke University Press.

Alterhaug, B. (2004). *Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication*.

https://www.academia.edu/9449673/Improvisation_on_a_triple_theme_Creativity_Jazz_Improvisation_and_Communication

Arom, S. (1991). *Modelos y modelización en las músicas de tradición oral*. En F.C. al., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, (2001), 203-232

Barrasus, J. (2009). *Reconocimiento y reificación: La revisión de Axel Honneth de una categoría clave de la Teoría Crítica*

https://www.academia.edu/7918523/Reconocimiento_y_reificaci%C3%B3n_La_revisi%C3%B3n_de_Axel_Honneth_de_una_categor%C3%ADa_clave_de_la_Teor%C3%ADa_Cr%C3%ADtica

Berrios, J. (2001). *Cincuenta años de “La flor de la canela”: 1950-2000*

https://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/paediatria/v04_n1/flor.htm

Boespflug, G. (1999). *Popular Music and the Instrumental Ensemble*. *Music Educators Journal*, (85), 6. <https://www.jstor.org/stable/3399519>

Burke, P. (1997). *Varieties of Cultural History*. Ithaca, NY: Cornell University Press, p. 43-59.

Bustamante, A. (2014). *Los sonidos de eros, un recorrido por la obra de Chabuca Granda*. Letra viva.

Delevaux, M. (2013) *Entre disonancias y convergencias: las representaciones de los afroperuanos»* En: Leonardo (ed.) *Poéticas de lo negro. Literatura y otros discursos acerca de lo afroperuano en el siglo XX*, Lima, hipocampo editores.

Delevaux, M. (s.f.) "Reflexión en torno a lo afroperuano". *Emergencia y significado de un proyecto identitario "afro"*.

https://www.academia.edu/7244413/Reflexi%C3%B3n_en_torno_a_lo_afroperuano

Díaz, S. (2010). *Foucault y Veyne: Los usos del «acontecimiento» en la práctica histórica.*

A parte rei. Revista de filosofía , 69. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/diaz69.pdf>

Durant, J. (1995). *Michel Foucault. "What Is an Author?"*

https://www.uv.es/~fores/programa/foucault_whatauthor.html

Elías, F. (2019). *Negro, peruano, afroperuano. Félix casaverde, guitarra negra* (pp. 1-62).

Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Feldman, H. (2009). *Ritmos Negros del Peru. Reconstruyendo la herencia musical africana*

Instituto de Etnomusicología – IDE Pontificia Universidad Católica del Perú

Fellone, U. (2018). *Genealogía y género musical: el caso del post-rock Músicas populares, sociedad y territorio.* Sinergias entre investigación y docencia

https://www.academia.edu/43627734/Genealog%C3%ADa_y_g%C3%A9nero_musical_el_caso_del_post

Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music.* Massachusetts, Estados

Unidos: Harvard University Press.

Fuentes López, A. (s.f.). *Aprendizaje colaborativo.*

https://www.academia.edu/20273563/Aprendizaje_Colaborativo

Heath, R.G., & Isbell M. G., (2020). *Theorizing Principled Collaboration.*

https://www.academia.edu/44421932/Theorizing_Principled_Collaboration

Honneth, A. (1992). *La lucha por el reconocimiento, por una gramática moral de los conflictos sociales.* Critica, Barcelona.

Jauregui, E. (2011). *El pirata. Historias de la música criolla.* Grupo Editorial Mesa Redonda

John-Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press.

Kartomi, M. (1981). *The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts*. *Ethnomusicology*, 25. pp. 227-249. University of Illinois Press. <https://doi.org/10.2307/851273>

Laitinen, A. (s.f.). *Review: Paul Ricoeur 2005. The Course of Recognition*. Harvard University Press: London, England/ Cambridge, Mass. Orig. *Parcours de la reconnaissance* 2004. Translated by David Pellauer.

León, J. (2015). *El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología – IDE Pontificia Universidad Católica del Perú. (pp. 2020-258).

Lomnitz, R. (2018). *Políticas del sonido: Pensando la agencia performativa de la música*. https://www.academia.edu/39784735/Pol%C3%ADticas_del_sonido_Pensando_la_agencia_performativa_de_la_m%C3%BAsica_Ponencia_le%2C3%2ADda_en_el_coloquio_Estudiantes_hacia_la_titulaci%2C3%2B3n_junio_del_2018

Madrid, A. (2010). *Música y nacionalismos en Latinoamérica A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* : [Museo de Antioquía] págs. 227-236

Madrid, A. L. (2009). *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier*. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 13. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>

Mendivil, J. (2016). *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones

Monson, I. (2009). *Jazz as political practice. Musical Improvisation, art education and society*. University of Illinois

Nagore, M. (2004). *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. Músicas al Sur - Número 1.

Naughton, C. (2009). *The thrill of making a racket. Nietzsche, heidegger and community samba in schools*. Auckland, University of Auckland.

Pellegrino, G. (2002). *Chabuca Granda. Las cuerdas vivas de América*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. (pp. 15-56)

Pellegrino, G. (2020). *100 años de Chabuca Granda, la voz peruana que traspasó las fronteras de Latinoamérica*.

<https://www.infobae.com/cultura/2020/03/03/100-anos-de-chabuca-granda-la-voz-peruana-que-traspaso-las-fronteras-de-latinoamerica/>

Peruzzolo Vieira, M. (2000). *Collaboration between non-guitarist composers and guitarists: Analysing collaborative modalities applied to the creative process*. <https://www.academia.edu>

Quitorán, C. (2017). *Pequeñas historias cuentan grandes realidades: análisis de la construcción narrativa en el documental peruano "Sigo siendo (Kachkaniraqmi)"*. Tesis: Instituto Latinoamericano- Americano de Arte, Cultura e Historia

<https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/4097/TCC-TE%C3%93RICO-CYNT-HIAQUITORAN.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ricouer, P. (2007). *The Course of Recognition* (Institute for Human Sciences Vienna Lecture Series).

Rincón, A. (2020). *Las palabras de Chabuca*. Asociación Cultural Chabuca Granda. Editorial Planeta.

Rohner, F. (2013). *La otra historia de la música peruana, Cuatro estudios recientes sobre música de la costa central peruana*. HISTÓRICA XXXVII.1 137-146. Pontificia Universidad Católica del Perú.

https://www.academia.edu/17756600/La_otra_historia_de_la_m%C3%BAsica_peruana_Cuatro_estudios_recientes_sobre_m%C3%BAsica_de_la_costa_central_peruana

Rojas, O. (2020). *La música es de Dios: De la Alianza Cristiana y Misionera de Lince a la Iglesia Emmanuel de San Isidro como caso de apropiación de la música popular contemporánea dentro de la liturgia evangélica en el Perú*. Repositorio de Tesis, Pontificia Universidad Católica del Perú

Romero, R. (2015). *Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda. Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología – IDE Pontificia Universidad Católica del Perú (pp. 100-129).

Salvo, J. (2007) *Psicología social. Enrique Pichon Riviere (Junio de 1907 - Julio de 1977)*. https://psico.edu.uy/sites/default/files/cursos/int-teorias_enrique.pdf

Sarmiento, R. (2020). *Llegó rasgando cielos, luz y vientos. Vida y obra de Chabuca Granda*. Ministerio de cultura.

Sayers, S. (2009). *Review: Axel Honneth: Reification: A New Look at an Old Idea*. https://www.academia.edu/1574105/Review_Axel_Honneth_Reification_A_New_Look_at_an_Old_Idea

Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* Hanover: University Press of New England.

Tagg, P. (1982) *Analysing popular music: theory, method and practice*. First published in *Popular Music*, 2: 37-65

Wagner, A., Blazovic, Z. (1995). *European Fiction- Facts or music? History of European Ideas*, Vol. 20, Nos 1-3, pp. 461--467. https://www.academia.edu/7473814/European_fiction_Facts_or_music (p. 462)

Walsh, C. (2005). *“La interculturalidad en la Educación”*. Ministerio de Educación

ARCHIVOS DE REGISTRO AUDIOVISUAL

Ani Bustamante, (24 mar 2011). *Perú Chabuca Granda en 300 Millones RTVE*. <https://www.youtube.com/watch?v=HJosa3EDOYg>

Berklee Global Programs, (3 sept 2020). *Tribute Concert en Celebración de los 100 años de Chabuca Granda*. <https://www.youtube.com/watch?v=okS6UatKiqU>

Canal Encuentro, (19 oct 2017). *Cantoras: Homenaje a Chabuca Granda (capítulo completo) - Canal Encuentro*. (<https://www.youtube.com/watch?v=6p8LZ1OAYIU>).

CCBRASILPERU, (5 nov 2020). *CHARLA CCBP :“El legado de Chabuca Granda”*.<https://www.youtube.com/watch?v=SKaHTODJneU>

Consortio de Universidades, (11 de septiembre de 2020). (Teresa Fuller y Rodrigo Sarmiento, entrevista con Fred Rohner, IED-PUCP). https://www.facebook.com/watch/live/?v=255702845564164&ref=watch_permalink

der Gekreuzigte, (2 dic 2018). *Teresa Fuller Granda (17-04-2013)*. (En entrevista con Marco Aurelio Denegri.La Función de la palabra). <https://www.youtube.com/watch?v=tRGFO8z2uf8>

EDITRAMA, (30 ago 2020). *CHABUCA GRANDA A FONDO - EDICIÓN COMPLETA y RESTAURADA*. (1977) <https://www.youtube.com/watch?v=pbmLAwn3q44&t=1238s>

Eddy Mizares Series, (6 sept 2020). *Chabuca Granda Confidencias Lima Peru 1988 Documental Completo DVD Descarga*. (Conducción de Augusto Polo Campos). <https://www.youtube.com/watch?v=xitsKnSpPlg>

Jannelyn Valverde, (23 may 2015). *Marco Aurelio Denegri con Manuel Acosta Ojeda*. <https://www.youtube.com/watch?v=wdkuGVLOff4>

Peruanosensusalsa, (10 jun 2010). *Peruanos en su Salsa: Manuel Acosta Ojeda 1/3*. (En entrevista con Raul Vargas). <https://www.youtube.com/watch?v=6sFLAePDj6M>

Sergio Salas, (6 abr 2015). Oscar Avilés y Marco Aurelio Denegri. <https://www.youtube.com/watch?v=CJ-7dagKZ9w>

STUDIO54XXX, (14 may 2020). *CHABUCA GRANDA EN CHILE, 1978 (ESTA NOCHE FIESTA)*. (<https://www.youtube.com/watch?v=ZR1wT6SGyBk>).

TVPerú, (23 sept 2011). *SUCEDIÓ EN EL PERÚ - Chabuca Granda I Parte 04* <https://www.youtube.com/watch?v=qWlwDGfLMc>

ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS EN PERIÓDICOS, REVISTAS O BLOGS EN LÍNEA:

Jiménez Torres, W. (2014-08-05). *Los sonidos de Chabuca. El libro-ensayo de Ani Bustamante sobre nuestra criolla se presenta esta noche en la Librería el Virrey de Miraflores. ¡Con música!* <https://lamula.pe/2014/08/05/los-sonidos-de-chabuca/wilijimenez/>

Mathews, D. (2014-11-30). *Chabuca Granda y sus contradicciones. Conferencia en el coloquio "(De) construyendo feminidades: literatura escrita por mujeres (Siglos XX-XXI)". Universidad Villareal, 26 y 27 de Noviembre.* (Publicado en: Me sale Espuma). La mula <https://mesaleespuma.lamula.pe/2014/11/30/chabuca-granda-y-sus-contradicciones/danielmathews/>

Noles Cotito, M. (3 de junio de 2021). *Feliz Mes de la Cultura Afroperuana. El Comercio.* <https://elcomercio.pe/opinion/colaboradores/poblacion-afroperuana-feliz-mes-de-la-cultura-afroperuan-a-por-mariela-noles-cotito-noticia/?ref=ecr>

REDACCIÓN PERÚ, (21 17/01/2016). *Lima dice y suena así: Desde Chabuca Granda hasta el grupo Novalima le cantan a nuestra ciudad. Perú21 conversó con el trompetista Gabriel Alegría sobre la música que suena a Lima, llena de sonidos diversos.* <https://peru21.pe/cultura/lima-dice-suena-chabuca-granda-grupo-novalima-le-cantan-nuestra-ciudad-fotos-208731-noticia/?ref=p21r>

Roca, S. (2020-10-02). *Ministerio de Cultura realiza presentación virtual del libro "Llego rasgando cielos, luz y vientos".* La Mula. (<https://tvrobles.lamula.pe/2020/10/02/ministerio-de-cultura-realiza-presentacion-virtual-del-libro-llego-rasgando-cielos-luz-y-vientos/tvrobles/>)

Verónica Ramírez, (9 de septiembre del 2019). *Chabuca Granda, la eternidad y el infinito*.

Mujer tenía que ser, Fundación BBVA.

<https://fundacionbbva.pe/opinion/chabuca-granda-la-eternidad-y-el-infinito/>