

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Acompañamiento y estilo musical como elementos
identitarios: el bajo eléctrico en el huayno con arpa

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

Andrei Marambio Oquendo

Asesora:

Gisela Elvira Cánepa Koch


Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, Gisela Cánepa Koch, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada ***Acompañamiento y estilo musical como elementos identitarios: el bajo eléctrico en el huayno con arpa*** del autor Andrei Marambio Oquendo, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21/08/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 28 de agosto, 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Cánepa Koch, Gisela Elvira	
DNI:09144486	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4686-9938	

*Para Abelardo, Claudia y Alejandra
por su preocupación, apoyo y cariño.*

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a Gerson Pacheco quien es uno de los bajistas de sesión más reconocidos de huayno con arpa y folclor del país. No solo por su trabajo como artista en el género, sino por su amabilidad y disposición para colaborar con el desarrollo de este trabajo. También quiero agradecer a Ángel Espinoza, Julián Yachi, Amancio Yachi, Raúl Sánchez, Yhony Zenta y a todos los bajistas que cultivan este género musical y otros estilos de folclor. La principal inspiración de este trabajo son la música que ellos vienen haciendo y la admiración que les tengo.

Luego, quiero agradecer a mi familia quienes siempre han apoyado mi desarrollo musical y mis estudios. A mis padres por su cariño incondicional y por alentar mi trabajo como músico; a mi hermano Noel, quien me enseñó a tocar el bajo; a mi hermana Raquel, con quien hemos explorado la música desde siempre; y a mi hermano Alec, de quien también he aprendido trabajando como músico. Quiero hacer una mención especial a mi abuelo Abelardo, porque mientras vivió compartió mucha música conmigo y en más de una oportunidad me habló sobre la importancia de cursar un programa como este. También a mis amigos, que en su mayoría son músicos, y con ellos he compartido, aprendido y discutido sobre música durante toda mi vida.

Agradezco con mucho cariño y respeto a todos los profesores que me han enseñado durante mis estudios de Música y Musicología en la universidad, especialmente a Agustín Rojas, mi profesor de bajo en la universidad; Renato Romero, quien también me enseñó y aconsejó en temas de investigación durante el pre grado y la Maestría en Musicología; y Gisela Cánepa, asesora de esta tesis, quien a través de sus aportes y reflexiones ha hecho posible que elabore una investigación sobre algo tan importante para mí como la música dentro de un marco relevante para la Musicología actual.

Finalmente, quiero agradecer a Alejandra Dávila por compartir su vida conmigo y también por enriquecer esta investigación con sus comentarios y experiencias. Sus reflexiones están presentes en este trabajo y son siempre muy valiosas para mí.

Resumen

El huayno con arpa es un género musical popular del Perú que también es llamado huayno del norte chico por la ubicación geográfica de sus orígenes con respecto de la ciudad de Lima. Este género se caracteriza por haber alcanzado éxito masivo a nivel nacional entre los años noventa y dos mil, cuando se incluyó en su instrumentación instrumentos como el bajo eléctrico, la percusión latina y la batería electrónica, entre otros elementos. En esta investigación, a partir de entrevistas, revisión bibliográfica y análisis musical, se busca encontrar discursos, contextos y características musicales relacionados a este estilo de huayno. El caso que se aborda es el de Gerson Pacheco, uno de los bajistas de sesión de huayno con arpa y folclor andino más reconocidos y con mayor trayectoria del medio. A través de un análisis musical comparativo de su producción con la de otros bajistas, el análisis de sus experiencias y las de otros artistas se concluye que las distintas técnicas y recursos musicales empleados por los bajistas en el género huayno con arpa son *elementos musicales identitarios*, ya que representan los discursos identitarios del huayno con arpa, los discursos identitarios del mismo Pacheco, y la diversidad de contextos que estos generan, los cuales dan lugar a una negociación identitaria.

Palabras clave: bajo eléctrico, huayno con arpa, identidad, música, folclor

Dedicatoria	i
Agradecimientos	ii
Resumen	iii
Índice	iv
Introducción	1
Capítulo I: El huayno, la identidad y los estudios musicales en el Perú	7
1.1. Estado de la cuestión	7
1.1.1 La pentafonía, la música incaica y la música andina	7
1.1.2 Paradigmas en los estudios de música andina: Regional / nacional, anónimo / de autor, folklórico / popular, profesionalización, modernidad / tradición	10
1.1.3. El huayno contemporáneo: tecnología, industria, economía y música	14
1.1.4. El arpa y el bajo, instrumentos musicales del Perú	17
1.1.5 La música andina, el huayno y el bajo eléctrico: Un breve análisis bibliográfico para estudios sobre identidad e instrumentos musicales en el Perú	19
1.2 Marco teórico	21
1.2.1. La música como materia de estudio	21
1.2.2. Música popular, folclor y música andina	22
1.2.3. Identidades y contextos	24
1.2.4. Escenas musicales	26
1.2.5. Hegemonía	27
1.2.6. Elementos musicales identitarios	28
1.2.7. Discusión de los conceptos	29
1.3. Diseño Metodológico	33
1.3.1. Etapas y entrevistas	35
1.3.1. Análisis musical	37
Capítulo II: El huayno con arpa: contextos, discursos y características musicales	39
2.1 Contextos y discursos identitarios en el huayno con arpa	39
2.1.1. La vigencia del huayno con arpa como género musical	44
2.1.2. Identidad familiar, regional y nacional	49
2.1.3. Identidad étnica y discriminación	54
2.1.4. Esfuerzo, sufrimiento y validación del éxito	57
2.1.5. Reivindicación y profesionalización	60
2.1.6. Autorrepresentación en el huayno con arpa	64
2.2. El desarrollo musical del huayno con arpa: Influencia global vs. actualización local.	66
2.2.1. Armonía: Contrapunto y funciones tonales	71
2.2.2. Ritmo y compás: Subdivisión y agrupación de pulsos en las frases de huayno con arpa	79
2.2.3. Melodía	84
2.2.4. Producción musical, actualización de repertorio y desarrollo de la línea de bajo en el huayno con arpa	87
2.2.5. Forma musical	93

2.2.6. Letras y composición	95
Capítulo III: Gerson Pacheco y el bajo	96
3.1. La trayectoria de Gerson Pacheco como referente del bajo eléctrico en el huayno con arpa	98
3.1.2. Música, familia y trabajo	98
3.1.3. Folclor, chicha y rock: Estilos, influencias y prestigio en el bajo eléctrico	113
3.1.3.1. Gerson Pacheco y Amancio Yachi: Narrativas históricas del bajo en el huayno con arpa	122
3.1.3.2. Estilos regionales de huayno y la influencia de la chicha en el huayno con arpa	122
3.1.3.3 La profesionalización en la ejecución musical: el huayno con arpa y su diálogo con otros géneros musicales y sus actores	125
3.2. La ejecución del bajo eléctrico como espacio y medio de discusión identitaria	126
3.2.1. Análisis musical de líneas de bajo eléctrico en huayno con arpa	127
Conclusiones	137
Referencias Bibliográficas	154

Introducción

Cada género musical posee características sonoras que lo distinguen de los demás y reafirman su singularidad dentro de los universos musicales en los que se sitúan. Esto se debe a que la música es creada por personas que toman decisiones al componerla, ejecutarla o grabarla. Además, tienen objetivos prácticos para este quehacer y/o producto musical, así como ideales estéticos e identitarios que seguir o aspirar. Al mismo tiempo, los oyentes o consumidores, tienen sus propios criterios para valorar la música que escuchan y un ideal de cómo debe sonar cada pieza con la que se topan, es así que la música puede gustarles en mayor o menor medida. Pero hay algo más en la música y en lo que llamamos géneros musicales, y es que ellos nos permiten sentirnos parte de una o varias comunidades y de este modo diferenciamos de otras (Frith 2007).

Como músico, me veo atraído por las características estéticas de los distintos estilos musicales, específicamente por los detalles técnicos de la ejecución realizada por los instrumentistas que conforman las agrupaciones. Asimismo, como bajista, me intereso especialmente por lo que tocan otros bajistas en cada pieza musical con la que me encuentro que contenga acompañamiento de bajo eléctrico e incluso con lo que se toque en otros instrumentos que cumplan con el papel de bajo dentro de las agrupaciones que no incluyen a este instrumento en su conformación. Este es el motivo inicial por el cual emprendo una investigación sobre el bajo eléctrico en el huayno con arpa.

Este interés comienza como una fascinación por las características de la ejecución en el bajo eléctrico en este género musical, que desde mi experiencia percibí como singulares. El bajo eléctrico suele desenvolverse en la música como un elemento de fondo, se puede decir que el protagonismo en el acompañamiento de bajo eléctrico depende más del instrumentista que del género. Sin embargo, hay algunos géneros musicales en los que el bajo destaca y el huayno con arpa es uno de ellos. En este caso, esto no se logra a través del virtuosismo, sino por medio de la búsqueda de momentos para sobresalir dentro de la conversación que entabla con los

demás instrumentos del formato, que además tradicionalmente son pocos lo cual facilita esta dinámica. Estos instrumentos suelen ser el arpa, baterías electrónicas, timbales, teclados y la voz.

Las características que llamaron mi atención en un primer momento fueron principalmente la acentuación en los contratiempos, los adornos con técnicas como el *slide*¹ y el *slap*² en momentos específicos que obedecen a una lógica estructural de las frases musicales y la utilización de bicordios y acordes, una técnica poco común en la ejecución de este instrumento.

El huayno con arpa es un género musical originario de la sierra de Lima y el sur de Áncash y Huánuco (Ferrier, 2010). Es una de las variantes del huayno, género musical andino de origen aparentemente colonial (Alfaro, 2005; Mendívil, 2010). El huayno suele ser descrito como flexible y capaz de adaptarse a diversos contextos culturales y musicales (Ferrier, 2010; Romero, 2002, 2008). A pesar de esto, como en muchas otras músicas y expresiones culturales, existen discursos tradicionalistas dentro de este y otras variantes regionales de huayno. Podría decirse que en el huayno con arpa estos discursos no han logrado imponerse como los vigentes, más bien este se ha caracterizado por las innovaciones que con el tiempo han marcado la tendencia y modelado el sonido que tiene hoy en día. Este estilo se actualiza constantemente y se ha desarrollado como industria a un nivel masivo adaptándose al mercado. Cabe recalcar que no se origina a partir de esta adaptación más reciente, sino que viene desarrollándose desde épocas anteriores en las que se tocaba incluso solo con arpa, voz y alguna percusión menor, como güiro, palmas o zapateo. Es desde las décadas de los ochenta y noventa que se ha incluido el bajo eléctrico, percusión latina y batería electrónica en su instrumentación, así como posteriormente teclados electrónicos. De la misma manera en el contenido musical ha desarrollado cambios formales, armónicos y melódicos (Ferrier, 2010).

¹ El *slide*, también conocido como *glissando* en la música académica, es una técnica en la que se va subiendo progresivamente la altura de una nota hasta llegar a otra haciendo sonar todos los sonidos intermedios posibles (<https://es.wikipedia.org/wiki/Glissando>).

² El *slap*, llamado también *slapping and popping* es una técnica percutiva de bajo eléctrico utilizada principalmente en música funk de Estados Unidos desde los años setenta. Se puede considerar que proviene del uso de una técnica similar en el contrabajo y ha sido utilizada en distintos géneros musicales como el rock y la salsa durante las décadas posteriores.

El huayno ha sido motivo de numerosas investigaciones y la aproximación suele ser interdisciplinaria. La mayoría de autores que se revisarán a continuación vienen de las ciencias sociales y es desde allí que trabajan sus investigaciones musicológicas o etno musicológicas. Es así que la presente investigación abordará el género del huayno con arpa, por un lado, desde la teoría generada por esta bibliografía, sus inquietudes y hallazgos, y por otro desde la experiencia de un músico: entendiendo la música como producto artístico, como resultado del desempeño técnico y el conocimiento de quienes la materializan.

El objetivo principal de esta investigación es plantear que el acompañamiento del huayno con arpa tocado por el bajo eléctrico es generador de contextos que permiten la negociación de identidades. Se propone que en las músicas mismas se puede encontrar elementos que contribuyen a la configuración de las identidades tanto de individuos como de grupos de individuos quienes las producen y consumen. De esta manera, se pretende dar importancia a lo sonoro y a lo concreto, ya que son los sonidos que oímos e imaginamos los que consideramos representativos de quienes somos, quienes queremos ser, quienes no somos, etc. Cabe aclarar que no se piensa reducir la negociación de identidades a los sonidos sin considerar los discursos articulados por las personas que construyen sus identidades. Sino más bien, siguiendo a Stokes, pensar a la música como agente generadora de contextos y no solamente como un simple reflejo de la sociedad (Stokes 1997). Es así que se busca identificar estos discursos identitarios y ponerlos en diálogo con el producto musical concreto haciendo visibles las identidades que entran en juego y los contextos en los cuales se negocian.

Para discutir la problemática planteada se analizó al huayno con arpa desde dos perspectivas, una general y otra particular. En la primera, se presenta como un universo con elementos identitarios de diversa índole, no solo elementos musicales. Desde esta perspectiva, se responde al primer objetivo secundario de la presente investigación el cual consiste en describir qué discursos identitarios se encuentran en los contextos del huayno con arpa. Esto se hizo desde el análisis bibliográfico,

discursivo y también musical. Algunos discursos encontrados en las entrevistas realizadas y otros presentes en entrevistas publicadas en canales de YouTube y diversas páginas de Facebook coinciden con lo que otros investigadores han publicado sobre el huayno y la música andina. De esta manera, se puede concebir el desarrollo del huayno con arpa y su historia como una discusión alrededor de temáticas musicales y sociales. Esta discusión toma forma concreta no sólo en conversaciones que ocurren en lugares físicos como conciertos, salas de ensayo, reuniones, fiestas y cualquier espacio en el que haya personas hablando de música; sino también en las mismas expresiones artísticas, tales como presentaciones en vivo y producciones discográficas, que son productos con ciertas características que reflejan decisiones tomadas a lo largo de la cadena de su producción.

El segundo objetivo secundario de esta investigación está relacionado con la segunda perspectiva arriba planteada, en la cual se analiza este género musical desde las particularidades propias de las experiencias de un músico y un elemento musical específico. Estos son Gerson Pacheco, reconocido bajista de sesión de folclor, y la línea de bajo eléctrico. El objetivo es determinar cómo se manifiestan estos elementos identitarios en las líneas de bajo grabadas por este y otros músicos. Así, se obtiene una interpretación basada en la concreción de la ejecución misma del instrumento, la composición y arreglo desde el bajo eléctrico que explique cómo desde lo sonoro y musical es posible crear identidades, expresar la propia y generar recursos y contextos con los cuales otros pueden hacer lo mismo. Además, se argumenta que esto ocurre también en los casos de músicos que tocan en vivo en orquestas, aquellos que trabajan como sesionistas y también a los demás actores involucrados en toda la cadena de producción musical.

Además, desde la presente investigación se busca incluir al bajo eléctrico dentro de la discusión académica sobre la música popular peruana y así llenar un vacío que como bajista considero importantísimo para los estudios de música en Perú. Claude Ferrier le dedica unas líneas en su trabajo *El huayno con arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*, sin embargo, es una investigación que gira en

torno a la ejecución del arpa en este género musical y el bajo aparece más bien como un elemento ajeno a la música tradicional peruana (2010). Esta idea, que distancia a este instrumento de lo considerado “tradicional”, puede ser uno de los motivos por los cuales no ha sido el centro de investigaciones sobre músicas tradicionales contemporáneas de nuestro país. Además, es un instrumento por definición acompañante y por lo tanto no suele otorgar a sus ejecutantes el nivel de reconocimiento y fama que otros reciben cuando interpretan el arpa o el requinto. Esta omisión en los estudios musicales podría revelar una tendencia a privilegiar lo más distintivo de la música del Perú con respecto a músicas del resto del mundo y de la misma manera en lo que diferencia a un género musical de otro. Aquí se propone que el caso del bajo eléctrico es opuesto en tanto es uno de los elementos que la gran mayoría de músicas del mundo comparten y más bien las hermana. De la misma manera, se discute la idea de que es un elemento exógeno en el huayno con arpa en particular y el huayno en general. En cambio, se demuestra que como género musical contemporáneo en un mundo globalizado la utilización de este instrumento debe ser considerada algo esperado, lógico y como tal también representativo de lo peruano ante el mundo.

Finalmente, este trabajo aspira a contribuir con el desarrollo de los estudios teóricos y prácticos de ejecución musical en tanto existe poco material producido en el Perú sobre el bajo eléctrico aplicado a géneros musicales peruanos³. La existencia de material didáctico sobre las músicas que son ejecutadas en el país es importante para los estudios de música y ejecución musical. Esto se debe a que la información se independiza de las personas consagradas por su desempeño musical y vínculos laborales y la lleva a un dominio público manejado tanto por quienes desean enseñar como quienes desean aprender a tocar. En este sentido, se democratiza el acceso a la información y además, al separarse de la autoridad de quien toca la música, esta puede ingresar a un campo de debate académico en el que los aspirantes a músicos cumplen un papel activo. Por otro lado, creo que el desarrollo dentro del ámbito

³ En su libro *En contra de la música* (2016), Julio Mendivil escribe dentro de una reflexión muy interesante que “... la música perteneciente a un país, si seguimos ateniéndonos al diccionario, no solo es aquella nacida en él, sino también aquella que en él echa raíces” (2016, p. 67).

académico es positivo para cualquier género musical, en especial aquellos que tienen un origen popular y en la actualidad representan oportunidades laborales para músicos profesionales. Esto es así porque la música deja de ser considerada como algo que “se lleva en la sangre” o “con lo que se nace” y se vuelve una destreza que cualquier profesional puede y debe desarrollar para desenvolverse de manera efectiva en el medio musical peruano. Todo esto cobra particular relevancia ahora que vivimos un momento en el que la música como estudio tiene cada vez más espacio en la academia peruana y la información es cada vez más accesible gracias al internet y las redes sociales.

Capítulo I: El huayno, la identidad y los estudios musicales en el Perú

1.1. Estado de la cuestión

El huayno ha ocupado un lugar importante entre las publicaciones sobre música andina, ya sea considerada folclórica o popular. Además, son muchas las disciplinas que lo han estudiado, entre ellas la historia, antropología, literatura, folklore, musicología y etnomusicología. En el siguiente estado de la cuestión, se revisan los textos que hayan servido para comprender esta música a lo largo de su historia desde la perspectiva musicológica y también los que hayan servido para contextualizar y explicar no solo su relación con los fenómenos sociales y económicos sino su capacidad de agencia dentro de los mismos.

1.1.1 La pentafonía, la música incaica y la música andina

Un primer gran tema en la literatura a revisar es la aproximación académica a la música andina que fue llamada primero música incaica. Uno de los primeros grandes libros que presenta a la música de esta región desde esta perspectiva es *La música de los incas y sus supervivencias* de Raoul y Marguerite D'harcourt. Fue publicado en 1925 y presenta un profundo análisis y clasificación de numerosos instrumentos y piezas musicales de países andinos recolectadas por los mismos autores además de otras obtenidas de fuentes secundarias. En este se puede encontrar la suscripción a un discurso que aún permanece hoy en día, el de la pentafonía como esencia musical andina prevaleciente desde tiempos prehispánicos. Este es un discurso problemático porque comprende las músicas de nuestros pueblos desde el evolucionismo y difusionismo (Romero, 2007). Esta percepción en la cual los pueblos mal llamados primitivos solo conocen cinco notas, ritmos básicos y no conocen la armonía fue habitual y hoy en día es reconocida como equivocada en la academia musicológica, sin embargo permanece en la cotidianeidad.

Rodolfo Holzmann publicó en la revista *San Marcos* un artículo en el cual escribe con mucha seriedad un análisis profundo y estrictamente musical, si acaso eso es posible, sobre la música peruana (1968). En dicho artículo, se refiere aún a

términos como música primitiva para describir a la música del Perú pre hispánico y a conceptos como pervivencia para referirse a lo esencial de la música andina proveniente del pasado inca. Además, considera que las piezas a analizar son folklóricas o tradicionales, por lo tanto con elementos o influencia occidental, y por ello superior a la que ha llamado primitiva. En este texto, se analiza la música peruana tradicional utilizando valores y conceptos europeos. Cabe resaltar que así como en algunas oportunidades no se aventura a afirmar que algunas de las características encontradas en la música sean necesariamente influencia de ciertas tradiciones como la europea, en otras lo declara sin duda alguna. Especialmente cuando estas características corresponden al uso de notas que exceden a la escala pentatónica. Por otro lado, el análisis minucioso musical que propone tiene la intención de dar valor a la música peruana, lamentablemente lo hace al señalar similitudes con la música “cultura” europea en lugar de encontrar los valores musicales propios de los actores que participan de estas tradiciones.

Otro detalle importante en el texto de Holzmann es que es crítico de la etnomusicología del momento. Primero en lo que respecta a la manera en que se definen las escalas utilizadas en determinadas músicas no occidentales y segundo al considerar que el número de veces que una nota pueda aparecer en una pieza musical no es determinante para encontrar la tónica o “centro tonal” de dicha pieza. Si bien esto podría indicar cierta inclinación a tomar en cuenta la experiencia y entendimiento musical de los actores, esto no es predominante en el texto. También, critica a los esposos D´harcourt al considerar europeizada su manera de transcribir las melodías andinas.

Arguedas, en “Nuestra música popular y sus intérpretes” (1977) y Lloréns, en *Música popular en Lima: criollos y andinos* (1983), critican la concepción de la música andina como homogénea y su asociación con lo incaico. Según describen, esto obedece a una moda europea y una forma de exotización de lo andino en la cual se le representa con una estética criolla de lo que imagina como incaico. Ambos autores reconocen la diversidad de la música andina y el hecho de que los artistas de cada

región tienen una forma propia de auto representarse, la cual cambia cuando los espectáculos están dirigidos a las élites en los cuales se tienen que adaptar a una vestimenta y estilo musical que más bien representen esta imaginación de lo incaico. Es interesante que sus trabajos se enfoquen tanto en la interpretación musical en vivo como en el registro fonográfico, ya que analizan las formas de representación en estos dos formatos.

Por un lado, Arguedas toma una postura más crítica hacia los artistas y demanda respeto por el folclor. Muestra preocupación por las deformaciones que está sufriendo la música folklórica nacional, sin embargo no lo hace desde una perspectiva purista, ya que sí celebra el desarrollo de las voces propias de los artistas folklóricos y su giro hacia lo popular. Lo problemático para este autor es justamente la idea de lo incaico descrita anteriormente. En este artículo, describe de manera muy bella el trabajo de artistas como los Jilgueros del Hualcán, el Gorrión andino, el Jilguero del Huascarán, Jaime Guardia y Raúl García Zárate, entre otros mientras critica duramente a Ima Súmac como artista representativa de la apropiación y deformación de la cultura andina por parte de artistas criollos y limeños.

Arguedas también dedica unas palabras a los instrumentos musicales utilizados en el Perú, entre los cuales menciona al arpa como un instrumento que a pesar de haber llegado desde Europa con la invasión española puede ser considerado indígena debido a la maestría con la que es ejecutada y la vasta tradición musical que con ella se ha generado.

Por otro lado, Lloréns elabora una historia de la música andina en Lima y su relación con la migración hacia la capital y los medios de comunicación tales como la radio y la industria fonográfica. Además, Lloréns menciona que a diferencia de la música criolla, la música andina aún no se integra en una sola. También escribe a modo de introducción en el libro José María Arguedas: registro musical 1960-1963 un artículo titulado "José María Arguedas y la pugna por la representación de la música vernácula en la ciudad de Lima", en el que hace una revisión histórica de este

fenómeno de la representación y la auto representación en la música folclórica en el Perú.

1.1.2 Paradigmas en los estudios de música andina: Regional / nacional, anónimo / de autor, folklórico / popular, profesionalización, modernidad / tradición

En los estudios de música andina peruana es común encontrarse con estos paradigmas para explicar momentos históricos importantes en su desarrollo. Además de reflejar cambios sociales, económicos y tecnológicos que han estado presentes en los discursos y discusiones de los mismos actores.

Arguedas, en la recopilación de artículos arriba mencionada, propone una diferencia histórica y cultural entre un huayno antiguo que es anónimo y un huayno posterior que es de autor. Lo relaciona con el surgimiento de lo que llama un pueblo nuevo caracterizado por ser mestizo que se diferencia del pueblo indio (Arguedas 1977). En esta línea, Lloréns incluso acuña el término “desfolklorización” en las músicas andina y criolla, y considera esto como parte del proceso natural de cambio de música folklórica a música popular (1983, p. 17). Según el autor, este fenómeno consiste en los siguientes tres factores: el paso del anonimato al registro autoral, la agremiación de músicos e intérpretes en la ciudad y el fin de la difusión geográficamente restringida y ubicable debido al éxito de la radiodifusión e industria fonográfica (1983, p. 137). Además, este autor se refiere a la profesionalización en la música andina, tema que hasta hoy se encuentra presente en el discurso de artistas de huayno (Butterworth, 2015; Romero, 2008). Otro de los discursos importantes en la historia del huayno y la música andina presentes en este libro es el de la homogeneización de la música. En este caso, se explica por el éxito radial y de las grabaciones de discos los cuales generaron pérdida en las diferenciaciones regionales de cada estilo (Lloréns, 1983 p. 140). Este fenómeno descrito por el autor le genera preocupación porque puede traer consecuencias identitarias en las clases populares del Perú.

Por otro lado, Romero discute el tránsito de lo regional a lo nacional en su trabajo sobre Paccha, Junín (1989); en este analiza la manera en la que confluyen la cultura tradicional y la cultura moderna representadas por las “fiestas regionales” y los “bailes chicha”. Este tema es desarrollado más ampliamente en su libro *Identidades Múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro* (2004) una etnografía en la que estudia la identidad wanka, su capacidad de adaptarse y de apropiarse de elementos ajenos a su cultura desde una perspectiva musical.

En este libro, Romero presenta varios conceptos paradigmáticos para los estudios de música popular andina. Algunos como la autenticidad y la división entre tradicional-moderno y regional-nacional han sido tratados por otros autores como Mendívil (2004) y han servido, como los planteados anteriormente por Arguedas y Lloréns, para situar a la música andina dentro de la discusión musicológica. En *Identidades múltiples*, el autor plantea que “...la cultura popular aparece como el gran campo en el cual la autenticidad, la identidad y la memoria social son definidas y debatidas” (Romero, 2004, p. 22). Desde lo planteado en el presente trabajo este “gran campo” se construye a través de la ejecución musical y sirve de contexto para la negociación de identidades. Además, el autor desarrolla el caso concreto de la instrumentación en el formato de orquesta típica del centro. Esta formación viene incluyendo instrumentos considerados foráneos desde el siglo pasado y existe, según Romero, una permanente discusión sobre la autenticidad, modernidad y tradición alrededor de este hecho (2004). De la misma manera, el bajo eléctrico ha sido en un momento; al igual que los timbales, batería electrónica, teclados, bailarines y animadores, foráneo para el huayno con arpa y hasta hace unos años había quienes no terminaban de aceptarlo del todo (Ferrier, 2010).

En este mismo libro, se hace una aclaración teórica en la que se propone no referirse a lo occidental como lo proveniente de la cultura europea y de Estados Unidos como opuesto a lo indígena (2004, p. 39). Esto se debe a que la globalización, siguiendo a Appadurai (1990), es un fenómeno que se remonta a la colonización y por lo tanto “...occidente, igual que la modernidad, ha sido apropiado y reelaborado por las

culturas locales orientándolo hacia nuevas formas y significados desde hace siglos atrás” (como citado en Romero, 2004, p. 39). Se seguirá esta línea de pensamiento en esta investigación; así como lo propuesto por Butterworth (2014), que se describe más adelante en este estado del arte, en la que se comprende lo indígena como contemporáneo y por lo tanto parte de la economía capitalista y el pensamiento occidental.

En publicaciones anteriores, Romero utiliza estos conceptos para profundizar en el huayno como fenómeno musical histórico al dialogar con autores antes mencionados como Arguedas y Lloréns. A continuación, se revisarán los libros titulados *Sonidos Andinos* (2002) y *Andinos y Tropicales* (2008). En *Sonidos Andinos* (2002), Romero realiza un recuento de los estudios musicológicos del país. Lo más importante es la mención de las recopilaciones de textos poéticos andinos como los de Arguedas, Jorge Lira, los Escobar, Quijada Jara, entre otros. Destaca el trabajo de los hermanos Montoya (1987) el cual es considerado una fuente importante debido a la cantidad de material recopilado y su organización. También describe los instrumentos musicales usados en épocas pre-incaicas basado en evidencia arqueológica, así como la clasificación de los instrumentos actualmente utilizados en la música andina tradicional. Asimismo, establece las diferencias entre los géneros musicales propios del ande y los separa en los siguientes dos grupos: el de formas fijas y el de formas variables. Romero clasifica el huayno tradicional entre las formas fijas porque su estructura formal suele ser una sola. Más adelante, describe la estética de la música andina presentando la variedad de escalas que se utilizan en los diversos géneros de la región. Finalmente, expone la compatibilidad entre tradición y modernidad en la ciudad de Lima y el lugar que ocupan dentro de la nueva identidad de los intérpretes de la música actual. Asimismo, trae a colación la división histórica en el huayno propuesta por Arguedas (1997) que consiste en el del paso del huayno anónimo al huayno de autor y el estrellato de los artistas renombrados. Al final del libro, se presenta una recopilación comentada de diversas músicas y danzas del Ande peruano.

Romero también escribe sobre esto en su libro *Andinos y tropicales* (2008). Este texto desarrolla los temas de migración, mercado musical, orquestación, lo local-nacional, des-andinización y medios de comunicación y difusión. El autor describe el contexto histórico, político y social con un análisis en la interacción entre los nuevos géneros musicales de la ciudad: el huayno, la cumbia, la tecno cumbia y la chicha. Por consiguiente, es un texto que da una buena idea general del panorama musical popular peruano entre las décadas del setenta y noventa. En el texto se plantea una progresiva des-andinización de la música popular urbana andina en el Perú al sugerir una tendencia a lo tropical, aunque esta narrativa debe revisarse considerando el auge del huayno con arpa seguido por diversas variantes regionales de huaynos desde los años dos mil.

El huayno con arpa, objeto de esta investigación, es considerado música popular por la academia así como por los mismos oyentes e intérpretes y ha tenido como cuna la Lima migrante. Por este motivo, es pertinente revisar textos sobre la música chicha, ya que comparte estas características, así como la incorporación de instrumentos eléctricos y electrónicos al formato de sus agrupaciones con el estilo mencionado.

Primero, se puede mencionar el texto de Rodrigo Montoya "Música chicha: cambios de la canción andina quechua en el Perú" (1996). Montoya describe la situación del migrante y su expresión a través de las letras de las canciones durante la popularización de la música andina. Además, en este artículo se propone que "[la] 'chicha' [es] definida por sus propios creadores como un 'wayno moderno'" (Montoya 1996). Para el autor, esta modernización consiste en la castellanización de la canción originalmente quechua, el aumento del tempo en las canciones y la inclusión de instrumentos eléctricos, electrónicos y de percusión al formato de orquesta. El caso del huayno con arpa es muy similar con la salvedad de que no consiste en el surgimiento de un nuevo género musical sino en su desarrollo.

Martín Lienhard, en su texto "La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales" (1996), describe las letras en el huayno. A través de este ensayo, se

puede hilar el cambio del huayno tradicional al huayno moderno o popular desde la poesía de las canciones. Además, se propone que lo expresado en la literatura se manifiesta también a nivel musical.

1.1.3. El huayno contemporáneo: tecnología, industria, economía y música

Santiago Alfaro ha escrito sobre el desarrollo del Huayno en la capital (2004, 2013, 2015) desde una perspectiva social, económica y de las industrias culturales. En el artículo titulado “Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno” (2004) presenta un análisis sobre el surgimiento y desarrollo de las industrias culturales folclóricas, específicamente, la del huayno popular. Es un texto fundamental porque describe el proceso económico y social que acompaña al cambio estético que ha atravesado este género musical. El autor recalca el valor que tiene la música, junto con toda la red de producción y circuitos que genera, en la comprensión de los procesos de transformación cultural del Perú y de la construcción de identidades que ocurren en el país. Años más tarde, publicó el ensayo “Negocio en directo: historia y nueva economía de los conciertos de música andina en Lima” (2013) en el que aborda el tema, actualizado, desde una perspectiva más histórica y descriptiva. Además, se enfoca principalmente en el espectáculo en vivo y la influencia del desarrollo de las tecnologías digitales en el mercado y la organización de este negocio. Finalmente, en el texto titulado “La música andina como mercado de consumo” (2015) se presenta un análisis principalmente económico del mercado generado alrededor del huayno popular, usándolo para describir la escena musical que genera y en la cual se desarrolla. También, observa el papel que cumple cada agente dentro de la cadena de valor de este mercado. Por consiguiente, estos textos sirven para ubicar al bajo eléctrico y al bajista de sesión del huayno con arpa como agentes en una industria cultural.

El enfoque de Alfaro sigue la misma línea de los autores Butterworth (2014 a, 2014 b, 2015) y Tucker (2010 , 2013). Butterworth, en “The Ethics of Success: Paradoxes of the Suffering Neoliberal Self in the Andean Peruvian Music Industry”, narra una breve historia del huayno como industria y lo contextualiza en la política

económica del país en la década de los años noventa. El autor describe esta historia a través del desarrollo de esta industria en un contexto económico neoliberal y se enfoca en la ética del sentimiento general popular de “éxito” que es característico del modelo económico referido y las tensiones que genera con las narrativas de sufrimiento en el huayno comercial. Esto es fundamental para la investigación porque tiene como tema central el huayno contemporáneo, dentro del cual se encuentra el huayno con arpa, y describe el sentir y la identificación de los artistas desde sus propias voces. Además, dentro de este análisis histórico se toca el tema de la profesionalización de los músicos folclóricos y en general de toda la red que produce el huayno comercial. Esto permite ver cómo los artistas y productores encuentran su lugar en la sociedad como trabajadores de la música. En un artículo posterior titulado “Repensando el espectáculo y consumo indígena: el huayno comercial en el Perú”, Butterworth cuestiona el prejuicio de imaginar a poblaciones indígenas como ajenas al capitalismo y demuestra que el huayno popular evidencia la agencia indígena dentro del mercado neoliberal y considera elementos antes considerados exógenos a la cultura andina como expresión de la experiencia andina contemporánea (2015). Muchos instrumentos que hoy conforman la instrumentación habitual de las orquestas de huayno contemporáneo han sido considerados en algún momento como intrusos, no solo desde la academia sino también en los mismos contextos artísticos de esta música. Este texto presenta a una población como contemporánea e internacional en lugar de local y dependiente de su pasado, lo cual es imprescindible para la propuesta de esta investigación.

Por otro lado, en el artículo “Producing the Andean Voice: Popular Music, Folkloric Performance, and the Possessive Investment in Indigeneity”, Tucker (2013) aborda la temática de la distinción huayno tradicional, regional/ huayno moderno, popular y cuestiona la crítica a los nuevos estilos “modernos” que masifican el folclor. al contextualizar y explicar el desarrollo de esta música. Asimismo, presenta el término “hibridación” y reivindica las nuevas músicas como representantes de nuevos fragmentos de la sociedad distintas de las tradicionales. Sin embargo, dice que la

música popular masiva no es la que mejor representa a la mayoría de la población, sino representa la habilidad del productor para introducir música que no necesariamente contenga un contenido de identidad regional específico; de esta manera, puede ser ampliamente recibida. El texto desarrolla ampliamente casos específicos de músicos tradicionales de diferentes regiones así como contempla las diferentes visiones de autenticidad que ha habido en el Perú a lo largo de su territorio y cómo se interrelacionan y son agentes de la creación cultural contemporánea.

Asimismo, en otro artículo titulado “Music radio and global mediation: Producing social distinction in the Andean public sphere” (2010), Tucker aborda el fenómeno musical como algo que expresa la complejidad de una sociedad y aplica el análisis correspondiente a lo que rodea y comprende el estilo musical llamado huayno ayacuchano. Explica cómo se relacionan la globalización, la música popular y la vida cosmopolita, para lograrlo se enfoca en los agentes del imaginario de la ciudad y los medios a través de los cuales opera. Para el autor, la construcción de una identidad y el posicionamiento dentro de la jerarquía social de un lugar se da en las interacciones diarias que los individuos realizan y esto se refleja en cómo un género musical va generando lazos con su desarrollo y una imagen específica. También Lloréns (1991) presenta un artículo sobre el huayno en el dial y su desarrollo como música popular a partir de su inclusión en la radio. Detalla la historia de los “programas folclóricos” y su relación con la industria del folclor.

Al respecto de la historia del huayno, Mendivil ha escrito un artículo titulado “Yo soy el huayno” (2010) que presenta de manera concisa un recuento de su desarrollo. Hace hincapié en la diversidad e independencia de los tipos de huayno regional y de un huayno nacional que es percibido en el imaginario común de los consumidores y productores de esta música. Describe sus transformaciones musicales y como industria desde su aparición en los primeros registros hasta la fecha. Además, está otro artículo titulado “Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición” (2004) en el que el autor describe cómo los intérpretes y compositores utilizan estrategias que son identificables como hechos musicales concretos.

Finalmente, para la realización de análisis musical se ha utilizado como referencia, además del ya citado libro de Ferrier (2010), el libro titulado *Ranulfo, el hombre*, escrito por Chalena Vásquez y Abilio Vergara (1989). En este libro, se desarrolla la biografía de Ranulfo Fuentes y se elabora sobre la poesía de sus canciones para luego presentar un análisis musical elaborado y minucioso del huayno ayacuchano a partir de la obra del cantautor mencionado cuyos resultados presentan de manera precisa, cuantificable y teórica las características formales, melódicas, de ornamentación y armónicas de esta música. Este trabajo es sumamente valioso porque esclarece algunas características del huayno que pueden ser consideradas peculiares o poco usuales si se le compara a otros géneros musicales internacionales utilizando la teoría musical sin dejar de lado la apreciación artística y el valor sentimental que pueda evocar una música en particular.

1.1.4. El arpa y el bajo, instrumentos musicales del Perú

La presente investigación toma como instrumento musical central al bajo eléctrico, también llamado en el medio indistintamente bajo electrónico. Además, el género musical a estudiar, como otros huaynos, recibe su nombre del instrumento acompañante estelar: el arpa. Estos dos instrumentos tienen peculiaridades en sus nombres y las formas en las que podemos clasificarlos.

El arpa, por un lado, es un instrumento que llega al Perú traído por los españoles. Sin embargo; como comentan autores como Arguedas (1997), Mendivil, Romero (2004), Ferrier (2010), entre otros, este instrumento ha sido asociado incluso en épocas coloniales a los músicos y las músicas indígenas. Esto se debe a que fue un instrumento utilizado para evangelizar al igual que el violín y a diferencia de la guitarra, por ejemplo. No es un objetivo de esta investigación profundizar en este tema, no obstante demuestra cómo un instrumento musical puede ser catalogado como indígena y de procedencia extranjera al mismo tiempo. En la actualidad, el arpa es un instrumento típico en este país y es representativo de las músicas que con ella se tocan, de quienes las disfrutan y las producen. Asimismo, en contraste con otros instrumentos del formato; por ejemplo, el bajo eléctrico, los teclados y la percusión

tanto latina como electrónica, es el único que está presente en el género antes de que este tome el formato actual de orquesta. Cabe aclarar que el arpa peruana no es una sino muchas y en esta investigación se hablará del arpa del estilo del norte chico o huayno con arpa.

En este trabajo, se seguirá lo propuesto por Dawe (2003) quien propone que los instrumentos sean clasificados desde el significado cultural que tiene para los actores. Así, se entenderá al arpa como un instrumento que dentro de la orquesta o marco musical cumple un papel de acompañamiento protagónico y a veces de líder cuando no lo está cumpliendo la voz. Se puede decir que dentro de la instrumentación del huayno con arpa, el arpa es el instrumento con más jerarquía; es decir, es el instrumento que toca la melodía junto con la voz, que le responde, que toca la armonía y también que propone un acompañamiento de bajos con el registro grave.

Desde la clasificación propuesta por Hornbostel y Sachs (1914), se puede clasificar al arpa peruana como un arpa con columna diatónica haciendo la aclaración de que esta puede afinarse con pasos cromáticos cuando el estilo musical lo amerita como es el caso de la música ayacuchana (Ferrier, 2014). En el huayno con arpa, sin embargo, esta sí suele estar afinada en una tonalidad y sin cromatismos.

El texto que sirve de base y funcionó como principal motivación a la elaboración de esta investigación es *El huayno con arpa* (Ferrier, 2010). Este último es un estudio musicológico amplio sobre este estilo musical llamado huayno con arpa desde la perspectiva del arpa como instrumento de ejecución. Cuenta su historia, describe el contexto social y político y desarrolla minuciosamente; por un lado, los aspectos armónicos, melódicos y poéticos de esta música comparándola además con los estilos anteriores y de otras regiones. Por otro lado, los aspectos técnicos de la ejecución misma del arpa como instrumento musical esencial en el formato del género. No obstante, el análisis musical no se limita a la descripción teórica de lo que se oye, sino que brinda una interpretación en la que incluye su experiencia como arpista y la relación que guarda con la musicalidad andina. Además, este libro aborda el tema del bajo eléctrico en dos secciones y su papel en este género musical. Como arpista, el

autor no otorga mucho valor a la inclusión del bajo al formato, pero le dedica el tiempo que requiere para hablar del desarrollo del estilo huayno con arpa.

Sobre el tema del bajo eléctrico, motivo de esta investigación, se puede consultar el artículo de Brewer: "The Appearance of the Electric Bass Guitar: A Rockabilly Perspective" (2003). En este artículo se presenta un ejemplo de lo que se pretende discutir en la presente investigación: la aparición del bajo eléctrico en una determinada escena musical que es en la que se toca el género musical denominado rockabilly. Además, aborda la inclusión de nueva tecnología en géneros musicales y su modernización. En el caso del huayno con arpa no existió el reemplazo total de un instrumento acústico por otro eléctrico. Sin embargo, como anota Ferrier, las formas de ejecución del registro grave del arpa han tenido que adaptarse a la adición de líneas de bajo eléctrico (2010).

1.1.5 La música andina, el huayno y el bajo eléctrico: Un breve análisis bibliográfico para estudios sobre identidad e instrumentos musicales en el Perú

La variedad de enfoques que tienen los estudios sobre el huayno como fenómeno musical contemporáneo evidencia la presencia que tiene en el tejido de nuestra sociedad y lo relevante que es para su comprensión. No obstante, a través de los textos revisados se puede ver una agenda constante de reivindicación de las músicas populares andinas y también de sus actores. Esto responde a la marginación que han recibido a lo largo de toda su historia. De esta manera, dichos estudios proponen formas de valorar aquello que da origen, rodea o es producido por las músicas andinas y sus papeles en el Perú. En muchas de estas publicaciones, se presentan breves propuestas de la historia del huayno y su impacto a nivel nacional incluido el huayno con arpa. Además, en las más recientes, se incluye las percepciones de los mismos artistas sobre estas historias del huayno permitiendo que formen parte de estas narrativas. Estas historias se narran a partir de algunos conceptos o paradigmas, como los he llamado líneas más arriba, que forman parte de un diálogo que no se da solo entre autores dentro de la academia, sino también entre y con los artistas que performan estas músicas.

La interdisciplinariedad y variedad de las propuestas de revisión histórica sobre la música popular andina, el huayno y el huayno con arpa sirven para poner en contexto lo discutido y hallado en esta investigación. Asimismo, son herramientas de contraste y diálogo con los testimonios encontrados y recogidos así como con el análisis musical realizado como parte de la metodología para la obtención de datos.

En este estado de la cuestión, también se puede percibir un desarrollo crítico sobre la percepción de las músicas andinas y populares. Algunas de las propuestas que serán abordadas en la presente investigación son el abandono de la dicotomía occidental/no occidental (Romero, 2004), la agencia económica de los artistas de músicas populares y folclóricas (Alfaro 2004, 2015, Butterworth, 2015) y la problematización de “lo pentatónico” en la música andina (Holzmann, 1968; Mendivil, 2018; Roel, 1990). Estas servirán para sostener que los cambios en la música que pueda haber en el desarrollo del huayno con arpa no deben entenderse desde una perspectiva esencialista ni sus características musicales ser consideradas exógenas. Se propone que dentro de la constante reconfiguración en el devenir de un estilo musical están involucrados muchos factores dentro de los cuales está la influencia musical de otros géneros musicales. Sin embargo, estos no deben ser entendidos como ajenos a la música que está influenciando ni a los músicos y productores que la ejecutan.

En esta bibliografía, las músicas llamadas tropicales, como la chicha, la tecnocumbia y la cumbia peruana están presentes. Algunos autores tratan sobre estos estilos de manera independiente y otros los describen dentro del contexto de las músicas populares peruanas o andinas y las relaciones que guardan con el huayno. En el presente trabajo, se consideran como estilos que se desarrollan en paralelo al huayno con arpa y al mismo tiempo mantienen un intercambio musical constante con este género.

Los textos que contienen mayor cantidad de análisis musical tales como los de Holzmann (1968), Vásquez y Vergara (1989), Roel (1990) y Ferrier (2010) son particularmente relevantes para el desarrollo del trabajo. Esto se debe a que marcan

un precedente de cómo se ha percibido al huayno y la música andina desde la academia. De los autores mencionados solo Ferrier ha realizado transcripciones y análisis de líneas de bajo eléctrico de manera complementaria para su estudio del arpa en el huayno con arpa.

Así, el presente proyecto contribuye con los estudios que incorporan el análisis musical en el estudio de música en el Perú, específicamente, de la música peruana andina contemporánea y del bajo eléctrico. Debido a que los estudios sobre bajo eléctrico son particularmente escasos dentro y fuera del Perú es que esta investigación aspira a realizar un aporte teniendo en mente a los bajistas que producen y consultan publicaciones académicas.

1.2 Marco teórico

1.2.1. La música como materia de estudio

¿Qué es la música? Esta es una pregunta difícil y de ella depende la aproximación al fenómeno musical como objeto de estudio. Lo primero que viene a mi mente es la cualidad sonora de la música; sin embargo, creo que lo más importante y determinante es que en todos los casos es intrínseca a la cultura al entenderla como los conjuntos de producciones hechas por grupos humanos específicos. Además, es parte inseparable de la sociedad. Se toma esta última idea de John Blacking cuando afirma lo siguiente: “Los vanda me enseñaron que la música nunca puede entenderse como una cosa en sí misma, y que toda música es música popular, en la medida en que, sin asociaciones entre las personas, no se puede transmitir ni dotar de sentido” (Blacking, 2006 p. 25).

Merriam (1964), de la misma manera, menciona que “para entender por qué una estructura musical existe como lo hace, también debemos entender cómo y por qué el comportamiento que la produce es como es, y cómo y por qué los conceptos que subyacen a ese comportamiento están ordenados de tal manera que producen la forma particularmente deseada de sonido organizado”. Ambos autores intentan dejar en claro que la música no es un fenómeno que pueda estudiarse por sí mismo como un elemento separable de la cultura y la sociedad. Incluso si se quisiera hacer un

análisis “estrictamente musical” no sería un análisis sobre los sonidos exclusivamente (ya que no existe tal cosa), sino sería un análisis que relaciona la música con cómo una sociedad la explica bajo términos específicos, es decir una teoría musical. Y este análisis normalmente tiene también múltiples sentidos, sirve a intérpretes y compositores para aprender técnicas en su oficio, sirve a historiadores para clasificar músicas y asociarlas a momentos históricos, sirve para emitir juicios de valor y para generar identidad.

Sin embargo, se debe tener cuidado con no reducir la música popular al estudio de la sociedad a través de la música. Si algo han querido lograr los etnomusicólogos al separarse de la musicología tradicional es otorgarle valor musical a las músicas populares, muchas veces descalificadas por los estudiosos de la música europea de tradición escrita. Frith propone desde la sociología que no se deje de lado una teoría estética de la música popular, sino que esta se haga posible (Frith, 2007). El huayno con arpa, en este sentido, se debe entender como una música popular que como tal posee un valor estético que merece ser estudiado.

En esta misma línea, Stokes propone que la música no actúa solo como un mero reflejo de la sociedad. “Una sociedad, argumenta Seeger, también puede concebirse útilmente como algo que sucede en la música” (Stokes, 1997, p.2). Esta frase es importante para la comprensión del papel que cumple la musicología en los estudios culturales. Así, Stokes propone que la música entre otras actividades artísticas es también creadora de contextos y genera espacios en los cuales las identidades entran en negociación por los individuos que los conforman. Concluye esta sección diciendo que “... la música es socialmente significativa no del todo sino en gran medida porque proporciona medios por los cuales las personas reconocen identidades y lugares, y las fronteras que los separan” (1997, p. 5). De ahí que, Josep Martí propone que “El fenómeno musical no nos debe interesar tan sólo como *cultura*, en el sentido más restringido de *patrimonio*, sino también como elemento dinámico que participa en la vida social de la persona , y al mismo tiempo la configura (2000).

Estas propuestas son la base sobre la cual se desarrolla la presente investigación y así poder argumentar que a través de las líneas de bajo en general y el trabajo de un bajista como músico de sesión en particular se generan contextos en los cuales se negocian identidades y que es necesario comprender a la música desde esta perspectiva.

1.2.2. Música popular, folclor y música andina

El huayno con arpa como género musical usualmente se clasifica en la academia como música popular urbana lo cual invoca el siguiente cuestionamiento. ¿Qué es música popular? O ¿cuáles músicas son populares?

Para responder a estas inquietudes, se debe hacer una reflexión sobre los términos utilizados, los contextos en los que se han usado y lo que representan hoy en día. Lo popular se puede entender, desde su significado más literal, como lo oído o consumido masivamente. Ahora bien, esta no es la única acepción ni es tampoco la única característica en ser evocada al decir que músicas como el huayno con arpa son populares. La música popular aparece también como opuesta a la llamada “académica”, “clásica” o “cultura” y; además, diferenciada de la llamada “folclórica” o “tradicional”. Esta definición negativa de la música popular que determina qué cosa no es termina delimitando un universo enorme y ambiguo. Asimismo, la música también es llamada popular cuando proviene “del pueblo” refiriéndose a sectores sociales subalternos o no hegemónicos.

Lo que pretende esta investigación es resaltar la arbitrariedad de estos términos y dejar de lado las clasificaciones rigurosas que más bien pueden contribuir con perpetuar estereotipos. En un momento histórico en el que muchos conservatorios, escuelas de música y universidades enseñan folclor; los términos “académica”, “popular” y “folclórica” se difuminan aún más. Actualmente en el Perú, el huayno con arpa y otros huaynos “contemporáneos” o “modernos” son llamados indistintamente folclor en los medios en los que se consumen y producen. Este término, además, no suele utilizarse con tanta frecuencia para describir otros tipos de

músicas peruanas que podrían ser catalogadas como folclor; por ejemplo, las músicas o danzas costumbristas⁴, la música afroperuana y la música criolla.

Julio Mendívil define folclor como “cultura viva, aunque de facto sea también patrimonio, institucionalización de saber popular, mercancía comercial e instrumento político” (Mendívil, 2016). Este término ha perdido presencia en los estudios etnomusicológicos por lo problemático que resulta ya que su origen está más bien ligado a la preservación y tiende a congelar las manifestaciones culturales en lugar de comprenderlas dentro de su proceso histórico.

En la presente investigación, se utiliza el término folclor para referirse al gran universo de músicas andinas populares entre las cuales se encuentran el huayno y el huayno con arpa ya que es el uso que se le da en el medio productor y consumidor de música popular andina. Asimismo, Gerson Pacheco utiliza el término folclor para referirse a la música que él ejecuta, la cual es principalmente huayno de diversos estilos y en menor medida otros géneros musicales populares andinos.

1.2.3. Identidades y contextos

En la introducción del libro *Identidades representadas*, Gisela Cánepa realiza una descripción teórica de cómo son concebidos los tipos de contextos involucrados en las puestas en escena de lo que llama cultura expresiva desde las antropologías de la experiencia y de la performance. En dicho libro, la autora considera que estas formas de cultura expresiva no son portadoras de significados preestablecidos, sino son “un proceso creativo y comunicativo de significados [que] crean eventos donde los significados se constituyen mientras son experimentados” (2001). También se refiere a la memoria colectiva, sobre la cual afirma que es a través de la puesta en escena que una experiencia pasada se reactualiza en una experiencia presente (2001, p.13-14). Este concepto es de suma importancia para comprender la experiencia del huayno con arpa como un agente de creación de contextos de negociación identitaria.

⁴ A diferencia del huayno, el huaylas moderno y otras músicas catalogadas como folclor, la música costumbrista suele estar ligada a algún tipo de evento o celebración en particular (Romero, 2002) aunque muchas han trascendido dichos contextos y toman forma de espectáculo en las industrias culturales como por ejemplo la danza de tijeras, el santiago, etc. El término folclor puede ser utilizado también para referirse a estas manifestaciones culturales, sin embargo existe esta diferenciación entre folclor y costumbrista que aclara o especifica a qué tipo de expresión uno se refiere.

Los análisis realizados en el presente trabajo se hacen a partir de la perspectiva propuesta en este libro, desde la cual “las formas andinas de cultura expresiva... [deben ser vistas] como la sociedad y los sujetos representándose a sí mismos y a los demás” (2001, p.14). De esta manera, la música y particularmente las líneas de bajo no son portadoras de textos que coinciden con o representan a los discursos que articulan los actores, sino son; por un lado, la expresión identitaria tanto de productores como de consumidores; y por otro, creadoras de contextos en los cuales las identidades se constituyen. Luego, al desarrollar más ampliamente sobre los contextos que ocurren alrededor de las formas de cultura expresiva y sus características, describe que hay dos niveles de contextualización, un contexto de la representación y otro de lo representado (2001). La historia del bajo eléctrico en el huayno con arpa ha sido descrita como un problema que requiere de una solución⁵ tanto por Gerson Pacheco en las entrevistas para este trabajo como por Amancio Yachi y Elmer de la Cruz en entrevistas publicadas en medios digitales alternativos. La importancia de este desafío, que será abordado más adelante en esta investigación, y cómo se lo recuerda radica en que revela la conciencia y agencia que los actores tienen y reclaman sobre lo que están representando y cómo se plasma de manera correcta o adecuada en ideas musicales aprobadas por la misma comunidad de productores y oyentes. Es decir, en el huayno con arpa existe una discusión sobre la autorrepresentación que puede ser comprendida desde los dos niveles de contextualización propuestos en el texto referido.

Otro autor que habla de la identidad y la música es Timothy Rice. Él menciona que así como las comunidades utilizan la música para crear fronteras y diferenciarse de otras, los individuos a menudo la utilizan para intentar borrarlas (Rice, 2013). Esta perspectiva es muy interesante y en el caso del huayno con arpa permite evidenciar la identidad global y contemporánea del género musical así como la identidad regional de los actores en este y otros huaynos; por ejemplo, el huayno con requinto o con teclados.

⁵ Las entrevistas fueron realizadas por Dina Páucar en su programa Una cita con Dina TV, antes disponible en YouTube, y la multi plataforma digital de difusión musical Full Ritmo disponibles en su página web y su perfil de YouTube.

Ya se ha discutido en el estado del arte sobre el libro *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro* (2004). En la presente investigación se tomará el concepto que da nombre al texto de Romero para describir la dinámica en la que dentro de la escena musical del huayno con arpa los actores negocian sus identidades. La multiplicidad de la identificación y el proceso de negociación es fundamental para el desarrollo de este trabajo. Además, así como la orquesta típica y la música del valle del mantaro han sido en un momento representantes culturales del Perú, el huayno con arpa en las pasadas décadas ha sido uno de los géneros musicales más escuchados del País y sus estrellas las más admiradas. Es por este motivo, que las percepciones de lo que es considerado tradicional, legítimo, vigente y moderno es tan importante para el desarrollo musical y económico de este género musical.

1.2.4. Escenas musicales

La música se desarrolla en distintos espacios, algunos de ellos son fáciles de reconocer; por ejemplo, una sala de conciertos o una explanada. No obstante, estos espacios están interconectados y revelan una red compleja que no es solo geográfica sino virtual. Además, se debe contemplar las plataformas de consumo, como lo son CDs, YouTube, Spotify y descargas por internet, y los estudios de grabación. Este conjunto de redes que tejen las músicas, sus productores y consumidores recibe el nombre de escena musical (Bennett, 2004).

La introducción que elaboran Mendívil y Spencer para su libro *Made in Latin América: Studies in popular music* (2015) expone las distintas opiniones que ha habido sobre este término a lo largo de la historia y también el estado de la discusión actual. Del mismo modo, Mendívil presenta un ensayo titulado “Lima es muchas Limas. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno” (2015) en el que aplica este concepto, junto a otros, a la ciudad de Lima y su situación musical como una propuesta teórica que pueda servir a futuras investigaciones.

La teoría de escenas musicales llama la atención principalmente sobre las relaciones dinámicas de producción y consumo que hay entre los diversos grupos socio-económicos que puedan conformarlas (Bennett, 2004). Esta mirada permite delimitar espacios geográficos y relacionarlos con grupos humanos a investigar porque a través de ella se puede identificar a los agentes de un fenómeno musical sin partir de categorías preconcebidas.

En el caso del huayno con arpa, la escena musical es gigantesca. Incluso podría hablarse de una macro escena musical que está compuesta por varias escenas más pequeñas. Además, de estar presente en todas las regiones del Perú, tiene también llegada internacional y sirve de vínculo con comunidades de peruanos en el extranjero. Aun así, dentro de Lima Metropolitana, se puede identificar los principales distritos y locales en los que determinadas orquestas suelen presentarse. De la misma manera, se puede ver qué orquestas suelen tocar juntas, en qué horarios o quiénes graban en determinados estudios y con qué músicos.

En el presente trabajo, se explora principalmente la dimensión del estudio de grabación de la escena musical del huayno con arpa. Esta será observada desde las experiencias y el trabajo del músico de sesión Gerson Pacheco quien graba en diversos estudios para diversas producciones de huayno con arpa y otros géneros de folclore del Perú; por ello, es un personaje relevante e importante para la escena antes mencionada. La perspectiva de las escenas musicales puede ser entendida como una de las manifestaciones de los contextos que son generados desde la música y sirven para la construcción de identidades.

1.2.5. Hegemonía

Wade trae a colación el concepto de hegemonía el cual sirve para problematizar sobre este punto: “La hegemonía puede entenderse como una constelación histórica específica de múltiples fuerzas sociales, sobre la base de un amplio consenso de clases y segmentos de clases aliados, y que cuenta con un profundo y amplio grado de autoridad moral y social...” (Wade, 2000). Se puede ver cómo el Huayno con arpa, a pesar de ser una música escuchada en todo el territorio

peruano y ser responsable de gran movimiento económico, no es considerada por las fuerzas sociales hegemónicas y por lo tanto no validada como oficial.

Julio Mendivil desarrolla este tema en su libro “En contra de la música” en un capítulo titulado “Un lenguaje no tan universal”. El autor hace un llamado de atención ante el hecho de que la música como hecho cultural no solo refleja la discriminación en una sociedad, sino que también la ejerce activamente. “La moraleja es clara: si la música es la expresión de un pueblo, la música de un pueblo despreciable solo puede ser motivo de desprecio” (Mendivil, 2016). En nuestro país la población andina ha sido discriminada históricamente y aún hoy; por ejemplo, estos estilos musicales se desarrollan de manera independiente.

1.2.6. Elementos musicales identitarios

Aquí se propone el término *elementos musicales identitarios* para identificar unidades sonoras reconocibles como expresiones de identidad. El objetivo de este término es descentrar la percepción de la experiencia de la identidad y su reconocimiento de algo predominantemente visual, discursivo e iconográfico. Así presentarla desde el sonido como medio de transmisión, expresión y construcción y desde la música como el lenguaje que la articula. Es necesario implementar el término *elementos musicales identitarios* en el presente trabajo porque desde lo que percibimos de manera visual o a través de discursos hablados o narrados, el contenido identitario es más evidentemente reconocible que desde lo percibido a través de la música. Por lo tanto, cierto contenido musical puede pasar desapercibido y no ser considerado dentro de la discusión planteada. Un ejemplo de esto es el contenido gráfico y artístico en la confección de las polleras que utilizan las cantantes de huayno con arpa.

El término *elementos musicales identitarios* surge a partir de reflexiones personales sobre cómo creo que se perciben las diferencias entre géneros musicales y el hecho de que estas exceden a las características musicales de los mismos, entendiéndolas como el conjunto de técnicas y teorizaciones puestas al servicio de la ejecución musical. También, se propone a partir de un diálogo con ideas de dos

autores. La primera es Zoila Mendoza, quien en la introducción del artículo “Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento” dice lo siguiente. “El diálogo entre los miembros de estos dos tipos de instituciones [*comparsas* e instituciones culturales] se ha materializado en indicadores que distinguen entre las representaciones ‘mestizas’ e ‘indígenas’” (Mendoza, 2001). Y por otro lado, el término usado por Enrique Cámara de Landa en su escrito “Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una estructura musical andina” (Plesch, 2013).

En el primero, Mendoza utiliza la palabra “indicadores” como la materialización de una discusión identitaria, los cuales vienen a ser las características performáticas que reflejan y modelan los discursos de pertenencia e identificación étnica de los actores. En el segundo, Cámara de Landa utiliza el término “rasgos estructurales” (Cámara de Landa, 2013, p. 383) para referirse a estructuras musicales determinadas encontradas en el noroeste argentino y no en otras regiones. Luego afirma que “el análisis de un vasto repertorio permite afirmar que el origen de esta estructura no parece encontrarse en Europa sino en géneros pentatónicos de los Andes sudamericanos, como veremos” (Cámara de Landa, 2013, p. 383).

Cámara de Landa propone que existen estructuras musicales características de ciertas regiones y la importancia de su propuesta radica en que estas son expresables a través de lenguajes de teorización musical diversos, entre ellos pero no exclusivamente la partitura. En el presente trabajo, ambas ideas dan lugar al término *elementos musicales identitarios*, proponiendo que determinados sonidos encontrados en el huayno con arpa son la materialización sonora de discursos identitarios a través de la música y por lo tanto creadores de contextos que son usados con ese fin.

1.2.7. Discusión de los conceptos

Se puede hablar de música sin que esta tenga que estar organizada consciente o inconscientemente por humanos. Es decir, se puede considerar música a los sonidos de cualquier ambiente natural o no natural; en todo caso, el ordenamiento musical estaría en quien los oye y no necesariamente en quien los produce. Sin embargo, por motivos de esta investigación la música será entendida como un producto cultural

propio de grupos humanos que no puede ser comprendido fuera de los contextos en los que ocurre (Blacking, 2006; Merriam, 1964).

Desde mi experiencia como músico, considero que la música es muy importante y con ello me refiero a que las formas en las que se escogen los sonidos y sus presentaciones para un producto o dentro de una experiencia musical son un hecho que me causa preocupación y no doy por sentado. Desde este punto de vista, suscribo las propuestas de Frith (2007), Stokes (1997) y Martí (2005) las cuales proponen el reconocimiento de la agencia que tiene la música como sonido y como producto humano en la configuración de nuestra sociedad. Es decir, la manera particular en la que una línea de bajo eléctrico fue grabada en una producción fonográfica es importante y en retrospectiva se puede apreciar un panorama de qué caracteriza al bajo eléctrico en un género como lo es el huayno con arpa y con ello determinar qué sonidos son propios de este. Aquí se llama a estos sonidos *elementos musicales identitarios* y se propone que son los ladrillos con los que todos los oyentes, incluidos los músicos y productores, moldean parte de sus identidades.

La música estudiada será el huayno con arpa que es un género de las músicas consideradas andinas y populares. En Perú, dicha música suele ser catalogada como folclor y a este estilo musical se le llama indistintamente huayno con arpa y huayno del norte chico debido a su procedencia histórica que es las provincias que se encuentran al norte de la ciudad de Lima. Claude Ferrier hace una distinción entre lo que él llama el huayno de la sierra de Lima, refiriéndose a los estilos de huayno ejecutados con arpa propios de distintas provincias de la región Lima, y el huayno con arpa, refiriéndose con éste último término exclusivamente al fenómeno posterior de huayno que es un fenómeno masivo y su instrumentación está conformada por la variedad de instrumentos eléctricos y acústicos que integran las orquestas hoy en día (2010). Siguiendo a Alfaro (2015), se reconoce que el huayno con arpa es llamado así independientemente de si es ejecutado al estilo tradicional de las distintas provincias de la región Lima o si es ejecutado en un estilo más contemporáneo, ya que ambos son parte de una corriente reconocida como tal a nivel nacional que tiene variantes.

Por lo tanto, no se considera necesario colocarles nombres distintos, sino hacer la aclaración cuando sea pertinente señalar diferencias regionales o generacionales dentro de esta tradición.

Estos conceptos son empleados como delimitación de la música que será estudiada y con ello el contexto musical dentro del cual se desarrolla específicamente el bajo eléctrico en la investigación. El uso de la palabra folclor como género musical macro que incluye varios tipos de huaynos regionales; además, de otros géneros musicales de música popular andina es importante porque son ejecutados en escenas musicales que interseccionan. En muchos casos, como el de Gerson Pacheco, incluso son grabados y producidos por los mismos músicos que han estado involucrados en la consolidación del huayno con arpa como género musical de consumo masivo.

Las identidades y los contextos en los que estas se configuran y negocian son entendidos en este trabajo como complejos, cambiantes y múltiples siguiendo a Romero (2004). Aquí se plantea una discusión en la que las identidades que vamos formando como individuos se ve materializada en elementos concretos de nuestras experiencias entre los cuales está la música y de la misma manera se forma a partir del reconocimiento e identificación de uno mismo con ellos. Asimismo, la música como actividad humana y también como fenómeno físico genera contextos en los cuales no solo quienes tocan sino también quienes consumen o quienes oyen involuntariamente configuran sus identidades no sólo a través de su interacción con la música y las reflexiones que ello genera sino también porque esos contextos se traducen en espacios de interacción en los cuales los individuos se sienten parte y se diferencian de grupos diversos.

La música puede comprenderse a partir de unidades pequeñas cuyo contenido musical expresa identidad. Algunas de ellas pueden ser los patrones rítmicos básicos utilizados en un género musical, así como las notas utilizadas en determinadas secciones o contextos musicales. Estas unidades también pueden ser aspectos de la instrumentación, las técnicas que se utilizan en determinados instrumentos así como las características tímbricas variables de cada uno de ellos y los pedales, efectos,

marcas de instrumentos o amplificadores que prefieren los músicos. Todas estas son algunas de las características que diferencian a un género de otro y también las que los asemejan. Todos estos son algunos ejemplos de lo que llamo *elementos musicales identitarios* ya que sus usos responden a las identificaciones que tienen los músicos con músicas diversas, escenas musicales, individuos y grupos humanos. Además, esto está directamente relacionado con aquello que se desea escuchar o ejecutar en la música.

Se debe agregar que los elementos identitarios son llamados musicales y no sonoros ya que la cualidad identitaria se manifiesta dentro de un contexto específico que es la música. No es solamente el sonido lo que tiene carga identitaria, sino principalmente su empleo artístico y el saber musical que implica su uso. Así las funciones que cumplen estos elementos y los motivos por los cuales son valorados cobran relevancia desde la música como actividad cultural.

También está presente en la discusión el concepto de escenas musicales, presentado aquí a través de los trabajos de Bennett (2004) y Mendívil y Spencer (2015). La escena musical en la que se desenvuelve en huayno con arpa es grande, compleja e intersecciona con otras. En esta investigación se considera como parte de la escena a todos los espacios en los que esta música suena y también se produce. Es por ello que la participación de otros géneros o estilos de huayno son relevantes; por ejemplo, el huayno sureño con requinto, bandurria y teclados o el huayno del norte con guitarra también son grabados en los mismos estudios y muchas veces por los mismos bajistas que el huayno con arpa.

Los conciertos no son exclusivamente de huayno con arpa; es decir, en un solo concierto pueden presentarse artistas de diversos tipos de folclor e incluso algunos artistas presentan esta variedad dentro de sus repertorios. Se propone, como fue mencionado líneas más arriba, una escena musical macro en la que se desarrolla el huayno contemporáneo en el Perú⁶ que intersecciona con otras escenas de otros géneros andinos y tropicales. Dentro de esta escena macro, existen micro escenas

⁶ Siguiendo a Mendívil (2010), quien habla no de un huayno peruano, sino del huayno en el Perú.

musicales que corresponden a las variantes regionales dentro de las cuales se encuentra el huayno con arpa. Esto se ve reflejado en lugares de venta de discos, en estudios de grabación, conciertos y canales de YouTube con contenido de folclor.

En el presente trabajo no se desarrolla a profundidad la situación de subalternidad musical del huayno en general y el huayno con arpa en particular. Sin embargo, considero que otras músicas han llegado a ser presentadas como representativas del Perú en discursos oficiales desde el estado y esto se refleja en la musicalización de diversas expresiones; por ejemplo, películas, televisión de espectáculos deportivos, publicidad, entre otras. Así, se incluye al concepto de hegemonía como relevante para esta investigación; sobre todo, siendo el huayno con arpa un género musical cuyo consumo es masivo a nivel nacional y también consumido internacionalmente.

1.3. Diseño Metodológico

La presente es una investigación cualitativa, ya que consistirá en la interpretación de datos no numéricos obtenidos por medio de la observación, escucha, a partir de las experiencias de un individuo en particular y el análisis musical de un grupo de canciones seleccionadas con criterios que se describirán líneas más adelante. El individuo de quien se habla es Gerson Pacheco y su experiencia como profesional de la música en el huayno con arpa es relevante por dos motivos. El más importante es que trabaja como bajista de sesión no solo con las más grandes estrellas de todos los estilos de huayno, sino también con una gran cantidad de artistas que aún no gozan de fama. El segundo motivo es que Gerson viene de una familia de músicos que también han sido grandes figuras en la historia del huayno con arpa, y no solo por su reconocido desempeño artístico, sino además por su relación con el desarrollo del negocio del folclor en la región Lima.

En este trabajo se plantea el caso del trabajo de Gerson Pacheco para, a través de su experiencia como músico bajista de sesión de huayno con arpa en particular y huayno en general, demostrar la hipótesis planteada. Gerson tiene una manera de describir el devenir histórico de este género musical en la cual está

involucrada no solo su historia profesional sino también la de su familia. En ella entran y salen actores y modelos de negocio que han sido mencionados por autores en sus propias descripciones del desarrollo del huayno con arpa, por eso resulta interesante ubicar la carrera de Pacheco dentro de los discursos que en conjunto construyen la imagen de este género musical en la academia.

Por un lado, aquí se pretende hacer protagonista el papel del bajista de sesión dentro de las historias del huayno con arpa y hacer explícito el valor cultural e identitario de su participación. Y por otro, proponer una forma de indagar a partir de la particularidad de un músico profesional que cumple un papel secundario dentro de un tema que ha sido investigado a partir de sus estrellas como cantantes y arpistas o desde sus lógicas de producción y desarrollo económico.

Las experiencias de Gerson Pacheco serán descritas desde su propia voz, ya que se ha obtenido la información sobre su vida y su experiencia como músico de huayno con arpa a través de entrevistas. Se presta particular atención a la manera en la que Gerson se ha identificado con su trabajo, cómo su desempeño artístico le ha servido para construir espacios de identificación junto con sus colegas y cómo estos espacios trascienden hasta los oyentes consumidores del género. Los detalles anecdóticos e históricos también forman parte de la descripción, no solo para ilustrar la historia del bajo eléctrico en el huayno con arpa sino también porque en ellas están presentes discursos identitarios de orgullo familiar, cultural y nacional por parte del entrevistado.

El huayno con arpa será presentado desde los discursos que articulan sus intérpretes y los académicos que sobre él han escrito. Estos han sido recolectados de diversos tipos de fuentes: Publicaciones académicas, entrevistas a los actores realizadas por artistas en sus redes sociales, programas de televisión y medios alternativos; entrevistas realizadas para esta investigación; y comentarios y publicaciones en redes sociales. Esto permite identificar elementos identitarios que además son constitutivos y característicos del género. Estos elementos se manifiestan de diversas formas, siendo las más evidentes las lingüísticas, visuales y performáticas;

como por ejemplo los vestuarios, los bailes, las presentaciones y el diseño gráfico. Sin embargo, el presente trabajo pretende identificar elementos identitarios en la música en general y en las líneas de bajo eléctrico en particular, entendiéndolos como sonidos concretos señalables y descriptibles. Esto se llevará a cabo por medio de la escucha y análisis de producciones musicales, así como por medio de la discusión sobre la ejecución del bajo eléctrico con Pacheco.

1.3.1. Etapas y entrevistas

Este trabajo ha sido desarrollado en dos momentos, uno inicial de familiarización con el género musical y de acercamiento a Pacheco; y otro posterior de recopilación, organización de la información de datos obtenidos y discusión de la hipótesis planteada. Además, por la situación de emergencia sanitaria ocasionada por la pandemia del Covid-19 estos dos momentos han estado separados por un periodo de aproximadamente un año.

El primer momento de familiarización puede remontarse al primer contacto que tuve con Gerson Pacheco, que fue al escribirle por el chat de Facebook en el año 2017. Lo busqué en esta red social porque había escuchado a animadores y cantantes decir su nombre en casi todas las producciones musicales de huayno con arpa con fecha posterior al inicio de los años dos mil. Encontré varios perfiles con ese nombre y varios le pertenecían a él mismo, esto se debe a que suele aceptar todas o casi todas las solicitudes de amistad que recibe y en cada perfil se puede tener un máximo de cinco mil amigos. Este fue el recibimiento que tuve yo al escribirle, cuando lo contacté por primera vez lo que le pedí fueron clases de bajo. Desde el primer momento me trató de amigo y lo que me dijo fue que él no enseñaba porque no había aprendido de manera formal ya que era autodidacta, pero que cuando quisiera podríamos juntarnos en algún estudio en el que él trabajara o en algún concierto suyo o mío. Con mucha humildad y disposición Gerson siempre se ha mostrado dispuesto a compartir lo que sabe y a difundir su música con toda la comunidad de bajistas que lo sigue y admira.

Durante los años siguientes confirmé el hecho de que Gerson ha participado de la mayoría de grabaciones importantes de huayno en casi las últimas tres décadas. En

el año 2020 volví a escribirle para entrevistarle, comentarle sobre la investigación que estaba emprendiendo y saber si estaba dispuesto a dar su consentimiento y colaborar con ella.

Ese mismo año tuvimos dos entrevistas semi estructuradas. El objetivo de la primera entrevista fue conocer sobre su vida musical familiar y laboral. La entrevista no pudo ser presencial por la cuarentena dispuesta por el Gobierno, en cambio fue llevada a cabo por videollamada de Whatsapp y el audio grabado con una computadora. La plataforma fue escogida para mantener el carácter informal de una conversación casual y fue dirigida con una guía de entrevista abierta en la cual tenía anotadas mis principales inquietudes. Sin embargo, el entrevistado brindó tanta información de manera tan espontánea que más bien resultó ser una fuente para la elaboración posterior de otra guía de entrevista abierta para utilizar en una segunda entrevista. En esta, que tuvimos por medio de la plataforma Zoom, se habló con más detalle sobre algunos temas que habían quedado sueltos y ahondamos más sobre el bajo eléctrico, su ejecución, su lugar en el huayno con arpa y en los demás estilos de huayno del Perú. Finalmente se tuvo una tercera entrevista a inicios del año 2023 para revisar detalles específicos sobre fechas, participación en grabaciones específicas y aspectos biográficos de la carrera del bajista.

Las dos primeras entrevistas sirvieron también para confirmar la dirección del planteamiento de la investigación en torno a la identidad. Esto fue así porque mucho de lo que dice Gerson sobre su vida artística tiene que ver con su identidad y cómo a través de la música es que él la construye.

Hubo un momento durante la etapa inicial en el que se buscó tener contacto con más artistas del medio y no se obtuvo respuesta de ninguno. Si bien el protagonista de la investigación siempre iba a ser Gerson Pacheco como bajista de sesión representativo del género, se buscaba también contar con experiencias y apreciaciones de otros músicos y en lo posible de cantantes pero no fue posible. Nuevamente esto ha sido particularmente difícil de lograr por la emergencia sanitaria en la que nos vimos involucrados todos, lo que además significó un golpe muy duro

para los músicos que viven de la música en vivo en particular, quienes quedaron prácticamente sin trabajo en este rubro casi por dos años.

La historia del huayno con arpa es principalmente oral y es relatada por sus intérpretes de distintas formas. Una de ellas es el reclamo de autoría familiar, que se encuentra presente en los discursos de estos bajistas al presentar sus desarrollos laborales como músicos profesionales, otra es la presentación de un desafío que requería de solución: cómo incorporar el bajo a este estilo. Más adelante se describe con mayor detalle este esbozo histórico del bajo en el huayno con arpa a partir de la búsqueda de reconocimiento de los aportes que han realizado los mismos actores.

1.3.1. Análisis musical

El análisis musical se ha realizado mediante la escucha y reconocimiento de figuras rítmicas, tempo, tonalidades, notas, intervalos, escalas, melodías, acordes, progresiones de acordes, implicaciones armónicas, técnicas de ejecución, forma musical, resultados de la producción musical, resultados de técnicas de grabación musical, instrumentación y demás elementos conceptualizados desde la teoría musical internacional de tradición europea y complementado con el argot utilizado en el medio de producción de huayno con arpa así como con las apreciaciones de algunos de sus intérpretes. Las perspectivas y herramientas de análisis han sido aquellas que he podido aprender y desarrollar a partir de mis estudios de música de manera informal, en la universidad y en espacios académicos y de intercambio musical independientes con músicos experimentados.

La transcripción y la partitura no han sido herramientas para el análisis musical mismo sino que luego de realizado sirven como ilustración para poder señalar y explicar lo encontrado. Esta aclaración es pertinente porque, como anota Bruno Nettl siguiendo a Ellingson, la transcripción es un término que traslapa con otros como análisis y descripción musical (Nettl, 2005 p 75). Como estudiante de ejecución musical, por ejemplo, he oído y leído el término transcripción utilizado por profesores de música peruanos y extranjeros en Lima, YouTubers de otros países, textos y artistas internacionales famosos para referirse al proceso de oír, descifrar y memorizar

solos, líneas de bajo, patrones rítmicos, entre otros aspectos, partes o modos de ejecución de cualquier tipo de música sin estar implicando que necesariamente se deba realizar la escritura en partitura de lo que se desea aprender, aunque en algunos casos sí. A partir de estas mismas experiencias es que considero que el análisis musical a través de partituras solo resulta indispensable para mi proceso de aprendizaje musical cuando no estoy familiarizado con la música a la que me enfrento y lo que deseo analizar debe ser descontextualizado para poder observarlo con claridad.

Este no es el caso del análisis de huayno con arpa realizado en este trabajo por dos motivos. El primero, es que esta es una música que disfruto desde hace años y por lo tanto considero que entiendo dentro de sus contextos musicales, es decir que puedo reconocer las secciones, armonías, tipo de líneas de bajo, adornos, temas de las letras, entre otros elementos con suficiente seguridad como para notar si suena de manera esperada o hay algo inusual. El otro, es que aquí se propone que la música desde su calidad sonora es generadora de identidad a través de contextos que no existirían sin ella y por lo tanto su descripción debe basarse en lo que se oye. Asimismo, la discusión que se realice sobre ella debe tener como principal punto de vista lo sonoro sin estar necesariamente escrito, más bien se propone que la experiencia de intentar ejecutarla desde la propia pericia en un instrumento musical es la que revela la naturaleza de las técnicas que son utilizadas y el tipo de recorridos que realizan las manos, en el caso del bajo eléctrico, para lograr los sonidos deseados.

Es por esto que el proceso de reconocimiento de los elementos musicales fue realizado de manera auditiva e interpretativa a través de la ejecución del bajo eléctrico como método de corroboración de lo hallado en los ejemplos musicales. Cabe recalcar que el hecho de aspirar a poder ejecutar las líneas de bajo de huayno con arpa tal y como aparecen en las grabaciones mediante la repetición tanto en la escucha como en la ejecución es lo que permite que apreciar los detalles que caracterizan a un género musical, cosa que escaparía de una transcripción realizada previamente para un

análisis musical posterior basado en lo que se observa en la partitura y no en lo experimentado.

Se considera necesario describir determinados elementos encontrados en la música con un lenguaje musical académico detallado. Estos elementos no necesariamente coinciden con los que Pacheco considere característicos del huayno con arpa, de su trabajo o del trabajo de sus colegas, pero siempre serán presentados de la mano de la perspectiva del bajista, dejando en claro que lo encontrado en el análisis es una propuesta interpretativa y bajo ninguna circunstancia una verdad absoluta. Es por ello que se toman en cuenta los discursos que articulan los artistas tanto en vivo como en sus grabaciones y que también están presentes en el arte visual de las producciones discográficas, diseños de afiches que promocionan conciertos, etc.

Capítulo II: El huayno con arpa: contextos, discursos y características musicales

2.1 Contextos y discursos identitarios en el huayno con arpa

En este capítulo se describe el contexto contemporáneo del huayno con arpa desde los discursos identitarios que articulan los actores en situaciones de actuación en vivo, de entrevista y en las producciones que ofrecen al público. Estos discursos ya han sido recogidos y analizados desde distintas perspectivas en trabajos académicos sobre huayno con arpa y otras manifestaciones de folclor y música popular peruana. Entre ellos están, la profesionalización (Alfaro, 2013, 2015; Butterworth, 2014; Romero, 2004), la discusión y negociación identitaria (Alfaro 2004; Butterworth, 2015; Romero, 2004; Mendivil, 2004), el emprendedurismo (Butterworth, 2014), las redes económicas (Alfaro 2015; Tucker, 2013) y los sentimientos de sufrimiento, sacrificio y éxito en un contexto económico neoliberal (Butterworth, 2014). Sin embargo, en esta sección se pretende reafirmar, y enriquecer lo descrito por estos autores al encontrar que estos discursos siguen vigentes. Aquí se inserta la figura del bajista de sesión dentro de los personajes que los sostienen, confirmando su agencia dentro de la configuración de los mismos para más adelante evidenciar la correlación entre estos y las líneas de bajo eléctrico de esta música. Asimismo, se aporta a la discusión

existente sobre las características musicales del huayno y la música andina peruana en general desde la teoría musical con un análisis de fragmentos de piezas musicales que considero que ejemplifican o resumen elementos característicos de la estética musical del huayno con arpa. Más adelante, en el siguiente capítulo, estos elementos en general y aquellos presentes en las líneas de bajo en particular conformarán lo que llamo *elementos musicales identitarios*.

Uno de los elementos cruciales para el éxito masivo del huayno con arpa es el hecho de que para muchos representó una oportunidad de emprendimiento. Esto quiere decir que más allá de ser una actividad cultural y social, se ha desarrollado como un negocio (Alfaro, 2004; Butterworth, 2014 a). Butterworth incluso sugiere en base a entrevistas con las mismas artistas, como por ejemplo Marisol Cavero y Sonia Morales, que el negocio de la música no es necesariamente un fin sino un medio o un paso dentro de sus carreras empresariales, dentro de las cuales existen otros negocios y aspiraciones como restaurantes, empresas mineras y constructoras (Butterworth 2014). Por otro lado, Alfaro anota lo siguiente: “Lo más notable es que el auge y manufactura fordista de lo “típico” están sostenidos por capitales y redes étnicas populares, no por los poderes económicos y sociales hegemónicos” (2004, p. 2). Aquí se propone que el complejo entramado social y laboral que hace posible las enormes producciones musicales de huayno con arpa y otros estilos de folclor se hace visible por medio de los saludos y agradecimientos en el espectáculo en vivo, en las producciones fonográficas y audiovisuales. Este hecho genera un contexto de configuración de identidad en el cual los oyentes son conscientes de que el producto final, ya sea concierto, disco o videoclip, es realizado por una gran cantidad de personas trabajadoras como ellos y que han tenido además historias similares a las suyas.

La creciente industria del huayno y la competencia que ha generado durante décadas crea un macro contexto compuesto por una audiencia, músicos, promotores y productores en búsqueda de innovación y formas de destacar. Por lo tanto, se puede decir que los artistas no buscan interpretar los huaynos estrictamente “como se debe”

ni perpetuar una tradición ligada a contextos específicos. En cambio, intentan encontrar estilos propios que se distingan de los demás⁷. Este afán innovador también dialoga con otras características del huayno presentadas por autores como Romero, quien refiriéndose a las variadas instrumentaciones del huayno afirma que “La gran adaptabilidad del huayno es una de las razones para su gran divulgación” (2002, p. 41). De esta manera este proceso se manifiesta en la instrumentación del género y el formato del llamado marco musical, adaptándose para sonar con mayor potencia y poder congregarse a más gente, que a su vez baile más tiempo y consuma más bebida y comida. Esto puede observarse, como se detalla más adelante, no solo en elementos musicales sino en cómo tanto productores como consumidores han reaccionado frente a los distintos tipos de innovaciones en la música a un nivel global así como dentro de los mismos huaynos y el folclor.

El huayno con arpa es un género musical que solía tocarse solo con arpa y voz, pudiendo ser ejecutado por un solo artista o dos. Sin embargo, desde la década de los años ochenta se puede escuchar algo de percusión menor y algunos otros instrumentos en las grabaciones. Por ejemplo, en *Vuelve a tu casa, Vol. 5* de Flor Pileña, publicado en 1988⁸, el arpa y la voz son acompañadas de un güiro, palmas y una percusión grave que parece ser un cajón. Sin embargo, Los Ídolos Chancayanos, en una producción del mismo nombre⁹, ya en 1986 tocaban el huayno además de con güiro y palmas, también con teclados y pequeñas intervenciones de batería electrónica. En el caso de Ángel Dámazo, en la producción “El catedrático del arpa” del año 2002 (Ferrier, 2010)¹⁰, se escucha sólo arpa y voz con intervenciones de palmas en momentos puntuales. También está el disco *Grandes éxitos de Lucio*

⁷ Butterworth anota lo siguiente: “El hacer cambios sutiles al status quo estético-musical es visto como una manera de crear una marca identificable que puede destacar en un mercado saturado” (2014). En este caso la ruptura de lo establecido es visto como parte de lo que se espera y de lo que da personalidad a estos estilos de huayno contemporáneo, además lo relaciona con un mercado saturado de propuestas.

⁸ Disponible en las cuentas oficiales de YouTube y Spotify de Flor Pileña. Link de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=bgOqZ-h1Plk>

⁹ Disponible en el canal oficial de Spotify de Ídolos Chancayanos. En Youtube se encuentra disponible una versión sin teclados y arreglos distintos en la percusión.

¹⁰ El disco se encuentra disponible en YouTube bajo la modalidad de *topic* o tema, en la que sin que una persona o un canal lo haya subido la plataforma ofrece contenido discográfico de determinados artistas o producciones.

Pacheco y su arpa de 1995¹¹, en el que el cantante interpreta las canciones solo con su arpa y voz. Esta selección de producciones ayuda a imaginar el recuerdo de un pasado del huayno con arpa en el que la música se ejecutaba solo con arpa y voz o también a sus orígenes en las distintas provincias de la sierra de Lima y alrededores (Ferrier, 2010). Pero lo más importante es que son grabaciones en las cuales el huayno con arpa no se consolidaba aún como un género cuyo formato es la orquesta. Sin embargo, desde entonces se puede percibir propuestas diversas en la instrumentación.

Más adelante se incorporarán los timbales, el bajo eléctrico, la batería electrónica y los sintetizadores¹². Es con ello que el género se consolida como el estilo contemporáneo y competitivo que se conoce a nivel nacional e internacional. Sin embargo con los ejemplos arriba mencionados se puede observar la continuidad en la exploración y la flexibilidad del marco musical en el huayno con arpa. Más adelante se argumentará que en los discursos de grandes bajistas como Gerson Pacheco y Amancio Yachi la inclusión del bajo eléctrico al género es percibida como un desafío de actualización musical asumido por músicos, promotores y productores.

En el huayno con arpa la cantidad de músicos no es fija y se encuentra abierta a la experimentación siempre y cuando aporte al espectáculo y la animación de la audiencia. Tal es el caso de Sonia Morales, que ya hace varios años ha incluido teclados, requinto y sección de vientos a su orquesta. Esto le permite ejecutar distintos estilos de huayno y música andina en general, logrando hacer crecer a su público con la participación de aquellas personas que disfrutaban de huayno con requinto, huaylas y demás géneros musicales que son interpretados con estos instrumentos. De hecho Sonia Morales tiene varios éxitos en ritmo de huaylas, como por ejemplo “La pulguita”.

En este caso el requinto y el arpa no tocan simultáneamente en esta orquesta, es decir que cada uno toca en la canción que le corresponde. Con la sección de vientos, por otro lado, no hay tanta rigurosidad y se les puede oír acompañando

¹¹ Publicado por la disquera El Virrey. Está disponible en YouTube bajo la misma modalidad de *topic* o tema. Sin embargo, algunas de las canciones no se encuentran en el formato original de la grabación sino en formatos posteriores de videoclip y ejecutadas por el dúo Lucio y Tomás Pacheco.

¹² Más adelante en este trabajo se presentan varios ejemplos del huayno con arpa en formato de orquesta con distintas instrumentaciones desde la década de los años dos mil hasta la fecha.

también con algunas frases en ciertas canciones del repertorio de huayno con arpa y no solo en los estilos que se tocan con vientos tradicionalmente.

Este también fue el caso de los estudios de grabación, que trabajaban de la mano de promotores y productores inicialmente. Con los años y el creciente acceso a nuevas tecnologías digitales, las grabaciones de alta calidad se han vuelto más accesibles. Y de la misma manera, las y los grandes artistas del huayno con arpa son quienes se encargan ahora de sus propias producciones y son ellos quienes abastecen a las ahora distribuidoras con su material (Alfaro, 2015). Este gran desarrollo económico a raíz de la gigantesca producción del huayno con arpa generó que toda la cadena de producción se profesionalice. Romero ha desarrollado el tema de la profesionalización en artistas folclóricos en el valle del Mantaro (2004), y es también una realidad que hoy se percibe en el huayno con arpa, que según Gerson Pacheco ha logrado reivindicar al folclor y lograr que sea respetado como manifestación artística y cultural, así como que sus productores y consumidores sean cada vez menos discriminados por músicos que ejecutan otros géneros musicales, los medios y también por personas en general que no se relacionen con ellos a través de su quehacer musical pero lo conozcan, como por ejemplo amigos o vecinos.

Entonces, aquí se propone que la historia de la instrumentación del marco musical en el huayno con arpa contiene un discurso de actualización y de apuesta por hacer crecer a este fenómeno musical. Este discurso coincide con la narrativa emprendedora de los promotores, productores y artistas del género así como de muchos de sus consumidores (Tucker, 2014). Y de la misma manera, en algunas letras y en muchas de las animaciones realizadas tanto por cantantes como por animadores entre y durante las canciones está presente de manera explícita un discurso de superación, auto representación y emprendimiento. Hoy en día este mensaje se puede encontrar también en las redes sociales de las grandes artistas del huayno con arpa, como por ejemplo, Marisol Caveró y Sonia Morales.

Estos discursos se manifiestan en la composición musical, los arreglos, el tipo de producción a nivel de mezcla, masterización y en la ejecución de los

instrumentistas y cantantes. Además de los bailarines y animadores, que no solo forman parte del espectáculo en vivo sino también de las producciones discográficas, videoclips y demás. La puesta en escena en el caso de los conciertos en vivo y también la propuesta sonora de las producciones discográficas buscan representar estos discursos a través de vestuarios, proyecciones, bailes, coreografías, la voz cantada, la voz hablada y también a través del contenido musical de dichas expresiones culturales. De esta manera las decisiones tomadas por los compositores, arreglistas, músicos, sonidistas, ingenieros de sonido, grabación, mezcla y productores materializan los discursos referidos en el producto sonoro ya sea a través de conciertos en vivo o material fonográfico. El huayno con arpa en particular ha sido pionero dentro de esta gran corriente de huayno contemporáneo, influenciando a otros estilos en su desarrollo estético y comercial. Sin embargo, muchas de sus características musicales y también los discursos mencionados no son exclusivos u originarios de su desarrollo sino comunes al huayno en general, otras expresiones folclóricas andinas y sus cultores. En este trabajo se prestará atención a la ejecución, composición y arreglo de las líneas de bajo eléctrico en el huayno con arpa, que junto con otras características de ejecución e instrumentación lo diferencian de otros estilos de huayno y folclor.

2.1.1. La vigencia del huayno con arpa como género musical

En el libro *Andinos y tropicales* de Romero (2008), el autor presenta una cronología de la música popular masiva peruana que explica el éxito de la cumbia peruana en general y la tecno cumbia en particular como conclusión de su análisis. Esta se puede resumir en el paso de lo local a lo nacional del huayno comercial desde la década de los cincuenta, los inicios de la cumbia en la música peruana, el surgimiento y desarrollo de la música chicha durante los años ochenta y finalmente la tecnocumbia en los años noventa (Romero, 2008). Esta cronología es muy importante porque revela una tendencia a lo tropical, con lo cual se podría analizar la música peruana en general y el folclor en particular desde el paradigma de lo andino vs. lo tropical. De esa manera podemos preguntarnos ¿cuán andino es cada uno de estos

géneros musicales? y ¿qué nos hace decir esto? Romero incluso utiliza el término *desandinización* para describir uno de los motivos por los cuales se explica el éxito de Rossy War y la tecno cumbia en el Perú durante la década mencionada (2008). Claude Ferrier es otro autor que propone una cronología de las corrientes musicales de las últimas décadas, aunque él se centra en Lima (2010). En su análisis menciona, además de los géneros antes mencionados el huaylas, que ha sido muy importante en la historia del folclor nacional (p. 17).

Aquí se propone que el huayno con arpa no es un fenómeno que comienza en los años dos mil como sucesor de la tecnocumbia ni de ningún otro género musical, sino que tiene una historia propia. Cada uno de los géneros musicales mencionados se viene desarrollando en sus propios contextos antes de volverse masivos y luego de sus auges siguen su camino junto con los demás, destacando en momentos y contextos determinados. Este estilo existió también durante la segunda mitad del siglo veinte, como menciona Ferrier citando a Cárdenas (2010):

Respecto al origen del estilo de arpa de la región del norte chico, como se suele llamar a una parte de la zona estudiada en este trabajo (provincias de Huaura, Barranca y Huaral), tenemos la siguiente información (Cárdenas, 2008): el arpa como instrumento parece haber sido difundida a gran escala en la región de la sierra de Lima a partir de 1950, difusión impulsada por Melquíades Diego, conocido constructor de arpas, originario de Paccho (Huaura), y fundador del conjunto histórico Los Halcones de Paccho. Él mismo también habría fomentado un cambio en la función del arpa, que hasta entonces acompañaba a conjuntos (con violines y mandolinas), volviéndola un instrumento solista. Después Pelayo Vallejo, recordado gran maestro arpista de Oyón, habría sido el primero en propagar en la capital y luego a escala nacional el nuevo estilo solista de arpa de la sierra de Lima (p. 8).

Sin embargo, no llegó a ser masivo como el folclor del centro de Flor Pucarina y El Picaflor de los Andes, o de Ancash como el Jilguero del Huascarán y la Pastorita Huaracina. Existió también más adelante, durante el auge de la cumbia de Los

Destellos, la chicha de Los Shapis y la tecnocumbia de Rossy War. Ocupó un lugar más protagónico durante los años dos mil y existe hasta hoy, habiendo sonado también junto a los éxitos de la cumbia norteña de Grupo 5 y Agua Marina. Se puede decir, entonces, que seguirá con su propio camino, evidentemente inmerso dentro de este gran universo que es la música peruana, dentro de la cual aparecen y desaparecen múltiples escenas musicales en donde el huayno con arpa se desenvuelve y construye las suyas propias.

El huayno con arpa se caracteriza por dar lugar a figuras que son reconocidas como grandes exponentes del género y representantes de la música nacional, el folclor nacional y el Perú en general. Estas no solo son cantantes, músicos, animadores y bailarines, sino también productores, promotores, compositores y arreglistas. Desde los años ochenta este género ha producido artistas que han sido reconocidos a nivel nacional y su desarrollo ha contribuido con la masificación de otras variantes de huayno que ya tienen décadas produciendo estrellas. Además, grandes artistas que podrían considerarse de generaciones anteriores como Ángel Dámazo y Flor Pileña siguen celebrando sus aniversarios artísticos junto a artistas reconocidos más recientes como el arpista y cantante Miguel Salas. En el caso de Ángel Dámazo, celebró su 48 aniversario artístico junto a “Raul Arquino, Chato Grados, la orquesta internacional Llipta, Clarisa Delgado, Rosita del Cusco, Miguel Salas y Amapolita de Acomayo, entre otros” (Full Ritmo, 2016). En el caso de Flor Pileña, celebró su aniversario artístico número 38 junto a Miguel Salas en el año 2019, quien no solo tocó con su orquesta en el evento sino compartió el escenario tocando y cantando a dúo con la cantante. De la misma manera, Flor Pileña se presentó en octubre de 2022 en el aniversario número veintiséis de Stalim Manrique, un reconocido cantante que alcanzó la fama desde niño.

Lo que se puede observar es que artistas de huayno con arpa que han tocado desde los años ochenta o antes se presentan hoy junto a artistas cuyas carreras han comenzado décadas más tarde. Se puede ver, entonces, que existe un diálogo entre el huayno con arpa antiguo y el más actual, se puede decir por un lado que quienes

escuchan a las nuevas estrellas también han escuchado o escuchan a los cantantes más antiguos del medio; y por otro lado se revela la intención de estos últimos de hacer presencia junto a los más jóvenes para así permanecer vigentes dentro del circuito.

Por otro lado, la industria de videos, discos, conciertos y manejo de la imagen pública de las artistas de huayno con arpa sigue produciendo material que es consumido por el público, además de haber explotado los nuevos modos de consumo y comunicación a través de las redes sociales. En los perfiles de Facebook y canales de YouTube de las artistas y empresas productoras se puede ver la promoción de conciertos de todo tipo, el anuncio de sus primicias¹³ y las publicaciones en las que comparten aspiraciones y experiencias de vida con sus seguidores. Durante la época de cuarentena más rígida a mediados del año 2020, por ejemplo, Marisol Caveró a través de sus redes mostraba el estilo de vida de sus padres en su tierra Ccapi en la provincia de Paruro, Cusco. Tampoco faltaron en sus redes los anuncios de los primeros conciertos virtuales vía transmisión en vivo de Facebook.

Durante el período de cuarentena más rígida hubo muchas artistas, especialmente las que gozaban de más éxito y fama, que impulsaron negocios en otros rubros. Por ejemplo Sonia Morales, que ya tenía un restaurante campestre funcionando hace años, comenzó a utilizar sus redes para promocionar su nuevo formato de atención por delivery. Y también Laurita Pacheco, que inauguró el año pasado un restaurante llamado Las Chombas Arequipeñas. La cantante de huayno sureño Fresialinda, de la misma manera, incluso declaró para medios locales que había regresado a su chacra familiar en Tacna para cultivar tunas y también estaba pensando en poner una lavandería (Trome, 2020). Fue así que a pesar de la ausencia de conciertos como actividad presencial durante casi dos años, las artistas mantuvieron contacto con sus seguidores y han continuado representando su peruanidad entendida como emprendedurismo y procedencia provinciana desde múltiples plataformas y realizando diversas actividades económicas.

¹³ Producciones fonográficas en formato de sencillo. El título, cuando se publica por redes como YouTube, suele ir acompañado del año de publicación o del año próximo, indicando que será uno de los éxitos del año que viene.

Sin embargo, en el mundo de la producción musical y la grabación en estudios, el trabajo no se detuvo. Gerson Pacheco por su lado, comentó en la primera entrevista que se le realizó para esta investigación, que si bien el trabajo disminuyó un poco desde el comienzo de la cuarentena no se vio tan afectado como sus colegas músicos que trabajan principalmente en escenarios. Es más, como él posee un estudio casero en su hogar, pudo trabajar desde casa enviando grabaciones de calidad a los estudios de grabación donde suele trabajar o directamente a los artistas que solicitaban sus servicios.

Los diversos estilos regionales de huayno, dentro de los cuales se encuentra el huayno con arpa que es proveniente del norte chico, conforman juntos una gran movida musical en el Perú a la que se le puede llamar folclor contemporáneo. Esto se puede percibir en el discurso de Gerson Pacheco, por ejemplo, y también en la clasificación que las tiendas informales de música que suele haber en mercados o centros comerciales utilizan para catalogar los discos que venden. Sin embargo, según los mismos artistas, es el huayno con arpa el que se consolida como una industria con base en la ciudad de Lima utilizando el formato de orquesta. Aquí se propone que el éxito del huayno con arpa reflejado en el éxito de cada estilo regional de huayno contemporáneo expresa también su vigencia como corriente musical peruana.

Además, el huayno como género global es una de las músicas más escuchadas en el Perú según una encuesta realizada por el IEP en el año 2019 en la que compara los resultados con los obtenidos por GFK en el 2017 (Amaya, 2019). Si se comparan estas encuestas con una anterior realizada por GFK en el 2016, se puede observar un descenso en la escucha de huayno y un aumento en la escucha de salsa y cumbia en estos últimos años. Además, la escucha de huayno es mayor en NSE C y D y en la región catalogada como sierra en el informe. Estos datos son ilustrativos de la popularidad de este género musical en nuestro país y también del espacio que recibe dentro de los discursos de representación musical que se pueden ver en publicidad privada y del estado.

2.1.2. Identidad familiar, regional y nacional

El folclor contemporáneo tiene una gran carga discursiva e identitaria. Esto se evidencia de manera literal a través de la figura del animador y los comentarios que intercambia con la o el cantante así como la comunicación que se tiene en general con la audiencia. Cabe resaltar que las animaciones se encuentran presentes también en las producciones discográficas, además hay que agregar los saludos que suelen enviarse a diversas personas desde el micrófono tanto en discos como en conciertos; como por ejemplo, amigos o familiares de los cantantes, compositores, arreglistas, músicos, productores y promotores relacionados al evento, producción discográfica o audiovisual. Estos comentarios hacen referencia a diversos elementos de identidad, que pueden ser lugar de origen, relaciones sentimentales o familiares y relación con el trabajo. Asimismo, las temáticas coinciden con aquellas que están presentes en las letras de las canciones y a su vez estas son compartidas con otras formas de música, como por ejemplo la chicha y cumbia.

En cuanto a los comentarios sobre lugar de origen se puede observar que se busca la identificación con el hecho de pertenecer a una familia cuya procedencia es provinciana. Esta procedencia provinciana implica haber migrado hacia alguna de las capitales o ciudades del país en algún momento de su historia familiar en búsqueda de prosperidad. Lo cual está relacionado con el sufrimiento, sacrificio y esfuerzo por salir adelante. Esta identificación está ligada también a una forma de sentir y reclamar peruanidad.

La importancia de la localidad en el huayno se expresa musicalmente en la cualidad que le permite ser uno solo y además cada uno de los estilos regionales que se pueden encontrar en cada provincia de nuestro país.

La importancia de la localidad del huayno se expresa musicalmente en la estrecha relación de cada estilo con su instrumentación y su región de origen. El huayno sin identidad regional no existe y muchas de estas variantes son disfrutadas en todo el Perú ya que han llegado a ser fenómenos nacionales e internacionales. Este es el caso del huayno con arpa o del norte chico y también de otros estilos como

huayno con requinto, con bandurria y con teclados. De esta manera, el huayno solo puede manifestarse o ser expresado a través de sus estilos regionales, que además son caracterizados por su orquestación y lugar de procedencia. Entonces, se puede decir que la identidad regional, provinciana o de procedencia en general no solo forma parte de un discurso que acompaña a la música, sino que es parte estructural de lo que define al huayno como género musical en el Perú.

En la siguiente transcripción de las intervenciones de Sonia Morales y el animador de su orquesta se puede observar lo referido en el párrafo anterior. Estas intervenciones ocurren durante una presentación registrada y subida el 30 de mayo de 2019 al canal oficial de Sonia Morales de YouTube y es parte del material audiovisual de la celebración de su vigésimo cuarto aniversario artístico.

Video: Mix de oro Sonia Morales – Dos más, otra vez me enamoré, solterita feliz, vuela palomita, pulguita.¹⁴¹⁵

4'10" Sonia Morales: Venga para acá señor Jimmy...

4'18" Sonia Morales: Saludos para la gente de Canta... ¿Dónde están los canteños?

4'41" Animador: ¿Y dónde están las solteritas? a ver dice...

5'17" Animador: A la familia Chávez Melgarejo, para Haydee, Luis, Ale, Aureliano de la señora Teodosia. Michelle, Beatriz... para Meli Melgarejo desde el cielo.. igual que la recordamos. Gracias Garnero que viste crecer a Sonia Morales... en tus inicios Sonia.

5'37" Sonia Morales: Gracias Garnero, gracias... a la familia Chávez

5'40" Animador: ¿Qué es de (...)? No ha venido... se ha perdido

5'45" Sonia Morales: No está, no está

6'34" Animador: Los grandes éxitos de Sonia Morales en su 24 aniversario desde el complejo Huascarán... Sonia Morales

8'15" Animador: Ay, ay, ay, la gente de Huancayo. ¿Dónde están los Huancaínos? A ver... (Están tocando La Pulguita, uno de los grandes éxitos de Sonia Morales en huaylas)

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=pkDi3IBJhK4>

¹⁵ Los nombres han sido transcritos escuchando el video, por lo cual la escritura de los mismo puede no ser la correcta.

8'21" Sonia Morales: ¿Dónde están los huancaínos?

8'48" Animador: (...) Caparachín, Johnny Lázaro

8'50" Sonia Morales: Uy de veras, nuestros amigos. Salud don Isaac Riva, Víctor Lázaro, Doris Yupanqui.

9'00" Animador: La señora Sonia Clemente

9'05" Sonia Morales: ¿A sí? ¿Dónde está? Felicidades doña Sonia Clemente

9'11" Animador: ¿Bordaduría Virgen del Carmen, no?

9'15" Sonia Morales: Gracias también, bueno este vestuario gracias a Pascualito Jaramillo, una nueva bordaduría. Y nuestro bordador: Bordaduría (...), presente. Gracias también a nuestro amigo Alexito y nuestro amigo Pascualito Jaramillo, Bordados Pascualito Jaramillo.

9'45" Animador: ¿Ese corazoncito de dónde es Sonia, a ver? (Refiriéndose a una pancarta en forma de corazón) El corazón dice de dónde: Paracas, Pisco.

9'50" Sonia Morales: La gente de Paracas, Pisco

9'52" Animador: Tu fan número 1

9'55" Sonia morales: Exitos Sonia me dice... Para Haydee con mucho cariño, un abrazo Haydee

9'57" Animador: Muchas gracias Haydecita, muchas gracias

A lo largo de los diez minutos de duración del video, que consiste en un mix de cinco canciones del repertorio de Sonia Morales, se encontró que en cada intermedio musical se mandan saludos y reconocimientos a amigos, familias y personas vinculadas a la producción del espectáculo, como es el caso de los bordadores y sus bordaduras. Además, se hizo referencia a tres provincias del Perú buscando la identificación y orgullo de grupos de personas entre el público, las cuales fueron Canta, Huancayo y Pisco. En el caso de Huancayo, el animador pregunta al público "¿dónde están los huancaínos?" en el momento en el que suena la canción La pulguita, que es uno de los éxitos de Sonia Morales en ritmo de huaylas, que es típico de Huancayo y en general la región Junín.

Analizando el video desde un punto de vista orquestal, es recién durante esta canción que tocan los saxofones de la orquesta, que hasta el momento no habían intervenido. Si bien el arpa y el requinto no dejan de tocar en ningún momento, los saxos aparecen como un elemento musical representativo de la música huancaína o del centro y evidencian la carga identitaria de los formatos musicales y la orquestación en el folclor peruano.¹⁶

También se puede ver en el video Marisol Cavero – Pecado de amor (Concierto de Aniversario OFICIAL) subido el 14 de noviembre de 2020 al canal MASTERFOX¹⁷, el cual comienza directamente con la cantante Marisol Cavero leyendo un saludo y al igual que en el ejemplo anterior, aprovecha los intermedios musicales para hacer menciones. Destaca una de ellas en la que dice “Para la señora Domitira, nos vamos a Sicuani. ¿Dónde está?”. Tanto en este video como en el anterior se puede ver que los saludos no son solamente un reconocimiento de créditos, sino que se está hablando directamente a la persona o familia mencionada, ya que o bien se sabe que están entre el público o se espera que lo estén. Luego el animador exclama “la gente de Inversiones Cavero S.A.C. garantizando el espectáculo”, mientras Marisol Cavero empieza a nombrarlos “Eliseo Cavero, Edwin Cavero, Judith, Nilton. Mariano Cavero y Gregoria Verdura, mis adorados padres”. Luego continúa leyendo saludos que tiene anotados en un papel y finaliza diciendo “toda la gente de Antonio Raimondi, Ancash”. Más adelante pregunta también por una familia, diciendo “¿Dónde está la familia Bernal” y más adelante aprovechando el espacio musical de las zapateadas exclama “Arriba Circamarca, Ayacucho. ¿Dónde están los ayacuchanos? Arriba Ayacucho, Ayacucho, Ayacucho, Ayacucho”.

En una experiencia personal en la que fui a escuchar un concierto de Sonia Morales en su restaurante campestre en Puente Piedra con motivo del día del padre en junio del año 2016, pude observar que cualquier persona podía entregar su saludo

¹⁶ Ya se ha mencionado el libro *Identidades Múltiples* de R.Romero (2004), en el cual se analiza la negociación de identidades desde el paradigma tradición/modernidad en diversos contextos musicales en el valle del Mantaro. Es interesante ver cómo estos mismos elementos de discusión, dentro de los cuales la orquestación es clave, han sido utilizados por orquestas de otros géneros de folclor como el huayno con arpa para representar identidad regional wanka en un contexto identificado con la contemporaneidad del huayno y el folclor peruano.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=coJ16uUB4Z4>

escrito en un papel y además subir al escenario a tomarse una foto con la cantante. Se formaba una cola para poder participar, entonces esperé mi turno para dejar mi saludo y también tomarme una foto con la que en aquel entonces era mi cantante favorita. En esta experiencia particular pude observar que hay casos en los que el público hace llegar saludos propios que en algunos casos están relacionados con la organización del evento y los artistas pero en algunos no. Por ejemplo, en aquella oportunidad muchos padres de personas que fueron a celebrar ese día en familia fueron mencionados por sus hijos y esposas.

En el tiempo de duración una canción se mencionó tres localidades, se hizo mención de la productora del evento integrada por familiares de la cantante (cuya razón social incluye su apellido) y saludos a numerosos individuos. En el caso de Marisol Cavero, el marco musical ejecuta exclusivamente huayno con arpa y no otros géneros de folclor, por lo cual no incluye vientos, requinto ni teclados en su formación.

Como se ha dicho, esto también ocurre en las producciones discográficas. De hecho fue a través de esos saludos que conocí los nombres de los bajistas de sesión Gerson Pacheco y Julian Yachi así como de otros músicos, compositores y productores. Entre ellos están Javier Zamudio; compositor de la canción “Locura de amor” a quien Sonia Morales menciona en su grabación del tema, Roberto Balbín; arreglista, productor y percusionista, Hugo Chavez y Quilder Rodríguez; ambos arpistas que han grabado y tocado en vivo junto a Sonia Morales, entre otros.

En una de las últimas producciones de Sonia Morales subidas a Spotify durante el 2022 titulada Los grandes éxitos #1 se envían saludos también a la colonia peruana en Estados Unidos, además de las siempre mencionadas regiones del Perú. Esta artista realiza con una frecuencia casi anual, como se puede observar en sus redes sociales, giras a Estados Unidos y Europa dirigidas a las colonias de peruanos que demandan sus conciertos. Este hecho es muy importante, porque a diferencia de otros espectáculos folclóricos; como por ejemplo algunas puestas en escena de danza de tijeras o rituales de pago a la tierra, que dan la vuelta al mundo con una perspectiva turística y están dirigidos a un público objetivo extranjero que desea conocer la música

del Perú, el huayno con arpa viaja a llevar una música que es de peruanos a los peruanos que viven en el extranjero.

2.1.3. Identidad étnica y discriminación

La discriminación clasista y racista es parte de la realidad de quienes se identifican con esta expresión musical. Esto ha sido descrito literalmente por Gerson Pacheco en una de las entrevistas que le hice. Desde su experiencia el folclor ha tenido que ganarse su lugar y demostrar su valor comercial y cultural constantemente durante toda su historia. En este caso el folclor está representado por el huayno con arpa y según Gerson "... siempre el folclor ha sido un poquito marginado por los músicos de cumbia, así como los de salsa los marginan a los de cumbia y así sucesivamente...". Y es a través de la profesionalización en toda la cadena de producción y de la inversión económica en tecnología que esta música ha logrado posicionarse como una música a la que ya no se le puede cuestionar la calidad de producción ni a sus cultores la técnica y conocimiento, pero sobre esto se desarrollará más adelante.

Quisiera traer a colación una experiencia personal en la que hace unos años me encontraba en una minivan colectivo trasladándome de Huamanga a Quinua en Ayacucho. Dos jóvenes que se sentaban en el asiento posterior pidieron al chofer con una actitud prepotente que quite el huayno que estaba sonando, que era huayno con arpa contemporáneo, y que coloque cumbia. Hicieron énfasis en el hecho de quitar el huayno, era una música que no querían escuchar y mi impresión fue que con ella no querían ser identificados ni por ella representados. Acto seguido, una señora de unos 40 o 50 años que se sentaba a mi lado me comentó en voz alta para que ellos puedan escuchar: "Pero cómo no vamos a escuchar huayno si estamos en la sierra". Finalmente el conductor cambió la música y escuchamos El Lobo y la Sociedad privada, una orquesta de cumbia contemporánea.

Es una anécdota corta pero que ayuda a ilustrar cómo un género musical puede ser un instrumento de racialización o cómo se puede racializar a un género musical y con ello a los grupos humanos que lo practican, producen o consumen. Y

coincide con la descripción de Gerson en la que desde la cumbia como espacio de identificación se discrimina al folclor basándose entre otras cosas en elementos musicales. Pero junto con esto viene también la identificación positiva de grupos de personas que denuncia esta discriminación y busca reivindicación a través de la identificación con el huayno contemporáneo. Esto nos permite encontrar en él y por ende en el huayno con arpa, elementos musicales de identidad. Son estos elementos que dan forma al huayno con arpa como lo escuchamos hoy en día y representan a quienes lo producen y consumen.

Si bien el huayno con arpa ha llegado a ser uno de los géneros más escuchados en el Perú, no ha llegado a representar una peruanidad que trascienda las diferencias de clase y el racismo. A diferencia de la tecno cumbia, como anota Romero:

Por el contrario, [los nuevos limeños] siempre habían sido vistos por la cultura oficial con desdén, como entretenimiento de baja categoría o como folclor pintoresco. El huayno urbano y la música chicha habían sido vistos de esa manera hasta la aparición de la tecnocumbia. Este cambio no fue solamente un cambio de actitud, sino el resultado del lento pero firme crecimiento de un mercado interno y de la presión del consumidor dirigidos hacia la generación de expresiones culturales alternativas. Sin duda, las fuertes políticas neoliberales de los años noventa aceleraron una dinámica a través de la cual una mayoría multclasista y multiétnica, en vez de las privilegiadas élites, influenciaría las decisiones del mercado y la atención de los medios (2008, pp. 43-44).

Ni el mercado interno creciente ni la presión del consumidor han llegado a calar en la representación de lo peruano que se suele ver en la publicidad privada y estatal en lo que al huayno con arpa como fenómeno musical masivo se refiere. En ambos casos, la peruanidad es representada de diversas maneras y esto está relacionado con a qué grupo de peruanos se dirige el mensaje que se desea transmitir. Sin embargo, cuando se utiliza la música andina como elemento se le suele presentar o

bien como representante de una ancestralidad imaginada que pretende evocar la grandiosidad del incanato, o bien como representante del presente rural peruano. Cuando se quiere representar el emprendedurismo, la juventud, lo urbano, a los migrantes o la migración se utilizan otros tipos de músicas, como por ejemplo la cumbia. ¿Tendrá que ver esto con qué tan andinas son las músicas populares del Perú?

Por ejemplo, se tiene el caso del comercial televisivo de Movistar en el que actúan Dina Páucar y Sonia Morales hablando en quechua analizado por Butterworth en su artículo *Repensando el espectáculo y consumo indígena: el huayno comercial en el Perú* (2015). En el comercial, según señala el autor, se puede observar que la música utilizada no es música de las artistas que lo protagonizan, en cambio es “‘You Get What You Give’ (‘Recibes lo que das’), de la banda de rock estadounidense The New Radicals” (Butterworth, 2015). El autor agrega en una nota a pie de página que es probable que no se haya utilizado huayno como fondo musical “...para no alejar a las audiencias de clase media y alta que probablemente encuentren desagradable este tipo de sonidos” (pp, 199). Aquí se puede ver la *desandinización* de la que habla Romero (2008), pero llevada a cabo por agencias de publicidad en lugar de los propios actores. En este anuncio publicitario aparecen las artistas más representativas de un género musical de folclor, vestidas con sus trajes para el escenario y hablando en quechua, es decir que al parecer todos estos elementos pueden representar peruanidad y andinidad en un comercial, pero la música llamada huayno con arpa no. ¿Es acaso demasiado andina? ¿demasiado popular? ¿demasiado real? Tal vez estos elementos son parte de un imaginario de lo andino desde las clases medias y altas a las que se refiere el autor. Los sonidos del huayno contemporáneo escapan a este imaginario y más bien hacen referencia a una realidad que no puede ser distanciada en el tiempo como los sonidos estilizados de las quenenas y zampoñas ancestrales o de un charango solitario.

2.1.4. Esfuerzo, sufrimiento y validación del éxito

Este es un discurso común entre los artistas y productores del género. Podemos encontrarlo en una entrevista de Dina Páucar a Amancio Yachi en el programa de YouTube Una cita con Dina¹⁸. Páucar menciona lo siguiente al inicio de la entrevista "...que nuestra vida no es fácil, mucha gente pensará que nuestro arte, nuestra música es 'bueno pues, ganas plata' y ¡no! Es sacrificado también". Más adelante Yachi cuenta sobre lo difícil que es sacar adelante una carrera artística y lo mucho que le costó hacerse un nombre y hacer rentable su trabajo como cantante solista en la actualidad y con la orquesta Los Wankas en su momento. Amancio y el resto de la orquesta migraron a Lima para buscar el éxito en la música en sus inicios y fue así que lo obtuvieron. Además, menciona que luego de haberse desintegrado la orquesta se encontró sin trabajo y tuvo que recurrir a Samuel Dolores, dueño de Prodisar, para que pueda darle una oportunidad laboral (Yachi, 2021).

Este discurso de validación del éxito a través del reconocimiento de esfuerzo o lucha no solo es común en los y las artistas de huayno con arpa, sino a la comunidad migrante y emprendedora andina en general. Santiago Alfaro (2004, 2014, 2015), relaciona en sus textos la economía neoliberal en la que se desarrolla el folclor contemporáneo y las redes familiares en las que no solo se apoya para crecer sino las cuales son utilizadas también desde otras industrias para su propio impulso a través de la publicidad o trabajo directo con la industria musical. Esto se ve expresado en la promoción y transmisión de música folclórica en la radio (Alfaro, 2004), en la realización de conciertos (Alfaro, 2014), en la producción de material audiovisual y fonográfico (Alfaro, 2015) y a través de las dinámicas sociales y económicas en los clubes regionales (Alfaro, 2013). A través de esta lectura se puede afirmar que las industrias y los emprendimientos en la población migrante o descendiente de migrantes en Lima están interconectados y comparten una cultura económica en la que las relaciones son un recurso importante. De esta manera se puede observar un

¹⁸ El programa Una Cita con Dina Tv ya no se encuentra en el canal con el mismo nombre en YouTube ni en el canal oficial de Dina Paucar, sin embargo en la página de Facebook de artista de Amancio Yachi se puede encontrar la entrevista publicada en esta red social el 4 de noviembre de 2021.
<https://www.facebook.com/watch/?v=395599975550275>

panorama económico y social dentro del cual la industria musical es parte de algo más grande y con ello una articulación más amplia del discurso de emprendedurismo y lo que aquí se denomina validación del éxito a través del reconocimiento de esfuerzo y sufrimiento siguiendo a Butterworth (2014).

En la entrevista mencionada ambos artistas justifican sus éxitos al reconocer que han sufrido y han luchado por ello. Esto también puede verse manifestado de una manera distinta en la entrevista entre que realiza Denise Arregui a la arpista y cantante Laurita Pacheco en el programa televisivo Teatro en grande cuando la entrevistadora le pregunta qué tiene de especial la música andina para ella:

“La música andina, bueno para mí, la música andina viene del corazón. La música andina es muy dulce, muy compasiva, muy amorosa... mucho sentimiento. No sé si en otros géneros porque no he explorado mucho, pero yo veo... yo siento que la música andina es más que todo puro sentimiento, puro corazón... mucho dolor, mucho sentimiento, que es una expresión de la gente del campo, de la gente más humilde de alguna manera” (Teatro en grande, 2022).

Luego Arregui le pregunta sobre su temprano inicio en la música a lo cual Pacheco responde que en su caso fue tras la invitación de la productora Prodisar para grabar un primer disco y su aparición en televisión se disparó su carrera artística y desde entonces no paró:

Gracias a Dios que... no tuve mucho la etapa esa de que empecé de abajo, empecé de a poquitos. No fue mucho, porque no sé si fue el hecho de que soy una chica que toca el arpa o era mi traje, porque yo ya vine con esta propuesta ya desde Arequipa, o qué sería. Pero yo salí a la televisión y mi vida fue como un cuento de hadas. Y no puedo negarlo eso y es algo por lo cual tengo que agradecer muchísimo a todos los medios, a la gente, al público en sí, porque salí en televisión y pum, quedé ahí ¿no? Entonces gracias a Dios hasta hoy en día estoy en el corazón de toda la gente, me contratan y estoy muy agradecida por eso (Teatro en grande, 2022).

En esta declaración de Laura Pacheco se puede observar que habla de su caso como particular o excepcional e intenta encontrar una explicación para ello además de mostrar su gratitud. Asimismo, el uso de la frase “no lo puedo negar” revela que es algo que podría quitarle valor a su trabajo o podría ser percibido como tal. Sin embargo, en la respuesta también se puede ver cómo dialoga con el discurso del sufrimiento y el esfuerzo desde su propia experiencia que es la de una mujer migrante y trabajadora de la música folclórica tomando en cuenta a su audiencia y la procedencia del género musical que ejecuta. Hay que agregar que a inicios de la entrevista la cantante y arpista comenta que su madre tenía una peña folclórica y fue por la ausencia de un marco musical estable que ella aprendió a tocar el arpa para así poder apoyar el emprendimiento familiar como arpista. Ninguna de las dos había tenido entrenamiento musical previo, sin embargo su madre sabía cantar, es así que guía los primeros pasos de Laura Pacheco en su aprendizaje musical autodidacta. Cabe aclarar, que al igual que el caso de Gerson Pacheco, se trata de una práctica musical transmitida al interior de la familia por generaciones. De modo que se trata de una herencia que es cultivada para darle continuidad.

Otra reconocida artista del género, Sonia Morales, cuenta en una entrevista en el programa Andrea al Mediodía (Canal de ATV en YouTube, 19 de marzo de 2019), cuenta que ella nació y vivió con sus padres en un centro poblado de Musho en la provincia de Yungay, Áncash y migró a Lima a los 15 años a casa de un familiar escapando de un matrimonio arreglado que como menciona era costumbre en ese entonces en muchos contextos campesinos. Trabajaba haciendo las labores domésticas en donde vivía con su familiar y comenzó de a pocos su carrera musical. Fue en esta exploración que participó en un festival folclórico, cuyo nombre y fecha de realización no menciona en la entrevista, de búsqueda de nuevos artistas organizado por Eusebio “El Chato” Grados, reconocido cantante de huaylas, en el cual quedó en tercer puesto. Posteriormente integró la agrupación Las chicas mañaneras, también manejada por Grados y así fue que poco a poco fue abriéndose paso en el mundo del folclor.

De la misma manera, Gerson Pacheco valida los éxitos de los artistas con los que ha trabajado y sus éxitos económicos diciendo que ellos sí han sufrido y han tenido que esforzarse por obtenerlo:

Rosita de Espinar, jovencita de hace años y ya ahorita es ¡uf! ha crecido hartamente de lo que no era nada. Belinda Torres también igualito, era una chica del sur, más escuchada por Juliaca. No tenía ni para su pasaje para Lima, me pidió colaboración a mí y a mi tío John. El tecladista había mandado el teclado listo de su estudio en un CD y ella vino para grabar bajo y timbales y se hizo millonaria (...). Ahora viene en vuelo y cuando venía a pagarme ya me pagaba bien y se recordaba cuando no tenía. Cuando venía ella en camión de carga esos que traen minerales, no tenía presupuesto y así hay artistas que han sufrido pero les ha ido bien. Y me alegraba porque también me generaba trabajo y también le vi sufrir y cuando se superan te da una alegría que haya salido adelante. Pero la mayoría de los artistas se pierden en el camino. Es que no tienen apoyo, tienen que tener apoyo. (2020)

Refiriéndose a su propia experiencia, también menciona los esfuerzos que él y su familia tuvieron que hacer durante sus vidas para surgir como emprendedores del arte y la estrecha relación que eso guarda con el folclor como cultura, su desarrollo y preservación.

2.1.5. Reivindicación y profesionalización

El huayno con arpa es un género musical cuyo desarrollo, al igual que el de muchas expresiones musicales y artísticas, ocurre en un contexto económico y de industrias culturales. Los cantantes son, además de estrellas, en muchos casos empresarios y de la misma manera sus músicos son trabajadores. El huayno comercial contemporáneo no es un género que suele ser cultivado por personas que se dedican a otras actividades y en sus tiempos libres se expresan artísticamente, es una industria. Sin embargo, esto no siempre fue así, según cuenta Robert Pacheco, famoso cantante de huayno con arpa quien es tío de Gerson, en una entrevista con James Butterworth:

En los años ochenta, Robert Pacheco explicó, 'para mí es un negocio' (entrevista, 16 de diciembre de 2011). El término negocio implica dinero y profesionalismo. De hecho 'la profesionalización' es un término que muchas figuras de la industria usan para describir las transformaciones de los años noventa (Butterworth, 2014 a, p 219).

La profesionalización, sin embargo, no genera sólo ganancias económicas o productos musicales con mejores acabados, sino que genera también individuos que tienen un interés específico por la proficiencia técnica en la ejecución de instrumentos musicales específicos y también por la música como materia de estudio y fuente de conocimiento.

La cantante y arpista Laurita Pacheco, comenta su experiencia como música aspirante a una carrera profesional en la entrevista antes referida del programa televisivo Teatro en Grande. La artista comparte una anécdota en la cual vino a Lima con el objetivo de estudiar música en el entonces Conservatorio Nacional de Música:

"... cuando llega por primera vez una maestra de arpa al conservatorio, que yo también estaba llegadita de mi Arequipa, entonces como todo soñador músico quise intentar ingresar al conservatorio. Entonces me encuentro con la maestra en ese entonces y la impresión que ella tuvo... Que dijo, miró mis manos y dijo 'oh, tus manos son muy chiquitas, no van a servir para tocar el arpa'. Entonces eso a mí me caló fuerte y fue uno de los motivos por el cual desistí de ingresar al Conservatorio Nacional de Música... después estuve como que media desanimada y después me di cuenta: ¿pero por qué voy a desistir si mis manos son perfectas para el arpa andina? No para el arpa clásica pero sí para el arpa de música folclórica" (Teatro en Grande, 2021).

En esta experiencia compartida por Laura Pacheco hay dos hechos que llaman la atención. El primero es el deseo de formarse como música profesional en la institución nacional de formación musical más importante del momento, el Conservatorio Nacional de Música. La importancia de este deseo radica en el hecho de que el Conservatorio es una institución de formación musical clásica y por lo tanto

no folclórica, esto significa que la artista está pensando en su formación profesional más allá de su quehacer musical específico. Además, como la misma cantante indica en la entrevista más adelante, la diferencia entre el arpa clásica y el arpa andina no radica solamente en la técnica y estilo de ejecución sino también en el tamaño, número de cuerdas y funcionamiento del instrumento. El otro hecho que llama la atención es que el injusto rechazo de parte de la profesora a la aspirante a estudiante es interpretado como un desafío por superar y produce la reafirmación de que en su campo, que es el folclor ejecutado con el arpa andina, sí se le va a recibir y su cuerpo sí es perfecto para ello. En otras palabras, podría decirse que la artista reclama el lugar en la música que se le ha negado a través de lo que es suyo y con lo que se identifica.

En este caso, así como en otros que a continuación se describirán, la profesionalización es una aspiración y algo por lograr así sea por sus propios medios y esfuerzo. Es además, algo que no es solo para el beneficio personal, sino para el beneficio del folclor, ya que representa a un grupo humano históricamente marginado. Gerson Pacheco afirma que él nunca tuvo la idea de hacerse conocido y buscar el éxito a través del trabajo como músico de sesión, sino que es un esfuerzo por mejorar al folclor.

Yo nunca entré con la idea de hacerme conocido, porque ahora el que menos quiere grabar para hacerse conocido. Yo entré con la idea de grabar y escucharme a ver qué tal. Que salga bien, querer mejorar. Siempre mi idea era eso, querer mejorar el folclor, que el folclor no sea marginado. Esa era mi idea. (2020).

Aquí se puede observar que el desarrollo del folclor y del músico son uno mismo, porque son ellos quienes lo hacen realidad al tocarlo. Y como se puede ver a continuación, también existe una búsqueda por mejorar y nutrirse uno mismo como músico con el fin de producir un mejor resultado musical, es decir, desarrollarse como profesional.

Yo vivía en un barrio donde no era barriada, era una cuadra donde mis amigos eran rockeros, salsa, tecno. Entonces, yo no nací tanto con la música folclor. Ese (el folclor) era mi mundo de mi familia (...) Entonces siempre vivía marginado por eso porque había en esa época bastante racismo, bastante racismo. El folclor era muy mal visto. Ahora hay respeto, pero antes no. Entonces yo quería mejorarlo (...) entonces también tocaba en una banda de rock, metal para aprender cosas. Y meterme a lo que sea para aprender a tocar de todo, quizás un poco. Empecé a tocar cumbia, chicha, salsa, agarrar mi disco y comenzar a sacar por mí mismo (las canciones). Entonces quería mejorarlo. Y eso me sirvió con el tiempo pues porque como el folclor se fue mejorando, entonces ya empezaron a fusionar salsa, reggae, lo que sea. Tecnos, baladas, rock, entonces ya tenías que ponerlo de tu experiencia.

Gerson Pacheco es un bajista de sesión profesional, de eso vive y con ese trabajo mantiene a su familia. En los párrafos anteriores se ha hablado de la profesionalización como una búsqueda y una aspiración por la proficiencia técnica, el conocimiento y la formación musical, sin embargo no se debe olvidar que uno de los puntos claves para entender la profesionalización en el huayno con arpa es el trabajo musical remunerado y la especialización en rubros (Butterworth, 2014, a). Los músicos profesionales dentro y fuera de este género por lo general se especializan en tocar un instrumento, además suelen dedicarse o al trabajo en escenarios o a la grabación de sesiones en estudio, aunque pueda haber quienes realicen ambos trabajos. Por otro lado están también los compositores, arreglistas, productores, promotores y por supuesto los empresarios que contratan a todos estos profesionales para poder materializar las producciones, quienes en los últimos años suelen ser los mismos cantantes o ellos en conjunto con sus familias u otras personas (Alfaro, 2015). Este último detalle lo ha confirmado Gerson Pacheco, quien en sus propias palabras comenta hablando sobre el trabajo de grabación en estudios que “recién hace cinco años que desaparecieron los productores y los artistas empezaron a grabar solamente para ellos” (2020).

Otra característica de la profesionalización del trabajo musical es que quienes quieren dirigir un proyecto musical deben contar con capital para poder contratar profesionales y garantizar así un producto de calidad a sus consumidores. Como menciona Romero, la profesionalización en contextos musicales está caracterizada por individuos o agrupaciones que se dedican exclusivamente a la música como actividad económica, diferenciándose de otros músicos que deben ocupar la mayor parte de su tiempo en otros trabajos y es en sus tiempos libres que se dedican a la música o en determinadas fechas importantes en las que son los encargados de tocar (Romero, 2004). En ambas reflexiones se puede ver cómo el discurso de profesionalización aparece ligado a una forma de reivindicación y en ambas el folclor forma parte de la identidad de quien habla. Opino que la marginación a la que se refiere Gerson Pacheco se manifiesta en discursos racistas y clasistas sobre esta música que intentan justificarse argumentando que está mal tocada, mal grabada o mal hecha en general. Entonces es a través de su creatividad, talento y técnica junto con la tecnología de los estudios y la habilidad de los ingenieros de grabación, mezcla y masterización que pueden desafiar esos discursos discriminadores reivindicando al folclor al presentar un acabado de alta calidad como producto final desde su posición de bajista.

2.1.6. Autorrepresentación en el huayno con arpa

Los diversos discursos expuestos previamente presentan un panorama de lo representado en esta forma de cultura expresiva. El huayno con arpa es percibido por sus actores como representante de muchas cosas, entre ellas peruanidad, contemporaneidad, emprendedurismo, ser migrante, ser provinciano, experiencias rurales, urbanas, etnicidad, arte y cultura.

A través de la performance en el escenario y también a través de lo grabado en las producciones fonográficas, los artistas y productores están representándose a sí mismos y también a sus seguidores. Todos los cantantes mencionados en este trabajo son, entre otras cosas, trabajadores, emprendedores y migrantes. Eso los une con su público, además muchos de ellos han tenido un origen humilde y todos han luchado

por lo que han logrado. La imagen de la estrella de huayno representa todo sobre lo que se ha discutido en este subcapítulo.

Asimismo, las realidades de los músicos de orquesta, de sesión y demás involucrados en los procesos creativos en esta música no son distintas. Es por ello que la experiencia de autorrepresentación y representación del músico de sesión y del bajista es la misma, solo que ocurre desde un lugar menos protagónico y al servicio de una macro representación propuesta por el artista o productor. Como menciona Butterworth siguiendo a Tucker (2013, pp, 60), "...divergentes estilos de actuación y sus correspondientes discursos se ven mejor como la representación de 'diferentes aspectos de la experiencia indígena'" (Butterworth, 2015, pp, 198). De esta manera el sonido del huayno con arpa es la representación sonora de quienes lo ejecutan y también de quienes lo consumen.

El universo de productores y consumidores de huayno con arpa siente y personifica estos discursos y los asocia con cómo suena, cómo ha sonado y cómo debería sonar. Este proceso es a la vez individual y colectivo, y eso se manifiesta en la aceptación y demanda de innovación presente en este género musical. Se puede decir que las innovaciones se discuten en varios ámbitos o contextos. Uno inicial de producción musical en el que un individuo o un grupo pequeño propone una idea, se discute entre quienes estén componiendo, arreglando, grabando o mezclando y luego se ejecuta. Otro posterior en el que la propuesta como producto sale al mercado y otras personas tanto productores como consumidores la perciben y por ende aprueban o desaprueban. Es entre los artistas como individuos, los artistas como agrupaciones musicales que se presentan en vivo o productores y promotores que trabajan juntos, y la audiencia general que estas propuestas son analizadas y van conformando las representaciones sonoras según sean aprobadas y preferidas.

El proceso de inclusión del bajo eléctrico en la instrumentación del huayno con arpa refleja la maleabilidad de lo que se representa y cómo se lo representa a través de la música, así como el hecho de que es a través de la realización del hecho musical que esta representación se define y no antes ni independientemente de ella. Según

recuerdan artistas del medio, como Dina Páucar y Amancio Yachi en la entrevista ya referida, estas innovaciones fueron rechazadas por algunos en un primer momento y luego, o bien tuvieron que adoptarlas para mantener su lugar en la competitiva escena musical del huayno, o bien terminaron por aceptarlas ya sea por gusto o por su efectividad. Esto forma parte de un proceso mayor por el cual el huayno con arpa crece y se expande como industria cultural, junto con la incorporación de timbales, teclados, baterías electrónicas y más instrumentos. Claude Ferrier lo considera “el fruto de una tendencia musical debida a la difusión masiva de música con bajos reforzados (como la salsa), o quizás de una reflexión influenciada por el mercado y el éxito potencial de un nuevo género en experimentación” (2010, p. 52). Es la necesidad de tener más potencia y transmitir una energía nueva la que da lugar a estas ideas musicales innovadoras en un contexto competitivo.

2.2. El desarrollo musical del huayno con arpa: Influencia global vs. actualización local.

El principal centro de producción de huayno es la ciudad de Lima, aunque recientemente ha habido un incremento de estudios de grabación y productoras en provincias. Sin embargo, hasta la década de los años dos mil casi todo se producía en la capital, es decir que los artistas de otras provincias que querían tener material de calidad tenían que viajar para poder grabar. Por otro lado, el círculo de trabajo de producción musical siempre fue reducido, esto quiere decir que los músicos de sesión han sido relativamente pocos y han sido ellos quienes han grabado estas músicas.

A diferencia del marco musical, que debe tener disponibilidad casi exclusiva todos los fines de semana en el caso de las agrupaciones más populares, los músicos de sesión pueden grabar varios discos en un solo día además de tener la posibilidad de agendar su trabajo con anticipación. Asimismo, como al inicio había pocos estudios de grabación, entre ellos SFA en San Luis, y la producción discográfica estaba mediada por las empresas productoras y promotoras, el trabajo en estudio se realizaba con contados músicos de sesión cercanos al estudio, este ha sido el caso de Gerson Pacheco y del bajo eléctrico.

En una de las entrevistas realizadas para el presente trabajo, Gerson cuenta una anécdota sobre cómo llegó a posicionarse como el principal bajista de sesión de folclor. Una vez, ya con experiencia en grabación, llegó al estudio para grabar con una agrupación y allí mismo los trabajadores del estudio le dijeron a quien dirigía la agrupación que mejor grabe con Julián Yachi en el bajo, que iba a ser mejor y que “el chico” (Gerson) le iba hacer perder tiempo. Él pensó entonces que había un acuerdo entre los dueños, trabajadores del estudio y los músicos que grababan. Julián Yachi es fundador de Los matadores del arpa y uno de los bajistas pioneros en el huayno con arpa, se puede escuchar su bajo en las primeras grabaciones de Dina Páucar así como en la mayoría de producciones hasta inicios de los años dos mil.

En el tercer capítulo se desarrollará la experiencia musical de Gerson Pacheco, pero esta historia sirve para ilustrar que el sonido del huayno con arpa fue creado por una escena musical muy extendida, pero consolidado en los discos por el trabajo de pocas personas, de las cuales muchas se dedican a ello profesionalmente hasta hoy. Y de la misma manera, según comenta Pacheco en las entrevistas realizadas, cuando cantantes de otras provincias producían en Lima otros estilos de huayno, grababan con estos mismos músicos además de quien tocara el requinto, la bandurria, el teclado o cualquiera que sea el instrumento característico del género; ya que buscaban el sonido y estilo de los músicos que habían participado de las grabaciones icónicas de huayno con arpa.

El desarrollo de la instrumentación en el huayno contemporáneo puede ser percibido como un proceso homogeneizante, es decir que los diversos estilos pierdan sus características regionales al apuntar todos en una misma dirección acaso influenciada por tendencias internacionales o nacionales consideradas ajenas al género. Sin embargo, lo que se propone aquí es que a raíz del éxito del huayno con arpa es que otros artistas de distintas regiones han buscado ese sonido para su propia música ya que se han identificado con él. Dicho de otro modo, no son las influencias globales las que hacen que los artistas abandonen su identidad regional, sino la difusión y aceptación masiva del huayno del norte chico las que inspiran a artistas de

todo el país a formar parte de esta tendencia desde su propia identidad regional contemporánea. Estos estilos han incorporado bajo eléctrico, timbales, batería electrónica, pero mantienen el tempo, el tipo de subdivisión y acentuación, la armonía, tendencias melódicas, además de arreglar canciones compuestas en otros estilos al suyo propio. Es importantísimo entender que ninguno de los elementos característicos de cada género y estilo musical son fijos, sino que se reconfiguran en cada ejecución tanto en conciertos como grabaciones de álbumes.

Este fenómeno puede haberse percibido como una tendencia a la homogeneización en un momento en el que las características sonoras eran asociadas principalmente con el estilo del norte chico o huayno con arpa debido a que fue propuesto por sus intérpretes y productores. Sin embargo, se vuelve una propuesta problemática cuando se le exige a poblaciones diversas que deben producir su música de una manera y no de otra. Arguedas, por ejemplo, criticó duramente a los indigenistas por haber creado un imaginario de lo andino basado en la exotización de “lo incaico” y la romantización de la experiencia indígena (Arguedas, 1997). Según el autor, las compañías folclóricas de aquel entonces estaban representándose a sí mismas como “incaicas” y utilizaban vestimentas basadas en tradiciones cusqueñas en lugar de sus propias identidades regionales, lo cual se reflejaba en el repertorio y ejecución musical (ibid). Sin embargo este es un fenómeno distinto, ya que ninguna de las propuestas artísticas de las agrupaciones actuales propone vestuarios, melodías o coreografías que han sido impuestas o imaginadas desde espacios hegemónicos ajenos al mundo del folclor sino que han surgido desde sus mismos artistas buscando la identificación de un público diverso y validados por su éxito comercial en todo el país.

Por otro lado, los géneros musicales no existen en realidades herméticas. Incluso las músicas que hoy se consideran tradicionales han convivido con otras expresiones musicales y sus intérpretes han participado de experiencias musicales diversas. En el mundo globalizado en el que vivimos, existe un diálogo permanente entre géneros musicales y en medios profesionales se espera que los músicos tengan

versatilidad para poder ejecutar estilos y repertorios variados. Debe esperarse, entonces, el intercambio musical entre géneros y además entenderse que aquello que es ejecutado en contextos musicales específicos proviene de los individuos que tocan. Ellos están expresando su identidad y sus experiencias musicales, que no son exclusivas de una sola música, sino son complejas y por lo tanto también el producto musical resultante.

A continuación, se describirán algunas de las características musicales del huayno con arpa que considero relevantes para el desarrollo de este trabajo. Estas han sido revisadas reiteradas veces por varios autores como Vásquez y Vergara (1989), Ferrier (2010), Romero (2004) y Butterworth (2014 a), entre otros. Aquí se toma en cuenta lo que se ha dicho con anterioridad sobre este género musical y se propone un análisis musical desde la perspectiva del bajista como creador de música. Este se hará categorizando las características musicales en: armonía, ritmo y compás, melodía, producción musical y de manera complementaria letra y forma musical.

En la primera sección se describe la utilización de acordes para acompañar las melodías en el huayno con arpa en el contexto de la orquesta con arpa y bajo eléctrico. Luego, se analiza la naturaleza del ritmo y el compás en el huayno con arpa. Esto es importante porque el huayno es un género musical cuya agrupación de pulsos en compases es relativamente libre si se la compara con otros géneros musicales. Asimismo, la subdivisión es clave en la ejecución de los diversos huaynos regionales y en ocasiones excede a la conceptualización de subdivisión en binaria y ternaria del sistema internacional de notación musical. Este hecho no ha pasado desapercibido, tanto Vásquez y Vergara (1989), Ferrier (2010) como Butterworth (2014) han teorizado esta característica y sobre ello se discutirá en la sección correspondiente.

Más adelante se hablará sobre la melodía, este elemento de la música suele ser asociado con el protagonista, es decir la voz, sin embargo en este género musical todos los instrumentos que emiten notas con altura determinada y relevancia tonal tocan melodías: la voz, el arpa, el teclado (cuando hay) y el bajo. No hay un instrumento que toque los acordes uno por uno rítmicamente sin sugerir melodías (a

excepción del arpa en registro agudo durante las zapateadas), por lo tanto la melodía es crucial para describir y entender el huayno con arpa. La producción musical también merece unas líneas en este análisis ya que esta investigación está basada principalmente en las experiencias musicales dentro y a través de la industria de producciones fonográficas. A pesar de no ser uno de los elementos clásicos de la música, creo que su consideración es básica para definir un género musical, ya que los resultados sonoros finales que se encuentran en los discos se obtienen con la utilización de ciertos equipos, técnicas y con el trabajo y toma de decisiones de los productores, ingenieros de grabación, mezcla y masterización. Finalmente, se describirán algunos aspectos de las letras y la forma musical, por el motivo de no haber encontrado hallazgos significativos desde la perspectiva del bajista en relación a ello.

Considero que todas las características musicales desarrolladas en este subcapítulo son elementos identitarios del huayno con arpa, de la misma manera, lo serán otros elementos que no se mencione o no se haya identificado y tal vez algunos de ellos dejen de serlo con el tiempo. Como ya se ha dicho, la ejecución de un instrumento implica una serie de decisiones estéticas por parte del músico que están en diálogo con los objetivos que tienen los productores y cantantes que con ellos están trabajando. Por lo tanto, cuando los artistas tocan música y, en el caso concreto de Gerson Pacheco como bajista de sesión, la graban, están proponiendo una representación de ellos mismos como individuos y también de un grupo humano del cual se sienten parte. Es durante este proceso que el músico negocia sus identidades dentro de un contexto que él mismo contribuye a crear, que puede ser la producción musical de un disco o la presentación de un concierto, y con ello genera otros contextos, que pueden ser la escucha del disco en situaciones diversas y el concierto como evento, en los cuales otros individuos y grupos negocian sus identidades al sentirse identificados o no con estos elementos musicales en múltiples formas.

2.2.1. Armonía: Contrapunto y funciones tonales

Claude Ferrier, en su libro *El huayno con arpa* (2010), hace una descripción muy detallada de la armonía de este género musical y la contrasta con aquella encontrada en los estilos regionales de la sierra de Lima. Es un análisis que explica la naturaleza de la técnica en la ejecución del arpa en las distintas provincias de Lima y su papel en la consolidación del género musical contemporáneo llamado huayno con arpa.

Lo que dice Ferrier sobre la armonía de esta música, es que a partir de su consolidación como estilo masivo se comienza a utilizar grados de la escala diatónica para armonizar las melodías y no solamente los grados I y III de la tonalidad menor, que son las únicas triadas que se pueden formar con la escala pentatónica (2010, p. 14). En estas armonías encontraremos casi todos los grados diatónicos, como por ejemplo la alternancia VII - I del modo menor y su vínculo con la cumbia y la chicha (p. 25).

Ferrier señala que, además de esto, la concepción de la armonía en el huayno ha sufrido cambios. Él argumenta que la armonía en el huayno tradicional de la sierra de Lima se concibe como un contrapunto entre el bajo continuo de la mano izquierda del arpista y el acompañamiento melódico que la mano derecha realiza a la melodía de la voz, aportando con adornos y articulaciones, lo cual genera implicaciones armónicas (Ferrier, 2010). Según este autor, la armonía como una dimensión vertical de la música que establece campos sonoros con funciones tales como dominante, subdominante y tónica es algo posterior y propio de la música occidental, lo cual se manifiesta en el estilo de ejecución de los bajistas y de los arpistas cuando interactúan en una pieza musical (Ferrier, 2010, p. 54). La armonía funcional se suele pensar ligada al compás y a los pulsos, es decir que se asigna un acorde a una cantidad determinada de pulsos o compases y por lo tanto el papel que el bajista debe cumplir es el de dejar en claro cuál es la fundamental - o la nota correspondiente si es que el acorde se presenta invertido - para así servir de soporte a la armonía que se construye

sobre él con las notas ejecutadas por los demás instrumentos. Esta perspectiva armónica está presente en muchos géneros como la salsa, la chicha y la cumbia.

El acompañamiento con el bajo eléctrico tiende a dar más importancia a la fundamental en lugar del recorrido melódico del registro grave típico del bordoneo del arpa que genera un contrapunto con la melodía. Esto no significa que nunca se toquen otras notas del acorde como la quinta o en menor medida la tercera ni que tampoco se utilicen notas de paso. Sin embargo, la tendencia en la ejecución de bajo eléctrico ha sido de tocar la fundamental en el contratiempo de cada pulso, lo cual difiere del estilo del norte chico tradicional ejecutado sólo con arpa, en el cual se prefiere tocar la fundamental en el pulso y una tercera, una quinta o ambas en el contratiempo. Este estilo de acompañamiento de arpa es lo que Claude Ferrier denomina “boom chik” o “estilo cajatambino” y corresponde principalmente a la zona norte y este de la región Lima (2010, pp. 35-46). Si se oye con atención a las líneas de bajo en grabaciones de los primeros años de la década del dos mil de Sonia Morales, por ejemplo, se puede notar que el bajo toca una *nota muerta* en el pulso y en el contratiempo una corchea completa, la cual puede ser la fundamental o la quinta, que aparece con menor frecuencia. La tercera, sin embargo, no suele formar parte de este patrón, aparece sólo cuando integra una frase pentatónica o diatónica ya sea como acompañamiento, como paso hacia otro acorde o como una melodía de respuesta a la voz. Este patrón será llamado el *patrón base del bajo eléctrico* en el huayno con arpa en adelante en el presente trabajo, en la Figura 1 se puede ver algunos ejemplos de su empleo.

Figura 1.

Ejemplos de aplicación del patrón base del bajo eléctrico en el huayno con arpa.



Las primeras canciones de huayno con arpa que escuché y captaron mi atención fueron precisamente algunas que fueron producidas en el periodo referido en el párrafo anterior. La primera fue “Siempre pierdo en el amor” de Gisela Lavado “La princesa acollina”. Luego adquirí dos discos, uno de Sonia Morales y otro de Dina Páucar, en los que escuché algunos éxitos como “Perdóname”, “La misma piedra” y “¿Dónde estás amor?”, de la primera; y también las canciones “Mil años”, “Qué lindos son tus ojos” y “Solamente un amor” de la segunda. Esto fue aproximadamente en el año 2014, mientras me encontraba estudiando ejecución musical, por lo que mi primera reacción fue intentar aprender estas líneas de bajo. Al ver que era difícil para mí porque muchas características del género no coincidían con las de la música que solía ejecutar y estudiar; como por ejemplo la aplicación de distintas técnicas, el tipo de subdivisión y la agrupación de pulsos variable, comencé a escucharlo con más atención e intriga. De esta manera empecé a formar una serie de impresiones empíricas que podía explicar por medio de la teoría musical. Estas me han permitido tener una noción más clara de los procesos que ha atravesado el acompañamiento de bajo eléctrico en el huayno con arpa al compararlas con análisis académicos y de profesionales de la música dentro y fuera del folclor.

La tendencia a acompañar la música reiterando las fundamentales de los acordes en el bajo eléctrico no es exclusiva del huayno con arpa, también está presente en otros tipos de huayno y música andina como los huaynos ayacuchanos con arpa y violín y también en la música del centro ejecutada por la orquesta típica. Si oímos la muliza “Déjame nomás” interpretada por Flor Pucarina¹⁹, por ejemplo, notaremos que el arpista ejecuta con los graves un bajo continuo que está en constante movimiento y que prioriza la melodía sobre las funciones armónicas. Esto se evidencia en el hecho de que en ocasiones se forman tensiones entre el bordoneo y la melodía vocal, así como con las melodías de violines en la introducción e intermedios musicales. En cambio, como se puede ver en la Figura 2, las versiones contemporáneas de esta y otras mulizas de orquestas con bajo eléctrico que se

¹⁹ Disponible en Spotify como primera canción del disco recopilatorio ¡Sola... Siempre Sola! con fecha de edición en 1993. Enlace: <https://open.spotify.com/album/712D7w8qU2KB9J9HJQOpEk?autoplay=true>

pueden encontrar en YouTube, los bajistas tocan casi exclusivamente la tónica en cada pulso, enfatizando el ritmo característico del género dando como resultado una delimitación muy evidente de grados diatónicos que corresponden a compases y pulsos, dejando casi completamente de lado la melodía contrapuntística del bordoneo tradicional en el arpa.

Figura 2.

Melodía vocal y comparación de acompañamiento grave en la muliza “Déjame nomás”

The image shows a musical score for the song "Déjame nomás". It consists of three staves. The top staff is the vocal melody for Flor Pucarina, with lyrics: "Dé - ja - me no - más y no vuel - vas a bus - car - me". The middle staff is the "Acompañamiento grave del arpa" (grave accompaniment of the arpa), showing a series of notes in the bass clef. The bottom staff is the "Acompañamiento en vivo de bajo eléctrico de Sillustani transpuesto de Em a Am" (live electric bass accompaniment from Sillustani, transposed from Em to Am), also in the bass clef.

Esta tendencia ha sido gradual y se puede observar en las producciones de huayno con arpa más recientes. En estas, el bajo hace incluso más énfasis en las fundamentales que en producciones de la década del dos mil como la antes mencionada. Esto da como resultado un efecto de solidez armónica que puede entenderse como “más funcional” que contrapuntística. Por ejemplo, el tema “Locura de amor”, de Sonia Morales, tiene en la segunda parte de la introducción un ciclo de acordes (VI - III - VII - I) en los cuales el bajo toca casi exclusivamente las fundamentales en los contratiempos en la primera vuelta y en la segunda la fundamental en el pulso y la octava superior en el contratiempo proponiendo un patrón rítmico de acompañamiento distinto que los más antiguos.

En este tema, publicado en el año 2017, también se puede apreciar el incremento de grados armónicos con respecto a producciones anteriores de la misma artista. Lo cual indica que el incremento de grados diatónicos utilizados en esta música señalado por Ferrier en el año 2010 persiste²⁰. Esto se puede observar en la canción

²⁰ Para más desarrollo sobre el uso del grado VII de la tonalidad menor ver Ferrier, 2010.

“Señor Fiscal” de Marisol Cavero, ya que ha sido producida al menos dos veces y en una de las versiones se reemplaza uno de los acordes de una versión anterior por otro.

En la primera sílaba de la palabra “vengo” del verso “discúlpame señor fiscal, solo vengo a confesar” se incluye un acorde nuevo. En la versión original se armonizan las notas sol y fa de la melodía con los acordes do menor (primer grado menor) y si bemol mayor (séptimo grado mayor) respectivamente, una armonía típica del huayno con arpa contemporáneo. La cantidad de pulsos que ocupa cada acorde es la siguiente: do menor por dos pulsos, si bemol durante cuatro pulsos y do menor nuevamente dos pulsos para concluir. En la versión más reciente, se reemplazan el tercer y cuarto pulso de si bemol por sol menor, es decir el quinto grado menor. Lo peculiar es que en ese momento la melodía canta la nota fa, es decir la séptima del acorde de sol menor. Si bien la armonización es diatónica, el hecho de que la melodía cante la séptima en este estilo de huayno es poco usual. La primera versión de la canción “Señor fiscal” en el canal de Supercrash8 fue subida a YouTube hace trece años y la nueva hace ocho años aproximadamente por la cuenta oficial de contenido folclórico audiovisual Master Fox.

Figura 3.

Ejemplo de cromatismo conclusivo en las líneas de bajo eléctrico de huayno con arpa



Nota. Las letras *s* y *p* en la parte superior indican cuándo se golpea con el pulgar (*slap*) y cuándo se jala la cuerda con el dedo índice o medio (*pop*).

Con lo expuesto en los párrafos anteriores no se quiere decir que la melodía en los bajos haya desaparecido por completo, es por ello que el fenómeno se ha descrito como una tendencia. A continuación, se señalan nuevas formas de expresión melódica en el acompañamiento del bajo eléctrico en el huayno con arpa. La primera,

corresponde al apoyo del bajo al bordoneo típico del arpa, pudiendo ejecutarlo al unísono, en una octava más grave o proponiendo melodías alternativas de apoyo. Y la segunda, como se muestra en la Figura 3, al cromatismo del grado VII al I del modo menor que el bajo eléctrico ejecuta habitualmente intercalando octavas con la técnica de *slap* utilizado para acompañar las frases conclusivas ya sean de arpa o voz hacia el modo menor.

Antes de seguir con ejemplos de esta expresión melódica desde el bajo, se debe describir otra de las características armónicas del huayno en general y del huayno con arpa en particular. Esta consiste en que las frases melódicas, que líricamente corresponden a los versos, suelen aparecer en secuencias muy similares pero con distintos finales. Las primeras finalizan en el modo mayor, indicando suspenso, y la última en el modo menor, indicando conclusión. En esta resolución al modo menor, la línea de bajo cumple la función de reforzar la conclusión. Es muy común que esta frase sea un paso cromático del grado VII al grado I del modo menor, aunque en otras ocasiones puede ser una frase pentatónica. Esto evidencia la complementariedad armónica que existe entre el arpa y el bajo, que son instrumentos diatónico y cromático respectivamente. Es así que la importancia de la interacción melódica en el acompañamiento de los graves no ha desaparecido, sino que se actualiza y reformula. Con el formato de orquesta esto no solo ocurre desde la perspectiva y las posibilidades del arpa, sino también desde el bajo eléctrico, que aporta utilizando las técnicas típicas del instrumento como el *slap* y desde su naturaleza cromática.

En el caso del tema “Locura de amor” presentado anteriormente, una de las melodías resolutivas al modo menor tanto en la introducción como durante las estrofas, el arpa toca las notas re y do antes de resolver en la, que corresponden a los grados melódicos IV, III y I. Como se ve en la Figura 4, en ese momento el bajo toca la nota sol sostenido como un paso cromático entre las notas sol y la con *slap* y octavas. Durante un instante la nota sol sostenido sirve de bajo a las notas re y do, lo cual podría ser interpretado como un grado V7 con tercera mayor, quinta aumentada y sin

tónica o un grado VII# dominante. Sin embargo, lo más importante en estos casos no es la asignación de un acorde, sino la intención resolutive tanto del cromatismo ascendente en el bajo como de la melodía pentatónica descendente en el arpa.

Figura 4.

Cromatismo del bajo eléctrico durante frase conclusiva en “Locura de amor”

Melodía de arpa

Bajo eléctrico P s

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Melodía de arpa', is in treble clef and shows a descending pentatonic scale: G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff, labeled 'Bajo eléctrico', is in bass clef and shows a chromatic ascending line: C3, C#3, D3, D#3, E3. Above the bass staff, the letters 'P' and 's' are written above the notes D#3 and E3 respectively, indicating a 'slap' technique. The key signature has one sharp (F#).

Lo mismo ocurre en Señor Fiscal, de la cantante Marisol Cavero en las resoluciones hacia menor de la primera y segunda parte de la introducción. En la primera, el arpa resuelve la frase con las notas fa, mi bemol, re y do mientras el bajo toca si bemol, si natural y do con la técnica *slap* y haciendo octavas. En este caso, el bajo tiene el mismo movimiento, pero la melodía del arpa es diatónica en lugar de pentatónica al tocar el segundo grado de la escala menor. En la segunda parte, el arpa intercala las notas fa y sol dos veces antes de tocar el do conclusivo mientras el bajo toca el cromatismo ya mencionado (ver Figura 5). Por otro lado, en algunas de estas resoluciones al modo menor el bajo no toca el cromatismo sino una frase pentatónica enérgica. Entonces, lo que da la cualidad de conclusión son las frases melódicas tocadas por el arpa y el bajo - que pueden contener notas de la escala pentatónica o diatónica en el caso de la primera y pentatónica o cromática en el caso de la segunda - y no la búsqueda de una cadencia perfecta de tipo V - I típica de la armonía funcional ni de el uso de la sensible, que sí se encuentra presente en otros tipos de huayno en los cuales se utiliza la escala menor melódica.

Figura 5.

Cromatismos del bajo eléctrico durante las frases conclusivas en "Señor Fiscal"

The image displays two musical staves side-by-side. Each staff has two parts: the top part is labeled 'Melodía de arpa' (Harp Melody) and the bottom part is labeled 'Bajo eléctrico' (Electric Bass). The key signature is one flat (B-flat). The harp melody consists of a series of eighth and sixteenth notes. The electric bass line follows a similar rhythmic pattern but includes chromatic alterations, indicated by a cross symbol 'x' above a note. Dynamic markings 's' (sforzando) and 'p' (piano) are placed above the bass notes to indicate changes in volume.

Todas estas características relacionadas a la armonía y su concepción en el huayno con arpa pueden ser elementos considerados “foráneos”, entendiéndose como préstamos o apropiación de otros géneros musicales, como por ejemplo la chicha. Aquí se propone que debido a que los géneros musicales son cambiantes y están en constante intercambio con otros; ya que quienes los ejecutan y consumen conforman tejidos complejos de realidades musicales, no es correcto calificar de ese modo a estos elementos musicales. Esto se debe a que los elementos o características musicales que conforman el repertorio de recursos de un género musical debe ser conocido, interiorizado y reinterpretado por sus cultores, es decir formar parte de sus realidades musicales. De esta manera el huayno con arpa no es menos huayno y más chicha o cumbia por contener armonías distintas a las de años atrás; sino que lo que define al huayno con arpa hoy en algunos aspectos es distinto a lo que lo definía antes. Asimismo, se debe agregar que estas definiciones temporales dialogan a través de las memorias y experiencias de aprendizaje musical de sus intérpretes evidenciando al mismo tiempo una continuidad histórica.

La armonía en el huayno con arpa, entonces, se expresa a través de las interacciones contrapuntísticas que se forman entre las melodías. Estas son ejecutadas simultáneamente por ambas manos del arpista, la voz, los teclados cuando los haya y el bajo eléctrico. En la actualidad, a diferencia de momentos anteriores, se

pueden encontrar todos los grados de la escala diatónica en las canciones. Debido a la naturaleza de contrapunto en el huayno con arpa, es importante considerar como características armónicas al paso cromático y el énfasis en el uso de la escala pentatónica resolutivos al modo menor en el bajo. De la misma manera, la tendencia a preferir la fundamental en el acompañamiento de este instrumento se considera una característica armónica. Finalmente, se propone que los cambios presentes en la armonía del género no deben ser considerados como exógenos sino expresiones propias de los productores y consumidores del huayno con arpa.

2.2.2. Ritmo y compás: Subdivisión y agrupación de pulsos en las frases de huayno con arpa

El ritmo y el compás son elementos característicos en el huayno, que suele ser descrito como sincopado y de compás binario (Romero, 2007). Sin embargo, es importante precisar que "... los huaynos se trabajan en períodos musicales que pueden ser simétricos o asimétricos" (Vásquez y Vergara, 1989, p. 119). Es decir que no parece buscarse simetría en la duración de sus frases y semifrases sino otro tipo de sentido al estructurarlas, lo cual se refleja en el compás. Personalmente creo que este sentido es otorgar cierta independencia a las frases o conjuntos de frases musicales logrando que en lugar de estar enlazadas, cada una tenga un inicio y una conclusión definidos.

El huayno puede escribirse en grupos de compases de $2/4$, $3/4$ y $1/4$ o en compás indeterminado debido a la irregularidad de la duración de sus frases. Esto se debe a que los pulsos se agrupan según lo requieran las melodías y no son las melodías las que se adecúan a un indicador de compás determinado, como suele ser el caso de otras músicas con popularidad internacional, como por ejemplo el rock o el pop, entre otros. Al no haber una estructura fija que determine la duración de las frases melódicas, no existe una jerarquía de tiempos fuertes y débiles como suele haber en los compases de $4/4$, $6/8$ o $3/4$ (por poner algunos ejemplos) en los que se suele escribir otras músicas (Vásquez y Vergara, 1989, p. 148). Además, en otros estilos de música como los arriba mencionados, al tener una estructura métrica

definida, la melodía puede comenzar indistintamente en cualquier lugar del compás: en el primer pulso, en la segunda corchea, en el segundo pulso, en el último pulso, en la última corchea del compás anterior o incluso en cualquier “ubicación” de un segundo compás. En el huayno, en cambio, las melodías tienden a comenzar en el *dar*²¹ del primer compás y terminar en cualquier pulso casi siempre en tiempo, es decir coincidiendo con el pulso y no a contratiempo. Esto no quiere decir que no existan casos en los que no se cumpla lo descrito, de hecho se puede encontrar fácilmente numerosos ejemplos que lo contradigan, sin embargo esta es una tendencia presente en este género musical y creo que es uno de los elementos determinantes para este sentido métricamente “libre” en la estructuración de melodías andinas.

Esto se manifiesta también entre la métrica de las frases de la melodía vocal o versos y la de las melodías de apoyo y respuesta tocadas por el arpa. Esto quiere decir que si una frase vocal ha durado cuatro pulsos, la frase de respuesta que ejecuta el arpa puede durar tres pulsos, cuatro, incluso cinco o más, independientemente de cuánto haya durado la melodía de la voz. De la misma manera, esta respuesta puede comenzar en el pulso siguiente al último pulso de la frase vocal, así como en el mismo en el que ésta concluye, ocasionando una brevísima superposición de frases a modo de relevo. Esta regla se aplica también a la inversa, es decir que un verso puede comenzar en el pulso conclusivo de una frase de arpa o en el siguiente. Por otro lado, la necesidad de conclusión descrita en la sección sobre armonía se manifiesta también rítmicamente y en la métrica. Las frases conclusivas, que usualmente resuelven al modo menor, suelen contener más pulsos (Vásquez y Vergara, 1989, p.119)²².

Esto se puede oír en el tema “Qué lindos son tus ojos” popularizado por Dina Páucar. Cuando comienza la letra dice “qué lindos son tus ojos”, una frase que ocupa cuatro pulsos en la que el último pulso coincide con la segunda sílaba de la palabra “ojos” y la sigue una melodía de arpa que tiene la misma duración. Pero en la segunda

²¹ El *dar* se refiere al primer pulso del compás y el *alzar* a los demás en referencia a la posición de la mano del director de orquesta.

²² En la presente investigación se encuentran generalidades en el huayno a partir de la comparación entre lo hallado en el huayno con arpa y otros estilos populares de huayno. En el trabajo citado de Vásquez y Vergara (1989), en cambio, se describen generalidades en el huayno a partir del análisis de huaynos ayacuchanos específicos.

frase de la melodía vocal “qué dulces son tus labios”, que también dura cuatro pulsos, la última sílaba de la palabra “labios” coincide con el comienzo de la frase de respuesta del arpa, que a su vez dura cuatro pulsos. Se tiene entonces una estrofa de dos versos que duran cada uno una cantidad distinta de pulsos: el primero dura cuatro de voz más cuatro de arpa, es decir ocho pulsos; y el segundo dura cuatro de voz y cuatro de arpa, pero que comienzan a contarse en el pulso conclusivo de la voz, es decir siete pulsos en total.

Estas tendencias de agrupación y estructuración de frases son hoy en día algunas de las características más notables de la música andina en general y del huayno con arpa en particular. Esto quiere decir que en la formulación y reformulación constante que da vida a este género musical entran en juego características musicales que son los recursos que tienen los músicos, compositores y productores para crearla. Estos actores son parte de la comunidad que produce y consume esta música, por lo tanto aquello que sea utilizado como recurso musical en su creación no puede ser ajeno al género musical que practican. Y lo evidencia el hecho de que no son reemplazados uno a uno los elementos considerados “esenciales” del huayno con arpa por otros “globales” o “ajenos” sino que aparecen y desaparecen en conjunto y por separado, ya que las identidades de quienes performan y consumen esta música son diversas, complejas y se van configurando en los espacios que esta música es creada por ellos mismos.

Otro tema importante en la ejecución del huayno con arpa y de muchos estilos de huayno, por no decir de cada uno de ellos, es cómo se subdivide el pulso. Claude Ferrier se ha referido a ello como un anticipo en el huayno con arpa y lo representa con un quintillo de semicorcheas en el cual las tres primeras figuras están ligadas y las dos últimas también, escribiéndose como una corchea seguida de una corchea con puntillo bajo un símbolo de quintillo (Ferrier, 2010, p. 26). Asimismo, Butterworth interpreta esta cualidad rítmica como una polirritmia entre la melodía principal y las de acompañamiento en el huayno contemporáneo. “Mientras este patrón rítmico (galopa) da la impresión de tiempo binario, a veces se contrapone a un patrón ternario en la

melodía o en otro lugar en el acompañamiento, creando un ritmo distintivo” (Butterworth, 2014 b, p. 24). La interpretación de Enrique Cámara de Landa (2006), acerca de este fenómeno en el huayno se asemeja más a esta última, argumentando que “[...] huaynos parten de la célula binaria pero a menudo la aproximan a su vecina ternaria”, (Como citado en Ferrier, 2010, p. 26). Finalmente, Vásquez y Vergara (1989), describen esta característica expresiva presente en el huayno ayacuchano como la interacción entre el acompañamiento binario de las guitarras y un tresillo en la melodía vocal cuya acentuación da la impresión de asemejarse a otras figuras rítmicas como la galopa, síncopa y galopa invertida (pp. 149-151).

Este fenómeno no es exclusivo del huayno, otros géneros musicales se interpretan con una precisión o flexibilidad rítmica determinada que excede a la partitura y las figuras rítmicas convencionales. En el jazz, por poner un ejemplo, las corcheas se escriben en compás simple de 4/4, es decir dos para cada pulso, pero se lee como si fueran la primera y tercera corchea de un tresillo de corcheas, a lo cual se le llama *swing* o *swing feel*.

La anticipación de la segunda corchea en el huayno con arpa, que según Ferrier está presente sólo o en mayor medida en las grabaciones más antiguas (2010), es reconocida por los músicos que ejecutan estos estilos y toman posturas al respecto. Por ejemplo, en una experiencia personal como bajista en una agrupación de fusión huayno rock llamada Uma Saqra se me indicó que “adelante” las corcheas de los contratiempos en las secciones que debían sonar más a huayno o carnaval y menos a rock, esto fue suscrito por todos los integrantes de la banda, que a diferencia de mí tenían experiencia tocando folclor. Otra experiencia relacionada a la subdivisión en el huayno que tuve fue con Fredy Gómez, multi instrumentista e integrante fundador de Dúo Ayacucho, con quien tuve la suerte de tener una clase particular luego de asistir a una clase maestra dictada por él en la convención de bajistas Bass en vivo en Lima el año 2015. En la clase me enseñó cómo ejecutar la melodía y el acompañamiento en el bajo del huayno ayacuchano clásico Adiós pueblo de Ayacucho. Además de hacer indicaciones sobre las articulaciones en la ejecución de la melodía, me dijo que toque

las corcheas parejas en el acompañamiento del bajo, es decir sin adelantar la segunda. Esta corrección se hizo con la intención de distinguir el estilo ayacuchano contemporáneo del estilo del norte chico. De la misma manera, el bajista Gerson Pacheco hizo comentarios en la primera entrevista realizada para esta investigación sobre el hecho de que en el huayno con arpa se estaba volviendo a grabar “más picadito” más “zapateadito” refiriéndose a un estilo más tradicional y antiguo en el cual se acentúa esta anticipación de la segunda corchea.

Creo que lo más importante en estos casos de una aparente precisión o flexibilidad que escapa a la teorización musical académica de tradición europea es tener presente la cualidad prescriptiva de la escritura musical (y con ello su teorización) y no pretender encontrar una fórmula descriptiva exacta que determine o descifre de manera definitiva la naturaleza de la subdivisión en géneros musicales considerados folclóricos o tradicionales. De esta manera, las propuestas tanto de Ferrier, Butterworth, Cámara de Landa y Vásquez y Vergara son válidas en tanto indican algo que ocurre en la música con las herramientas que tienen a la mano, así como las maneras que los mismos actores tienen para expresar este detalle rítmico de las músicas que tocan. Además, se debe tomar en cuenta la parte artística de la música, en la que todas estas características aparecen más ligadas al sentimiento y la expresión que a las normas, definiciones y teorización.

Ferrier considera que el patrón rítmico base del huayno consiste en una negra seguida de una galopa, también que el patrón rítmico base de la cumbia y la chicha es el mismo solo que la acentuación se encuentra en el pulso a diferencia del huayno en el que el acento se encuentra en el contratiempo (2010, p. 22). Este patrón se puede escuchar como una constante en la cáscara de los timbales, el hi hat y distintos sonidos en la batería electrónica, además se encuentra presente en las melodías de arpa, voz y bajo. También se puede considerar a la síncopa y la galopa invertida como figuras rítmicas típicas y características del huayno. En el caso particular del bajo eléctrico en el huayno con arpa, sin embargo, se ha llamado *patrón base* al ritmo compuesto por dos corcheas que son ejecutadas de la siguiente manera: la primera

con una *nota muerta* o *muteada* y la segunda con una nota que puede ser la fundamental, otra nota del acorde o alguna otra nota de las escalas pentatónica o diatónica. Según Gerson Pacheco este *patrón* en el bajo es determinante para diferenciar la llevada del bajo en huayno con arpa de otros estilos de huayno. En el siguiente capítulo se describe el uso de otras figuras rítmicas como parte de la construcción de líneas de bajo en el huayno con arpa.

2.2.3. Melodía

La melodía del huayno con arpa es tradicionalmente pentatónica, aunque en la actualidad suele utilizar la escala diatónica indistintamente. Existen secciones como el *bordeo* (ver sección 2.2.5), ejecutado de manera instrumental, que sí es casi exclusivamente pentafónica, sin embargo, en las estrofas, coros y zapateadas las melodías pueden ser diatónicas. Desde el bajo eléctrico el acompañamiento con melodías también es diatónico, pero por momentos puede tener un sonido pentatónico y como se vió líneas más arriba cromático. A continuación un análisis sobre el acompañamiento del bajo en una sección final de la canción "Nos critican" de Marisol Cavero.

Esta es una canción formalmente peculiar, tiene como última parte cantada una repetición del coro y no tiene fuga, en su lugar vienen directamente las zapateadas y bordeo. Las zapateadas suelen tener un sonido diatónico, sin embargo, como se puede apreciar en la Figura 6, en este tema aparece la cuarta de los acordes mayores en el bajo eléctrico como nota de paso entre la tercera y la quinta, algo que no he escuchado en otro acompañamiento de huayno con arpa, y un cromatismo igual de excepcional entre la tercera del grado III de la tonalidad menor hasta el grado VII. Es decir, mientras el arpa toca el acorde si bemol (VII) el bajo toca las notas si bemol, re, mi bemol (4ta) y fa y luego mientras el arpa toca el acorde mi bemol (III) el bajo toca las notas mi bemol, sol, la bemol (4ta) , la natural (cromatismo) y si bemol, que ya corresponde al siguiente acorde de si bemol mayor (VII). Este patrón resulta extraño por lo característico que es en otras músicas como la música afro peruana y algunas músicas populares de Estados Unidos.

principal ni el arpa en el huayno con arpa por ser un tema específico que se aleja del elemento central de esta investigación que es el bajo eléctrico.²³

Las siguientes son perspectivas musicales sobre la articulación empleada en determinadas músicas y la relevancia para que su ejecución se encuentre dentro del estilo. Una fue expuesta por los músicos huancaínos Arón y Abuid Mucha, reconocidos saxofonistas peruanos, en una clase maestra sobre tunantada organizada por la Universidad Nacional de Música en el año 2018 y la otra por el bajista griego Panagiotis Andreou, quien ha realizado estudios en Berklee College of Music y SUNY Purchase y actualmente radica en Nueva York, en una clase maestra organizada por la PUCP en el año 2015. Todos son reconocidos por tocar música folclórica de sus lugares de procedencia y por la aproximación didáctica que tienen de los géneros que ejecutan.

La propuesta de Andreou se basa en el hecho de que aún utilizando la escala mayor y no las escalas balcánicas tradicionales, que eran las que causaban más curiosidad entre los asistentes, se puede obtener un sonido típico de esta región. Esto, según él, se debe a que un porcentaje importante de lo que caracteriza al estilo es la articulación y los adornos en las melodías. Fue entonces que uno a uno los participantes de la clase probamos en el bajo eléctrico el tipo de articulaciones e ideas melódicas características del folclor griego y balcánico. Asimismo, los hermanos Mucha dedicaron una parte de su clase maestra a las distintas articulaciones, los adornos y las maneras en las que son empleadas en la ejecución de tunantada con el saxofón. En este caso, el tipo de articulaciones y cadencias empleadas es importante porque además de caracterizar al género musical, lo diferencian de sus variantes regionales. También, se habló sobre el tipo de técnica utilizada para obtener el timbre adecuado para la ejecución de la tunantada en particular y la música andina en general, que es distinta que la técnica de música académica o clásica y música de origen estadounidense.

²³ Para un análisis más profundo sobre la ejecución del arpa en el huayno contemporáneo peruano revisar Ferrier (2010).

De igual manera, las principales correcciones que Fredy Gómez realizó sobre mi interpretación de “Adiós pueblo de ayacucho” en el bajo durante la clase antes mencionada fueron sobre la articulación y los adornos en la ejecución de la melodía principal. Gómez indicó el uso de mordentes y trinos en momentos específicos de la melodía y además comentó que allí se encontraba lo característico del estilo ayacuchano. Al haberme estado enfocando solo en el acompañamiento del bajo, que no suele hacer este tipo de adornos, ignoraba la relevancia de este contenido musical. En esta experiencia se evidencia el nivel de interacción que tiene el bajista con la melodía principal en particular; ya sea en el huayno con arpa, ayacuchano o cualquier estilo musical, y todos los músicos en general al interpretar un estilo que conocen a profundidad.

El uso de las distintas articulaciones y adornos en el arpa, teclados y la voz son características del huayno cuya importancia suele ser opacada por los discursos de pentafonía en la música andina. Así como la pentafonía o mejor dicho algunos usos de la escala pentatónica son característicos del huayno y las músicas andinas, estos no son los únicos. Además de usarse otras escalas como la diatónica, cromática y menor melódica, también son características de estas músicas las articulaciones y técnicas empleadas en su ejecución.

2.2.4. Producción musical, actualización de repertorio y desarrollo de la línea de bajo en el huayno con arpa

El huayno con arpa es un género musical en el que la cantidad de producciones, tanto discográficas como de presentaciones en vivo, es muy grande. Lo mismo ocurre con la cantidad de artistas que emprenden sus negocios en este rubro. Esto indica que el mercado en el que se desenvuelve es grande y por lo tanto existe mucha competencia.

Esto se manifiesta en lo que aquí llamaré actualización del repertorio de muchos artistas reconocidos. Con actualización no me refiero a un cambio de repertorio antiguo por uno nuevo, sino de la regrabación y reedición de un repertorio clásico que sigue siendo demandado por el público consumidor a pesar del paso de

los años y de las nuevas publicaciones. Es así que las mismas canciones se reeditan pero actualizadas, es decir, con la calidad de audio, cantidad de instrumentos y arreglos musicales que se espera en la actualidad. De esta manera los “grandes éxitos” o las “clásicas” siguen compitiendo con las nuevas producciones no solo en sus versiones originales sino a través de estas reediciones. Este hecho puede ser comparado con el fenómeno de las remasterizaciones de discos clásicos de artistas de rock y pop internacional como The Beatles, por ejemplo, solo que en el caso del huayno con arpa no son solamente vueltos a masterizar, sino que se graba la canción íntegramente. También existen casos en los que solo se agrega un instrumento o animaciones.

Una canción grabada en los años dos mil con menos instrumentos y menor calidad que las que se graban hoy en día debe poder competir con las últimas primicias si sigue sonando en la radio, fiestas o en listas de reproducción de YouTube. De esta manera, el hecho de que el artista siga tocando una canción antigua en vivo con una orquesta más grande y a una velocidad más acelerada, como ha sido tendencia a lo largo de las décadas de desarrollo de huayno con arpa, refleja la necesidad de materializar y registrar esta transformación de repertorios en la publicación de sencillos y álbumes que los contengan. Esto también ocurre en otros géneros con la grabación y publicación de conciertos en vivo, en donde uno puede apreciar las versiones contemporáneas de composiciones anteriores.

Tomemos como un primer ejemplo la canción “Perdóname” de Sonia Morales. En el canal de YouTube de Danny Producciones del Perú Oficial podemos encontrar dos versiones, una con fecha de edición en 2003, con título “SONIA MORALES ♪ PERDONAME ♪ 1er VIDEO CLIP VERSION ORIGINAL™✓” y la otra en 2005 con título “SONIA MORALES ♪ PERDONAME ♪ VIDEO CLIP® DANNY PRODUCCIONES™✓”. Los videos son videoclips de la canción, el primero fue subido a YouTube en el año 2016 y el segundo en el año 2015, es decir el más antiguo fue subido antes que el “actualizado”. Además, en el canal oficial de YouTube de Sonia Morales están disponibles dos audios de este tema. Uno de la producción *Éxitos de*

oro *Sonia Morales La Internacional*, de la cual no se tiene información de fecha de publicación original y otro de la producción titulada *3er Concierto La Internacional Sonia Morales "Reyna de corazones"*, correspondiente al audio del videoclip editado en el año 2003 y subido a esta red social en el 2015. La única diferencia es que este audio se encuentra en estéreo y con mejor calidad que el audio del videoclip. De modo que se tiene tres versiones distintas de esta canción. Se analizará primero las dos versiones cuyas fechas de publicación están especificadas en los videos y luego se las comparará con la versión restante.

Lo que se quiere observar al comparar estas dos versiones de la canción "Perdóname" es que la posterior, publicada dos años después, es una regrabación de la canción íntegramente pero con más instrumentos, más arreglos musicales de apoyo por parte de cada instrumentista y mejor calidad de audio en la grabación, mezcla y masterización. Esto indica que Sonia Morales como artista y Danny Producciones como productora tuvieron la necesidad de volver a realizar la producción completa de una misma canción, que es de las más populares del repertorio de esos años, e incluso grabar otro videoclip. En cuanto a lo musical, el formato crece al incorporar teclados, que sirven de apoyo a las melodías en el arpa. Además, los modelos y los sonidos utilizados de las baterías electrónicas, así como los efectos en la mezcla son nuevos. También entran en juego los estilos de ejecución de los instrumentos musicales, como es el caso de los aportes desde el bajo eléctrico, los timbales y la batería electrónica. Además de todo lo mencionado, la actualización de esta canción se manifiesta también en el vestuario utilizado en el video, los escenarios y la coreografía

El acompañamiento en el bajo eléctrico es desde mi punto de vista uno de los cambios más notables, ya que es mucho más cargado de contenido rítmico y melódico. En la versión más antigua, la línea del bajo se limita casi exclusivamente a tocar las fundamentales con algunas notas de paso y en cuanto a ritmo no explora mucho más allá del *patrón base* de nota muerta en la primera corchea y fundamental en el contratiempo. Por otro lado, en la segunda versión, el bajista utiliza varios

recursos, como *slap* y trémolo en la introducción, acompañar tocando octavas a ritmo de corcheas (ver Figura 7), la figura rítmica de la galopa, el uso de cuatro semicorcheas seguidas (ver Figura 7), el uso de corcheas en *legato* seguidas, anticipaciones en la última semicorchea de la galopa (ver Figura 7) y también recursos melódicos como el uso de la escala pentatónica o la alternancia de tónica y quinta en el *patrón base* (ver Figura 1). Estos recursos serán desarrollados con mayor profundidad en el segundo capítulo.

Figura 7.

Ejemplos de acompañamiento con octavas, de uso de semicorcheas y anticipo



Figura 8.

Comparación del inicio de la primera estrofa en las tres versiones de Perdóname

The image shows three staves of music in bass clef, 2/4 time signature, all in the key of E major (indicated by three sharps: F#, C#, G#). The first staff has a melody starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G#2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the first two notes are 'E' and 'B' chords. Above the last two notes are 'E/G#' and 'B/D' chords. The second staff has a quarter rest, followed by eighth notes: G#2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Below the first two notes is 'E' and below the last two is 'B'. The third staff has a quarter rest, followed by eighth notes: G#2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The notes are more widely spaced than in the other two staves.


En la tercera versión, la estructura de la canción es la misma, pero la línea de bajo sí presenta cambios sustanciales. Incluso presenta inversiones que sugieren una propuesta armónica particular, como se puede ver en la Figura 8. Además, el bajo está mucho más presente en la mezcla, en la cantidad de arreglos musicales y los apoyos

al bordoneo del arpa que en la versión más antigua. Comparado al bajo de la segunda versión, se puede decir que tiene una cantidad de arreglos y contenido musical ligeramente menor. Esta versión sin fecha de publicación pareciera haber sido producida entre las otras dos, ya que tiene un bajo con más propuestas e intercambio musical con el arpa, pero no tiene el refuerzo melódico de teclados ni tantas intervenciones desde la percusión como en la más reciente.

Se puede ver el mismo patrón de actualizaciones en otra canción de Sonia Morales. El título de la canción es “¿Dónde estás amor?” y en esta oportunidad podemos ver tres versiones: Una del *5º Concierto Sonia Morales Por tu amor..!* que incluye a un animador y un coro de mujeres que canta al estilo de público, otra de la producción *Éxitos de oro Sonia Morales La Internacional*, que está disponible en Spotify cuenta con un videoclip disponible en una cuenta no oficial de YouTube titulado “DONDE ESTAS AMOR - SONIA MORALES - NILTON GUARNIZ 2020” y la de la producción *Los grandes éxitos #1* del año 2022, disponible en Spotify. En esta oportunidad, solo se cuenta con la fecha exacta de publicación de la última, por otro lado las dos primeras han sido producidas por Danny Producciones. Entre las dos primeras, se puede notar una mayor similitud en calidad de audio que en el ejemplo anterior, sin embargo el bajo eléctrico de la segunda versión contiene más detalles rítmicos, como por ejemplo el uso de la galopa invertida. Por este motivo, pienso que el orden de producción y edición es el mismo en el que han sido presentadas. La calidad de la última sí es notablemente superior y refleja los más de diez años que debe tener de distancia con las primeras. Además, en la instrumentación hay un teclado que toca algunas de las melodías junto con el arpa y percusión latina como congas y bongós. El bajo por otro lado, apoya melódicamente en muchos de los arreglos tocados por el arpa y junto con él la percusión. Se nota también que se han consolidado las técnicas y los momentos de su utilización como el *slide*, el uso de bicordios y otros recursos de articulación. Otro detalle sobre el bajo eléctrico en estas grabaciones, es que por los saludos enviados en las producciones se sabe que el bajista de la primera versión es Ángel Espinoza y en una comunicación vía WhatsApp

en el año 2023, Gerson Pacheco confirmó que el bajista de la última de estas producciones es Raúl Sánchez, el actual bajista de la orquesta de Sonia Morales.

Uno de los objetivos de dicha renovación de producción de grandes éxitos puede ser dar un nuevo impulso a las canciones que siguen siendo demandadas por el público. Esto se puede observar en las búsquedas populares en Youtube que muchas veces incluyen referencias al repertorio compuesto por “las antiguas” de estas artistas. Esta frase incluso figura en algunos títulos de videos subidos a esta red social por los mismos seguidores y en ediciones piratas que las recopilan. Por otro lado, en las últimas décadas los artistas se han independizado de las grandes productoras y promotoras como Prodisar, Danny Producciones, Rosita Producciones, entre otras y han conformado sus propias empresas productoras de material discográfico y audiovisual, lo que podría indicar que exista el objetivo de generar ganancias que beneficien exclusivamente al artista.

Otro caso que confirma la importancia de la actualización de repertorio en el huayno con arpa es el de Marisol Cavero. En YouTube se encuentra una versión de “Señor fiscal” en una cuenta no oficial llamada Supercrash8 subida el 9 de noviembre de 2009, esta es una producción de Unión Producciones y al igual que el caso arriba mencionado de Sonia Morales, una nueva versión fue subida por el canal oficial Master Fox en el año 2014 como una producción de J & M Producciones, productora de Marisol Cavero. Esa versión ahora está disponible sólo en el canal oficial de Marisol Cavero y aunque en los créditos al inicio del video sigue apareciendo J & M Producciones, en la esquina inferior derecha del video solo figura el logo de Cavero Producciones y no el de J & M que sí estaba presente en el video subido al canal Masterfox. Este último video fue subido el 11 de julio de 2018 y su título es Todavía tienes derecho  Marisol Cavero - VIDEO OFICIAL. En esta versión actualizada los cambios realizados son menos evidentes que en el ejemplo anterior. Pero escuchando atentamente se puede ver que incluso la armonía presenta cambios²⁴, así como la corrección de un pulso de más que había en la segunda estrofa de la primera versión.

²⁴ Ver sección 2.2.1.

También cabe mencionar que en el 2022 algunos de los videoclips de Marisol Cavero se encuentran en el canal Master Fox con el logo de J & M Producciones y otros en el canal de YouTube oficial de la artista con el logo de Cavero Producciones. Asimismo, esta y otras producciones de Marisol Cavero publicadas en los últimos años han sido subidas a su cuenta de Spotify, en donde antes sólo se podía oír una producción de los años dos mil que ya no se puede encontrar en ese medio. Estos últimos hechos evidencian una posible lucha por derechos de autor y fonográficos que se da en diversos canales de difusión como YouTube, Apple Music y Spotify entre las artistas de huayno con arpa y las productoras; lo que da como resultado una falta de formalidad en cuanto a las discografías de las artistas, que no las publicitan ni ofrecen información sobre estas en sus redes sociales.

2.2.5. Forma musical

En cuanto a la forma musical, según Gerson Pacheco, esta se divide en introducciones, estrofas, a veces coros, intermedios musicales, fugas, zapateadas, bordeo y en algunos casos una sección final. Más que determinar cuál es la forma musical del huayno con arpa o cómo suele estructurarse, que lo hace Claude Ferrier en su libro *El huayno con arpa* (2010), aquí se propone un reconocimiento de las partes que suelen componer una canción y qué papel cumple el bajo en cada una de ellas. De modo que lo relevante para este trabajo no es necesariamente cuál es la forma musical del huayno con arpa y sus variaciones, sino cómo se acompaña determinadas secciones desde la perspectiva del bajista entendiendo lo ejecutado en este instrumento como aportes.

Las introducciones pueden contener elementos que propongan novedad o también que permitan un momento de lucimiento por parte de los músicos. Por ejemplo, puede haber redobles en las percusiones o diversas técnicas en el bajo eléctrico como una llamada antes de que comience la canción. Esto se puede apreciar en "Locura de amor" y "La misma piedra" de Sonia Morales, "Basta ya carajo" de Marisol Cavero y "No me digas adiós" de Laurita Pacheco, por poner algunos ejemplos. Luego, durante las introducciones puede tocarse ritmo de huayno

directamente o estar precedida por una secuencia de acordes en un ritmo distinto, como balada. De la misma manera, una de las partes de la introducción puede presentar cambios en el ritmo, como cumbia, salsa, saya, entre otros. Un ejemplo de esto último es la ya revisada composición “Señor fiscal” de Marisol Cavero. El bajo en estos casos acompaña al estilo del género que se toque.

En cuanto a las estrofas, secciones instrumentales y coros, las melodías, arreglos y técnicas ejecutadas por el bajo en momentos específicos suelen repetirse al repetirse la sección, como por ejemplo, en el caso de una segunda estrofa o la repetición de un coro. Sin embargo, la repetición puede contener variaciones. De esta manera, habrá ciertas canciones con más incidencia de *slides*, otras de *slaps*, otras de acordes y otras de más apoyo a las melodías. Las canciones deben entenderse en un marco que es el de una producción o álbum. Por lo cual, el bajista no agota todos los recursos en una sola canción, sino busca acomodarlos de la mejor manera a lo largo de la propuesta del artista. Pero si uno escucha atentamente, reconocerá que el tipo de arreglos presentes en todas las canciones de una misma producción suelen guardar relación, así el producto final tiene cohesión.

Las fugas, zapateadas y bordeo suelen aportar contraste a la música, no solo a través del ritmo sino también armónicamente y a por medio de de la letra. Son secciones más animadas en las que se propone más desde la ejecución de instrumentos, siendo las últimas completamente instrumentales. Además, en el bordeo, el bajo y el registro grave del arpa toman un rol protagónico, ejecutando la melodía principal. En estas secciones el bajo suele tocar la misma melodía que el arpa una o dos octavas más grave, pero a menudo agrega articulaciones y adornos desde su propio repertorio de técnicas.

Estos instrumentos, a pesar de ser de cuerda, tienen diferencias. Por un lado, el arpa es diatónica y sus cuerdas tienen afinación fija; y por otro, el bajo es cromático, tiene diapasón y trastes, lo cual genera que el tipo de adornos que proponga cada uno sea de distinta naturaleza y se enriquezca el unísono ejecutado en estas secciones.

2.2.6. Letras y composición

En cuanto a las letras del huayno con arpa, estas suelen tratar principalmente de amor y desamor. Esta temática se presenta desde perspectivas familiares, laborales, etarias y también de lugar de procedencia. Esta apreciación es importante porque la identidad de quien canta siempre es relevante para el desarrollo de la canción. También se canta sobre otros temas, como las realidades laborales, el esparcimiento y la reflexión sobre la vida en general. Los sentimientos evocados a través de las letras, sin embargo, son muy diversos, el huayno con arpa puede ser alegre, triste, melancólico, reflexivo, emocionante y mucho más. Esto también tiene correspondencia con la modalidad de la canción, que puede ser mayor o menor; con el tempo; el estilo, que puede ser más tradicional o moderno; el tipo de melodías y de armonías. Al ser una variante del huayno, es una música que se aprecia en conciertos y guarda una estrecha relación con el baile y la fiesta²⁵.

Por otro lado, existe un hecho que ha llamado mi atención en las letras de huayno con arpa en el que no se profundizará porque no es tema de esta investigación, sin embargo guarda relación con él. Es el hecho de la utilización de letras y melodías de baladas conocidas para la composición musical, como el caso de “Siempre pierdo en el amor” de Gisela Lavado, La princesa acollina, que contiene casi toda la letra y gran parte de la melodía de “Vivir así es morir de amor” de Camilo Sesto. También está el caso de “La misma piedra”, una canción de Sonia Morales que desarrolla la idea principal del coro de “Con la misma piedra”, de Julio Iglesias.

Casualmente escuchando diversas grabaciones de Flor Pileña para mencionar ejemplos en la introducción del presente capítulo, encontré dos títulos de canciones en las primeras producciones de Flor Pileña: “¿Dónde estás, amor?” y “Corazoncito ¿por qué lloras?” Las cuales se pueden encontrar también como título en un caso y como parte de la letra en otro en canciones de Sonia Morales. Estas son “¿Dónde estás amor?” y “A mi corazón le pregunto”.

²⁵ Romero describe al huayno como una forma musical de contexto libre (2002, p. 40). Esto significa que no está asociada ni forma parte de rituales o contextos específicos, sino que por el contrario suele ejecutarse y escucharse en cualquier contexto.

También se debe agregar que en el huayno con arpa y en el huayno general los artistas suelen grabar composiciones que no son propias indicando los créditos en sus videoclips. Los compositores suelen ser otros cantantes de huayno o también de otros géneros musicales, como el caso de “Mil años”, compuesta y grabada como una balada por Dino Zevallos y luego al estilo de arpa por Dina Páucar.

Desde la perspectiva de identidad, todos estos datos son importantes, porque la identificación con la música contemporánea de moda en cada momento se evidencia también con la influencia de las baladas en la década de los años dos mil. Es por eso que la identificación con lo contemporáneo es intrínseca al huayno con arpa, al ejecutarse no se evocan necesariamente tiempos pasados ni tradiciones que luchan por subsistir, sino el presente artístico y cultural de sus actores. Asimismo, el uso de composiciones de diversos autores revela un sentido de colectividad de repertorio, competencia, búsqueda de pertenencia y también de efectividad en cuanto a respuesta del público en esta música.

Capítulo III: Gerson Pacheco y el bajo

En este capítulo se analiza la experiencia de Gerson Pacheco como bajista de sesión para discutir la negociación de identidades en contextos generados a partir de la creación y el trabajo musical. Este trabajo fue planteado inicialmente a raíz de mi apreciación personal por el huayno con arpa y el estilo de ejecución del bajo eléctrico en el género. Más adelante, a partir de la familiarización con bibliografía musicológica es que la identidad se presenta como relevante en los estudios de música andina y en los discursos de sus actores.

El bajo eléctrico suele ser considerado un elemento muy importante en la música, pero esto no siempre es evidente. Este es uno de los motivos por los cuales la perspectiva de los bajistas y la importancia de la línea de bajo debe ser investigada y analizada. De la misma manera, puede resultar obvio una vez que se plantea, pero, hace falta explicitar que los bajistas comparten los discursos de cantantes, arpistas y compositores famosos, es decir las estrellas del huayno con arpa. También, es importante recalcar que dentro del medio laboral musical y dentro de los aficionados

conocedores, los bajistas como Gerson Pacheco sí gozan de fama y son considerados estrellas, pero este estrellato no llega a ser masivo.

Al venir de una familia de músicos exitosos y emprendedores de la música, Gerson ha contado no solo con exposición, sino con medios para la legitimación de su estilo propio al mostrar talento, dedicación y eficiencia como profesional. Además, hoy en día es uno de los principales bajistas de sesión de folclor, es decir que graba con casi todos los artistas de huayno con arpa y otros estilos.

El huayno con arpa es un género musical que en su nivel más alto y competitivo se produce de manera profesional y ese proceso se realiza de manera independiente del trabajo de ejecución en vivo. Los artistas, por un lado, ensayan sus presentaciones con orquestas de músicos contratados y, por otro lado, contratan a especialistas, entre ellos músicos de sesión, para que el producto sea impecable y esté listo en poco tiempo. Este aspecto del quehacer musical se inscribe dentro del análisis económico que Alfaro realiza sobre el huayno comercial como industria. Este trabajo no indaga en los aspectos económicos de esta industria, sin embargo, analiza algunos contextos de contratación y servicios en los que el público no se ve involucrado descritos por el autor mencionado (2015).

En la segunda parte de esta sección, se presenta un análisis de líneas de bajo de canciones que han sido grabadas varias veces por los mismos artistas, en algunos casos con bajistas distintos, así como con versiones en vivo en las cuales los bajistas no son quienes grabaron en los discos. Este análisis permite identificar el diálogo musical entre bajistas y líneas de bajo a través del tiempo no desde una perspectiva estrictamente cronológica sino desde una perspectiva de desarrollo musical.

Los sonidos y las formas de organizarlos hallados en el análisis se traducen en un conjunto de técnicas y recursos musicales que aquí son considerados elementos identitarios, debido a que manifiestan construcción de identidad. Por un lado, se encuentran dentro de un contexto musical en el cual se negocian identidades (Romero, 2004), representando propuestas y afirmaciones identitarias, y por otro, son

los responsables de la existencia de estos contextos (Cánepa, 2001), es decir los generan (Stokes, 1997).

3.1. La trayectoria de Gerson Pacheco como referente del bajo eléctrico en el huayno con arpa

Gerson Pacheco se identifica de manera espontánea con su herencia familiar, musical, el trabajo, la peruanidad, el folclor y otros elementos que considera necesarios para describir su vida como bajista. Al ser entrevistado, se le preguntó principalmente sobre temas amplios como el bajo en el huayno con arpa desde una perspectiva estética e histórica y su carrera como músico de sesión, no específicamente sobre la identidad en el huayno o el folclor. De esta manera, se evidencia la estrecha relación entre el quehacer artístico, específicamente la creación musical, y la identidad.

Las siguientes experiencias y declaraciones son parte de dos entrevistas que tuve con Gerson Pacheco en el año 2020 y una en el año 2023. Todas han girado en torno a su carrera musical y a la historia del bajo eléctrico en el huayno con arpa. En ellas se puede apreciar la perspectiva que tiene Gerson sobre la música en general y este estilo en particular, que es un estilo al que siempre ha estado ligado. Como se dijo anteriormente, la familia Pacheco siempre se ha dedicado al negocio de la música. La agrupación Ídolos chancayanos estaba conformada por los hermanos Ronald Pacheco (padre de Gerson) en el arpa, Rosmel en los timbales y Robert en la voz, quien hasta hoy se desenvuelve como cantante solista. La música en esta familia se remonta al menos una generación más con Lucio y Tomás Pacheco, famosísimo grupo de huayno del norte. Los primeros son de Huacho y últimos de Santa Cruz, centro poblado del distrito de Leoncio Prado, antes provincias de Chancay que hoy pertenecen a Huaura (robertpacheco.es.tl).

3.1.2. Música, familia y trabajo

Gerson Pacheco nació el 5 de octubre de 1979 en la ciudad de Huacho, pero vino a vivir a Lima a los dos años de edad con su familia. Sus abuelos paternos y maternos provienen de Churín en Oyón, migraron a Huacho por motivos familiares y

posteriormente se establecieron en Lima. Su padre, Ronald Pacheco, fue un reconocido arpista folclórico que además organizaba eventos en un local que tenía en Los Olivos, donde Gerson solía pasar mucho tiempo desde niño.

Al no haber recibido clases ni entrenamiento de manera formal, Gerson se considera un bajista autodidacta. Realizó sus primeras exploraciones musicales desde muy temprana edad con los instrumentos que había en casa, como la percusión y el teclado. Pacheco recuerda que uno de sus tíos le enseñaba a tocar valeses en este último y él demostraba aprender con rapidez.

En su casa se guardaban los instrumentos utilizados en la peña de su padre, entre ellos un bajo eléctrico capturó su interés y comenzó a tocarlo intuitivamente, o como él dice: a su manera. Asimismo, desde los ocho años empezó a familiarizarse con los escenarios, tocando timbales en las peñas folclóricas y eventos que organizaba su padre. Gerson se refiere a esta etapa de su vida como el momento en que desarrolló su oído, al haber crecido en un ambiente en el que la música era parte del día a día pudo conocerla a través de varios instrumentos y de las personas que se dedicaban a ella laboralmente, lo que le permitió aproximarse de esta manera al bajo y volverlo su profesión. Dicho de otro modo, su iniciación en la música se dio de manera natural dentro de la dinámica familiar, que también es laboral. Hay que agregar, que si bien esta formación no tuvo lugar en un entorno “académico”, como estudiar en una escuela, existe cierta institucionalidad en los contextos familiares y laborales del mundo en el que Gerson se forma.

A continuación, se cita en las propias palabras de Pacheco, la experiencia que dio inicio a su práctica como bajista de folclor a la edad de doce años aproximadamente:

Mi papá era folclórico, él hacía eventos. Entonces, yo nací en los eventos.

Mi mamá siempre estaba en la boletería y yo miraba y correteaba por aquí y por allá. Entonces, siempre cuando un músico faltaba yo tocaba los timbales empíricamente. Lo de bajista fue una casualidad (...). Mi papá un día estaba organizando tres eventos, entonces me dice a mí: “Mira hijo, ¿sabes qué?”

Tú encárgate, tú no vas a tocar hoy día nada. Yo voy a ir a Huaral a otro evento que tengo, tu mamá está en la boletería, pero tú solamente coordínate los artistas que vienen (...). Tú fijate nomás lo que pasa o recoge las botellas que están ahí en la mesa”. Yo cuidaba. (...) Teníamos un bajista que era muy bueno (...), pero ¿cuál era su defecto? que era muy... le gustaban sus tragos. Entonces, comenzaba la peña plan de doce, una de la tarde y a las diez de la noche él ya estaba sentado con su bajo durmiendo en el escenario (...). Entonces, yo subo y le digo al del equipo “*mutéalo*, voy a subir a tocar bajo”(…) y le quito el bajo y busco la nota del arpista porque mi onda era arpa. (2020)

Según Gerson, subir a reemplazar al bajista se volvió un hábito durante casi tres meses. Fue entonces, que un día su padre lo vio tocando porque llegó antes de tiempo y, en lugar de castigarlo o resondrarlo por dejar su puesto de trabajo como supervisor, le hizo una seña de aprobación con la mano. Luego, al ver que practicaba en casa con el instrumento de la orquesta, le compró un bajo nacional.

Gerson dedicó unas palabras a las experiencias que tuvo con los instrumentos que utilizó durante su aprendizaje inicial. El primer bajo que tuvo fue el bajo nacional que le regaló su padre, que tenía un problema común en los bajos que fabricaban para vender en las tiendas de la plaza Dos de mayo en el centro de Lima. Estos bajos no solo venían descalibrados²⁶, sino que su fabricación no permitía calibrarlos de manera correcta, resultando en un instrumento que no afinaba de manera consistente a lo largo de todo el diapason y debido a la curvatura del mástil tenía una separación muy pronunciada entre las cuerdas y los trastes. Esto presentó un desafío para Gerson, quien no conocía aún lo que era la calibración ni sabía reconocer un instrumento bien manufacturado de uno deficiente. Ante la inconsistencia en la afinación del bajo,

²⁶ La calibración es el proceso por el cual los mástiles de los bajos y guitarras con alma (una pieza metálica que atraviesa el mástil) son regulados para que su curvatura sea la adecuada para la ejecución. Esto afecta la afinación del instrumento y también la dureza o suavidad que se siente al ejecutarlo. Muchas veces los músicos se refieren de manera indistinta con la palabra calibración a dos procesos además del ya descrito: uno es el proceso de octavar el instrumento, que consiste en regular el puente para que la afinación sea correcta en todos los trastes, y el otro es la regulación de la altura o acción de las cuerdas, que permite ejecutar con mayor facilidad ciertas técnicas y también afecta el tono del instrumento.

Pacheco optó por tocar sólo en las zonas en la que podía reconocer las notas que quería tocar adaptando su técnica a las deficiencias de manufactura del instrumento. Además, como no conocía la afinación estándar del bajo eléctrico, afinaba de oído con alguna de las notas del arpa según le parecía y de acuerdo a eso se acomodaba para obtener las demás notas.

Creo que estas adversidades son las que pusieron a prueba la creatividad y aptitud artística de Gerson, quien siempre sintió curiosidad y entusiasmo por resolver estos obstáculos. Este proceso de descubrimiento e ingenio por parte de Gerson revela un escenario de precariedad, en el que el bajista de la peña folclórica de un personaje como Ronald Pacheco no contaba con un instrumento de calidad para realizar su trabajo, que justamente da lugar a los discursos de emprendedurismo (Cánepa Koch y Lamas Zoeger, 2020) sostenidos por los artistas de folclor. Esto se relaciona con la “falta de apoyo” que el bajista menciona al describir el surgimiento y el fracaso de muchos artistas en el segundo capítulo de este trabajo. Gerson reflexiona sobre la precariedad del trabajo musical en los tiempos en que iniciaba como músico profesional y cómo ha cambiado en estos años:

Yo pienso que sí he sufrido en mi época. Se pasa de todo pues en la música, era bien sufrido. Viajaba en camión. El folclor es mayormente en la sierra, en la serranía de Huaral, Churín por ahí. Entonces, siempre íbamos de viaje por la sierra y antes no había caminos, carretera, autos. Ahora sí ¿no? Pero en esa época: camión. Viajaba en camión con mi guitarra encima de las cajas de cerveza y se trabajaba diez horas, doce horas. Pero he sufrido como músico, sí te digo: he sufrido. Tocar en el frío, en las alturas, he viajado incómodo, he sufrido un montón también el racismo porque cuando iba a un local con mi guitarra me choleaban: “oe serrano”. A pesar de que yo tenía los peinados de la época, mi honguito, mis aretes, todo. Pero aún así te imaginaban porque te veían tocar folclor. Entonces, yo pienso que sí he sufrido en mi época. Ahora ser músico es más fácil, hasta el grupo más pequeño tiene su minivan, tiene su carro, tiene buenos instrumentos. Antes no había buen

instrumento, no había buen carro, se trabajaba quince horas, doce horas. Ahora un artista toca dos horas nomás, una horita dura su presentación. Por eso yo he sufrido bastante con la música, pero me ha sabido recompensar con el tiempo. Y yo no me arrepiento, en la época que yo he sufrido me ha gustado. Me gustaba tocar el bajo, yo era el primero en llegar, no había ni gente y yo ya estaba con mi bajo queriendo hacer bulla desde el mediodía y hasta las seis de la mañana yo seguía. Me gustaba, yo pienso que ahorita hago eso y me muero, no resistiría. Porque en esa época estaba con todas las ganas de aprender (2023).

Fue entonces, poco a poco, conociendo a otros músicos, que recibió consejos musicales y técnicos sobre la ejecución de su instrumento. Más adelante, su padre le obsequió un bajo marca Samick de cinco cuerdas, un instrumento semi profesional que deslumbró al joven Pacheco, quien recuerda con nostalgia sus peculiares colores verde y dorado. Desde entonces, Gerson comenzó a tocar con la orquesta de su padre y sus tíos, reemplazando al bajista anterior. También menciona que su tía le enviaba CDs y separatas de música desde Argentina. Con ese material aprendió algunos ejercicios técnicos y contenido teórico que luego serían utilizados para diferenciarse de otros bajistas en el folclor. Por ejemplo, la técnica del *slap* y la fluidez en el diapasón.

Estas narrativas son relevantes para la discusión sobre discursos identitarios de un bajista, porque revelan dos elementos que Gerson siempre menciona como parte de su identidad como profesional de la música: una es su preocupación por trabajar la música y otra el apoyo familiar que recibió al mostrar interés por esta actividad. El bajista se describe a sí mismo y a su familia paterna como músicos, porque casi todos lo son, es decir que acepta esta identidad familiar laboral que implica pertenecer a los Pacheco.

La pertenencia a una familia musical que además es reconocida por su trabajo artístico es expresada con orgullo al momento de relatar su historia como bajista y la historia del bajo en el huayno con arpa. “Era uno de los mejores grupos Ídolos chancayanos, siempre se ha caracterizado por haber modernizado el folclor, por haber

metido el timbal, por haber metido el bajo bien. Aparte, el marco musical que teníamos era muy bueno” comenta Gerson en la misma entrevista. Además, reconoce que en sus inicios se dedicaba principalmente a tocar con su familia sin haberse relacionado con otros artistas del medio. No es hasta más adelante, luego de haber grabado con Ídolos chancayanos, que comienza a grabar para algunos amigos y poco a poco comienza a ser recomendado a productores y artistas de mayor nivel de producción. Por ejemplo, grabó con La princesa acollina, Raúl Arquínigo, El chinito del ande, Rosita de Espinar entre muchos otros y se vio beneficiado por la fama que alcanzaron.

En el estudio pudo conocer a algunos músicos que ya tenían una gran trayectoria, fama por haber aportado al folclor y vínculos con grandes artistas. Este es el caso de Roberto Balbín, de quien se habló líneas más arriba, percusionista reconocido por haber revolucionado el folclor con la batería electrónica y *el orden* de las percusiones en el género, que son el timbal y la batería electrónica.

... él (Balbín) ya grababa, era muy conocido (...). Su cadencia es bien perfecta, exacto cuando graba (...). Como te digo, su hermano de mi papá es timbalero, también graba como Balbín. Él tiene otro estilito por ahí, pero él siempre lo admiraba a Roberto Balbín. Es su competencia por decir, los dos son los únicos que graban todo lo que es el folclor (...).

En el estudio lo conocí. Lo miraba de lejos, él tampoco me conocía, pero mi papá sí lo conocía. Entonces entré a tallar ahí, me llamó Roberto Balbín y me dijo “viejo, ¿sabes qué? te voy a recomendar, tú eres muy bueno” me dice “vamos a grabar con un artista”. Y él me comenzó a recomendar. Como él era más conocido, le llamaban:

- “Un bajista para grabar, que tú eres el maestro”.

- “Gerson”.

Entonces, él me empezó a meter y grabé con una artista que se llama La princesa acollina (...), justo grabé con ella y se hizo muy conocida, entonces eso también fue un punto a mi favor. Grabé con Raúl Arquínigo, un punto a mi favor, así comenzaba a grabar con los grandes. Grabé con Sonia Morales y

más todavía. Entonces después Roberto Balbín me llama y me dice “vamos a grabar con Dina Páucar, dos temitas”. Ya, y grabé con Dina dos temas y Roberto me recomendaba más trabajos y yo pienso que él fue el que me hizo ser más conocido para grabar más. Aunque yo estaba grabando un montón, pero él me hizo extenderme más.

El caso de su vínculo laboral con Sonia Morales fue también por una recomendación, pero de otro percusionista:

Ella había grabado ya, ella grababa con su grupo, con su marco musical. Entonces, a mí me llama su timbalero, me dice “Gerson, ¿sabes qué?, yo te voy a presentar a Sonia para esta producción, yo sé que lo vas a hacer bien”. Entonces yo entro a grabar ahí, vuelve a grabarlo y me mete a mí a grabar. Se llama Tanita, un timbalero de ella que se fue a Estados Unidos. Él me hizo meter a Sonia y desde ahí grabo con Sonia.

Desde entonces, Gerson Pacheco ha vivido casi exclusivamente de ser bajista de sesión, realizando entre tres y seis grabaciones diarias. Cada una de estas grabaciones da como resultado el álbum de una o un artista. En cuanto al trabajo en escenario, el bajista aclara que solo ha formado parte del marco musical de Ídolos chancayanos en sus inicios y durante ocho meses con Dina Páucar cuando comenzó a trabajar con ella. Desde su establecimiento como principal bajista de sesión del género, sólo participa en escenarios en contadas ocasiones en las que alguien lo llama por una emergencia, como por ejemplo, que el bajista haya cancelado a última hora o cuando se le contrata por una circunstancia especial, como el concierto aniversario de los artistas.

Otro de los discursos presentes en la historia de su vida musical relacionados al legado familiar, es la reafirmación de su compromiso con la música como profesión a partir de la muerte de su padre en el año 2002. Gerson ya se dedicaba de manera profesional a la música como músico de sesión y también de escenario. Además, había realizado estudios en el instituto de carrera técnica de sonido Sonitec con el sueño de poder grabar a su padre y también con el interés de aprender sobre los

procesos de grabación y mezcla para implementarlos en su trabajo como sesionista. En este contexto, es que un día en el que Gerson escucha que su madre recibe una llamada en la que le comunican que su padre había tenido un derrame y se encontraba en el hospital Cayetano Heredia mientras estaba descansando antes de ir a probar sonido con su tío Robert en un local cercano a su casa. A pesar de la noticia, fue a probar sonido, pero luego le contó a su tío lo ocurrido y fue a ver a su padre.

Ese día falleció Ronald Pacheco y Gerson tiene muy presente una conversación que tuvo con él el día anterior, cuando aún nadie sospechaba que tendría esta emergencia de salud. En esta conversación, su padre le habló sobre la humildad y el hecho de ser un músico que comenzaba a gozar de reconocimiento porque estaba presenciando el nivel que tenía y que además los demás músicos y productores del medio también reconocían. Esta situación fue descrita por Gerson en la primera entrevista que tuvimos:

... Cuando mi papá iba a salir a una reunión con su compadre, me dijo “hijo..” y me comenzó a hablar de la humildad. Como despidiéndose ¿no? Qué raro. “Hijo, tú eres muy bueno, me han dicho que estás tocando muy bien. Hablé con Roberto Balbín y me ha dicho que tú eres un buen bajista y él así nomás no habla. Y tú tienes que ser un músico humilde, no te vayas a creer como los otros”. Porque había músicos que se creían. “Nunca seas así” me decía. “Sé humilde como tu papá”. Y el día siguiente mi papá fallece y siempre me quedé marcado eso. Por eso yo creo que nunca me las creí con nadie, siempre lo poco que he sabido lo he enseñado. Y la gente que me conoce sabe mi verdadera personalidad, nunca he sido de hablar de que soy conocido. Y es más, cuando hubo redes sociales ni siquiera tenía Facebook yo. Hace seis años recién, hasta mi mamá tenía Facebook y cuando me creé un Facebook recién, ahí me dí cuenta que era conocido. Cuando la gente se empieza a tomar foto contigo. Siempre estaba metido en este mundo de grabar desde hace añísimos, pero nunca me imaginé que iba a ser conocido, yo lo tomé como un trabajo. Como un trabajo, una responsabilidad, pero nunca me

imaginé pues con los años esto se hace una cadena y te vuelves muy popular. Pero esa no era mi idea, hacerme conocido, yo solo quería hacer buena música y aprender (...).

... yo quise dejar la música, porque yo estudié un curso de técnico en Sonitec (...). Mi idea era poner un estudio y grabarlo a mi papá, ese era mi sueño. Me compré mis cositas para poner mi estudio en esa época y mi papá fallece. Entonces, fue un balde de agua fría para mí. Entonces me puse mal un año, estuve mal. Dejé la música (2020).

Finalmente, teniendo la responsabilidad de sus cuatro hermanas menores y su madre, este suceso terminó siendo un motivo para seguir con su vida de músico profesional asumiendo responsabilidades en honor a su padre. Pacheco, entonces, prometió a su difunto padre ser siempre un buen músico y a eso se ha dedicado desde entonces reafirmando su pertenencia al legado musical de su familia y contribuyendo con él. En ese momento, puso una academia de bajo eléctrico con la que le fue bien, pero el trabajo de bajista de sesión terminó de perfilarse como su principal ocupación. También se debe agregar, que al no haber recibido formación musical formal, Gerson no se siente cómodo ni con autoridad suficiente para dictar clases:

Entonces, en la realidad no sabía empezar cómo enseñarles. Tendría que tener una base, saber o dedicarme a hacer un proyecto de ver cómo es la enseñanza. Cómo hacer algo para enseñarlo bien pues. No les voy a enseñar por enseñar. Aunque hay músicos que quieren aprender al toque de un día para otro, piensan que es fácil (2020).

Pacheco es hoy en día un padre de familia que reflexiona sobre el tiempo y la vida familiar en términos de responsabilidad, como cuenta en la primera entrevista que se le realizó el año 2020. El hecho de haberse establecido como profesional en una industria consolidada, no sólo le permite trabajar en buenas condiciones sino que también le da la oportunidad de pasar tiempo con sus hijos. Lo cual también implica que prioriza ese tiempo libre para dedicarlo a su familia en lugar de practicar más, por ejemplo, el uso de nuevas técnicas que quiere desarrollar e implementar en su trabajo

o estudiar música de manera formal, que ha sido uno de sus sueños. En esta reflexión se puede ver cómo sus identidades de padre de familia, esposo y músico profesional entran en tensión. Aquí, siguiendo a Romero (2008), veo que en los distintos contextos laborales, como estudios de grabación, escenarios y ensayos; contextos familiares, como momentos de esparcimiento familiar, ayuda a sus hijos con las tareas del colegio y reuniones; y contextos de ocio, en los que Gerson se identifica como padre de familia, como artista, profesional y de otras maneras, Pacheco negocia sus identidades logrando un equilibrio o balance que le permite llevar la vida que vive.

Como se ha mencionado, el aprendizaje musical de Gerson ha sido principalmente empírico y él se considera un autodidacta. Ingresó a la carrera de Ingeniería agrónoma en la Universidad Nacional Agraria La Molina, pero ya había definido su pasión por la música y estaba dedicándose profesionalmente a ser bajista. Los estudios relacionados a la música que hizo fueron estudios técnicos de sonido en vivo y digital en Sonitec. Gerson agrega que pensó ingresar a estudiar al entonces Conservatorio Nacional de Música, pero, por no estar bien informado pensó que uno solo podía postular siendo menor de edad y cuando se enteró ya no contaba con el tiempo requerido para emprender estudios en música. Sin embargo, tuvo algunas clases particulares de bajo eléctrico Enrique Ormeño, contrabajista de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Gerson considera que las peñas, eventos folclóricos en locales en los que había un grupo estable que tocaba para varios cantantes de diversos estilos “fueron las escuelas para los músicos que yo conozco que graban, todos han salido de peñas. Porque ahí tocaban pues desde el mediodía hasta las cinco o seis de la mañana. Toda la noche y diferentes estilos de folclor” (2020). Agrega que en esos contextos no se ensayaba, se aprendía el repertorio en el camino y se esperaba que puedas resolver con tu habilidad.

Fue la experiencia como “peñero” junto a su familia, el material escrito y audiovisual que pudo conseguir por sus medios y los consejos que pudo recibir de otros músicos los que le brindaron las herramientas para su carrera artística. Él hace

hincapié en lo difícil que era el acceso a material audiovisual en esa época en la que no había YouTube como ahora. En sus primeros años de aprendizaje, consiguió cassettes, videos en formato vhs y material impreso con el que pudo complementar su desarrollo empírico como bajista. Este hecho es muy importante, porque estos medios didácticos sobre bajo eléctrico suelen estar enfocados en la técnica además de contener información teórica y según Gerson fueron su precisión y las distintas técnicas que emplea, particularmente el uso del *slap*, lo que afirma que ha diferenciado y destacado su trabajo del de otros bajistas. Asimismo, buscaba pasar tiempo en la tienda Marrufo en la Av. Paruro²⁷ en el centro de Lima en donde aprovechaba el paso de músicos de rock, metal, cumbia, salsa y folclor para aprender sobre música y sobre procesos analógicos de sonido como amplificadores, pedales, instrumentos, etc.

En este ambiente tuvo una oportunidad para comprar un pedal de ecualización para bajo eléctrico marca Boss, que contribuiría con definir su sonido característico como aporte al huayno con arpa. Gerson era amigo de los vendedores de la tienda mencionada, en la que se compraban, vendían instrumentos y era un lugar en el que distintos músicos solían interactuar y pasar tiempo tocando. Allí llegó un músico descrito por Pacheco como un bajista que “tocaba puro *tapping*²⁸, nada de *dedos*” y quería vender el ecualizador mencionado. Como en la tienda no le ofrecían el precio esperado se fue y uno de los vendedores le dijo a Gerson que lo compre él porque era muy bueno. Entonces lo siguió y se lo compró directamente.

Este ecualizador permitiría a Pacheco añadir agudos solo durante los momentos en los que emplea la técnica del *slap*²⁹, que él afirma haber introducido al folclor, y así contrarrestar el estilo de mezcla utilizado por los ingenieros de sonido que

²⁷ Esta avenida es un centro conocido de tiendas de audio para estudios de grabación, eventos en vivo y electrónica en general. Además hay tiendas que venden instrumentos musicales, accesorios y equipo para músicos.

²⁸ Técnica de guitarra y bajo eléctrico que consiste en tocar las notas con ambas manos directamente en el diapasón sin pulsar las cuerdas, generando el sonido solo con el movimiento percutivo de los dedos sobre el lugar que corresponde a cada nota.

²⁹ Esta técnica utiliza la mano hábil, que usualmente se utiliza para pulsar las cuerdas, de manera percutiva logrando un sonido brillante y rico en agudos. El estilo de ecualización del bajo en el huayno con arpa era opuesto, ya que se prefería las frecuencias graves del bajo, reservando el espectro medio y agudo de la mezcla para el arpa y la voz.

daba prioridad al “peso” del bajo mediante el aumento de graves y reducción de agudos. De la misma manera, el bajista a quien compró este efecto sería una de las personas que le aconsejó sobre técnica y brindaría material didáctico sobre bajo eléctrico, como por ejemplo un VHS de Stuart Hamm, un bajista estadounidense, en el que toca técnicas como *slap* y *tapping*.

Según Pacheco, el uso del ecualizador Boss marcó tendencia en el mundo del bajo eléctrico en el folclor. Era, además, un pedal que no se solía encontrar en las tiendas en Lima y fue tal su demanda que los vendedores tuvieron que comenzar a importarlos. Al inicio, esta implementación no fue bien recibida, Gerson cuenta que el dueño de un estudio no quería que utilice su nueva adquisición y, entonces, tuvo que grabar “a escondidas” con el técnico para poder proponer el sonido que tenía en mente. “Ya en la mezcla que el técnico de sonido haga su trabajo. Que le ponga peso, pero ese agudo no lo va a poder borrar” comenta el bajista.

Esta situación de la implementación del ecualizador como proceso elegido por el músico y la previa introducción del *slap* evidencian una negociación sobre cómo se presenta el huayno con arpa desde el bajo entre los individuos que conforman esta cadena de producción musical. Gerson Pacheco tuvo que argumentar, buscar aliados y demostrar resultados no solo para que se le permitiera el uso del *slap*, sino que luego de lograrlo tuvo que hacer lo mismo para que se acepte el aspecto tímbrico de su propuesta con el pedal ecualizador. Aquí se interpreta esta dinámica como una disputa por la representación en el huayno con arpa. Al sugerir nuevas técnicas y nuevos timbres en la línea de bajo de este género, Gerson está exigiendo que su identidad de bajista profesional contemporáneo que escucha y es influenciado por técnicas de bajo internacionales y relacionadas al virtuosismo sea incorporada a la estética en el género. Este hecho dialoga con el discurso de profesionalización presente en el folclor en general, en el huayno con arpa en particular y con ello también en la familia de Gerson (Butterworth, 2014).

Las propuestas musicales implican negociación identitaria, ya que el proceso de decidir qué se va a tocar implica el posicionamiento del músico o productor frente al

resultado sonoro de lo que está ejecutando, tomando en cuenta que la música presentada es representativa de un grupo humano. Romero considera que, en espacios musicales como estos, las identidades se negocian alrededor de discusiones sobre valores, como la autenticidad, en el Valle del Mantaro (2004). Esto se ve reflejado en la experiencia que tuvo Pacheco durante la grabación de la primera producción de Rosita de Espinar en Lima bajo la producción de Raúl Arquínigo. Gerson ya era conocido en el medio de la grabación de huayno con arpa y por ello el productor lo llamó para hacer este trabajo, que era de un estilo diferente:

Yo grabé con Rosita de Espinar, una chica que es con Bandurria [estilo de huayno de la región Cusco], y yo no sabía qué hacer. Entonces fui al estudio a grabar, y en esa época se grababa todos juntos. Ahora se graba por separado (...). En este caso era bandurria, el estilo cusqueño, había dos bandurrias, la cantante, el timbalero del norte [estilo huayno con arpa], había dos timbaleros que grababan bien y yo (...). Entramos una ensayada así rapidito nomás porque yo no conocía ni su tema, nada. Entonces le dije al técnico porque yo lo conocía: Oye creo que la estoy malogrando porque están que me miran asados, no doy con el ritmo creo. No sé por qué me miran asados, ¿no me puedo ir a tu lado? Me fui a su lado, despacito saqué mi cable y me fui al lado del técnico que estaba en la cabina (...). Entonces le digo:

- “¿Rubén, cómo toco ese estilo?” - Porque yo estaba tocando tipo arpa.
- “Toca lo que tú sabes”, me dice.
- “Pero... ¿Sí? ¿Le puedo meter unos *slaps*?”
- “Métele nomás” - me dice - “Normal, métele nomás”.

Entonces como yo estaba con más confianza con el técnico me solté. Empecé a hacer *slaps*.

En este caso, Gerson no había tocado ni escuchado el estilo en otras ocasiones y por lo tanto sentía falta de autoridad para proponer un acompañamiento desde el bajo eléctrico. Según su testimonio, es luego de haber sido contratado que

adquirió un disco de huayno con bandurria, que entonces no tenía bajo eléctrico, con el fin de familiarizarse con el género antes de la grabación.

Aquí la negociación ocurre entre más personas. Por un lado, están los músicos cusqueños que tienen una idea de cómo debe sonar el huayno con bandurria basada en su tradición y otra idea de cómo debe quedar en su versión comercial. Por otro lado, está la figura de Raúl Arquinigo, productor de origen Ancashino con base en Lima quien es además un reconocido cantante de estilo de huayno con requinto. Esta figura tiene su propia idea de cómo debe sonar esta versión comercial del huayno con bandurria y se ve expresada en los músicos que escogió para realizar la producción, entre ellos Gerson Pacheco en el bajo y dos timbaleros que también grababan huayno con arpa. Y finalmente, están Gerson, quien tiene un estilo propio desarrollado dentro del estilo de huayno con arpa, y el técnico de sonido.

En la conversación entre el bajista y el técnico entran en discusión dos valores o habilidades que se esperan de un músico profesional, uno es el estilo propio y el otro la capacidad de desenvolverse con solvencia en contextos variados. En este caso existe un desafío particular que es el hecho de que el acompañamiento de bajo eléctrico para huayno con bandurria aún no se había consolidado en grabaciones. Entonces, la falta de experiencia del bajista en el estilo de huayno con bandurria termina siendo el mismo motivo por el cual se le contrató: brindarle a esta música los aportes que se han hecho desde el bajo al huayno con arpa. La propuesta del bajista, sin embargo, no fue tocar líneas de huayno al estilo de arpa sino proponer desde su propio criterio un estilo inspirado en los huaynos con bandurria incluyendo técnicas propias de su ejecución en el estilo que ya dominaba. A través del *slap* como su sello personal propone patrones rítmicos novedosos con esta técnica y también durante el acompañamiento regular de la técnica *finger style* o *dedos*³⁰.

Luego de la grabación Gerson dejó el estudio porque quería evitar una conversación crítica sobre el trabajo realizado con los músicos cusqueños, ya que a pesar de haber quedado satisfecho con el resultado aún se sentía inseguro de haber

³⁰ La técnica de ejecución estándar de bajo eléctrico es el *finger style*. Aunque este también puede ser ejecutado con púa o plectro. La técnica *finger style* es llamada indistintamente *dedos* de manera coloquial en contextos de ejecución de bajo eléctrico. Gerson Pacheco utiliza este término para referirse a ella.

cumplido con las expectativas que ellos pudieran tener. El transporte que estaba esperando demoró tanto que se encontró con ellos nuevamente en el paradero de buses y tuvieron que compartir un taxi. Durante el viaje mantuvieron una conversación amistosa y notó que su trabajo fue valorado justo por lo que él había decidido proponer, ya que representaba lo más novedoso y contemporáneo del huayno producido en la capital otorgando al estilo regional de bandurria una propuesta original desde su instrumento.

Como se ha descrito, en esta producción existe una discusión entre músicos, productores y técnicos que a pesar de tener distintas tradiciones musicales con las cuales son identificados - según la descripción de Gerson se puede apreciar que el instrumento y el estilo que cada uno toca es una especie de carta de presentación - tienen un objetivo en común: producir un álbum de huayno con bandurria al estilo contemporáneo y que sea un éxito comercial. Según lo hallado en las entrevistas realizadas a Pacheco y el desarrollo de su trabajo, infiero que él entiende su ejecución como auténtica en el sentido en el que él y su familia son innovadores del huayno con arpa y tienen la autoridad para hacerlo por provenir del lugar de origen de este género musical, además de haber logrado éxito con ello. Sin embargo, en este caso en particular mostró preocupación por las expectativas de los músicos cusqueños, acaso pensando que su ejecución podría ir en contra de lo que ellos consideran auténtico.

Aquí quisiera citar a Julio Mendívil, quien propone que “Los huaynos tradicionales que se componen en la actualidad son tan modernos como aquellos que pretenden ser innovadores, si nos atenemos al significado original de dicho adjetivo temporal” (Mendívil, 2004). Traigo esta idea a la discusión, porque en la narración de este episodio de la vida profesional de Gerson Pacheco se está poniendo sobre la mesa, de manera implícita y mientras se ejecuta la música, elementos musicales que representan tradiciones múltiples. Estas son la tradición de huayno con bandurria, que puede ubicarse dentro de una tradición cusqueña y a su vez dentro de una sureña; la tradición del huayno con arpa, representada por el trabajo de sus exponentes más vanguardistas como lo son Pacheco, los percusionistas, el productor y el técnico de

grabación; y la que se puede llamar una entonces “nueva tradición” del huayno contemporáneo, que estaría siendo forjada a través de la realización de producciones como la mencionada. Entonces, el contexto de discusión y la discusión misma se da a través de la música en términos de lo propuesto sonoramente por cada individuo a través de su ejecución. Las “estrategias para entrar y salir de la tradición”, como las llama Mendívil (2004), aquí son empleadas dentro de una doble negociación: por un lado, se negocia el resultado final de esta producción, que es una propuesta musical representante de las tradiciones arriba mencionadas, y por otro, cada implicado negocia sus identidades dentro de el marco propuesto por ellos mismos.

3.1.3. Folclor, chicha y rock: Estilos, influencias y prestigio en el bajo eléctrico

3.1.3.1. Gerson Pacheco y Amancio Yachi: Narrativas históricas del bajo en el huayno con arpa. En el presente trabajo se ha presentado el estilo de Gerson Pacheco como innovador y distintivo, sin embargo, este está inscrito dentro de un diálogo entre tradiciones. El bajo eléctrico ingresa al huayno con arpa aproximadamente a inicios de los años noventa, justo la época que según Ferrier “representa un paréntesis en la evolución (que persiste, pero casi de manera subterránea) que lleva lentamente el huayno tradicional de la sierra de Lima a transformarse en huayno con arpa” (2010, p. 9). Santiago Alfaro describe parte de este proceso de la siguiente manera:

En los años ochenta una nueva generación de músicos liderada por Elmer de la Cruz y Sósimo Sacramento dejó su huella con la inclusión de nuevos instrumentos como los timbales. El padre de esta innovación fue Samuel Dolores, director de la promotora PRODISAR, quien buscaba competir así con la cumbia andina en boga en ese momento (2004, p.8).

De la misma manera, Ferrier (2010), afirma que “Elmer de la Cruz, seguido por Robert Pacheco, incrementa la percusión, que hasta entonces se limitaba a un güiro o a las palmas”. Sin embargo, Gerson Pacheco considera que fueron los ídolos chancayanos y luego su tío Robert Pacheco quienes lideraron esta innovación y con más énfasis aún la inclusión del bajo eléctrico al huayno del norte chico. A

continuación se contrasta el discurso de Gerson Pacheco obtenido en las entrevistas realizadas para esta investigación con el discurso de Amancio Yachi, a quien respalda Samuel Dolores, dueño de Prodisar, en su versión sobre la incorporación del bajo eléctrico en el huayno con arpa.

Gerson Pacheco relata la historia del bajo en el huayno con arpa desde su perspectiva familiar. Creo que esto se debe a que él aprendió la música a través de las experiencias de su familia, sus esfuerzos y los valores musicales que ellos mismos han construido desde el folclor. Antes de citar sus palabras, es necesario mencionar que la agrupación Ídolos chancayanos y el artista Robert Pacheco son conocidos por ser representantes del estilo chancayano y también por tener un estilo distintivo que ha sido descrito por Pacheco como “acumbiado”.

En esa época [cuando] yo era chiquillo todavía, había dos caravanas. Caravanas se llamaba cuando un promotor hacía eventos [simultáneos o seguidos] en locales, así en tres, cuatro locales y tenía siete artistas. El hacía tres eventos en diferentes distritos. [Prodisar era] Muy conocido en el ambiente musical, poderoso. Las caravanas Prodisar. Y mi papá se salió de Prodisar, su grupo se llamaba Ídolos chancayanos y se fueron para el de la competencia que era Lady Vanessa. Entonces, hacían eventos siempre y competencia en cada local, siempre frente a frente o a los costados. Entonces, cuando Prodisar escuchó cuando el grupo de mi papá estaba metiendo ese tipo de bajo, entonces qué pasa, el dueño hace en su radio; porque había una radio [llamada] Radio Inca en esa época, empezó a hacer un casting: “se busca bajista”. Como escuchó, él dijo “se busca un casting para bajistas para folclor con arpa”, y de ahí apareció un montón de bajistas, de cumbia sobre todo. Que no sabían cómo tocar el bajo. Entonces ahí empezó, bueno yo he estado en esa parte.

Ahí empezó esa onda de meter el bajo al arpa pero cada uno tocaba a su manera, cada uno tenía su forma de tocar. Uno tocaba pues, por decir [coge el bajo eléctrico]. Por decir, uno tocaba un folclor a su manera [toca arpegios

mayores en posición fundamental en galopas sobre los acordes sol y re con el bajo] ¿por qué era así no? Una llevada así. Otro hacía [Octavas a ritmo de corcheas] o sea no sabían cómo llevar bien ese *orden*. Como es ahora, un *orden*, otros tocaban [Toca fundamentales y sus quintas graves a ritmo de corcheas], o sea diferente ¿no? No había ese *orden* como es ahora.

Pero hubo un bajista que en esa época, que sí le agarró bien la onda que se llama Julian, sí Julian Yachi agarró la onda, esa onda del folclor. Y él fue el primero que empezó a grabar (...). Ídolos Chancayanos, siempre se ha caracterizado por modernizar el folclor. Por haber metido el timbal, por haber metido el bajo bien ¿no? El bajo. Y es más en el marco musical que teníamos era muy bueno, buenos timbaleros, buenos bajistas siempre, buen arpista, entonces eran muy ordenados ¿no? Hacíamos de todo. Entonces por eso se consideró el mejor marco de folclor que había en esa época. (2020)

En la Figura 9 se puede observar una transcripción de los patrones de acompañamiento de bajo eléctrico ejecutados por Pacheco en la entrevista. Estos representan algunas de las propuestas previas a su consolidación en el *patrón base* de bajo eléctrico en el huayno con arpa.

Figura 9.

Propuestas diversas de acompañamiento de bajo eléctrico para huayno con arpa durante su proceso de inserción en el formato según Gerson Pacheco



Nota. Se ha transcrito cada una de las ejecuciones de Pacheco cada dos compases, dividiéndolas con doble barra.

Por otro lado, Amancio Yachi describe en dos entrevistas distintas una historia en la que narra cómo él fue quien propuso la llevada del bajo eléctrico para el huayno con arpa. Quien dirige la entrevista es Dina Paucar en el video ya referido del programa de YouTube Una Cita con Dina TV (ver sección 2.1.4). En esta historia

Amancio Yachi se encontraba buscando empleo en diversos locales y empresas. Incluso probó cargar arroz en el mercado mayorista y no pudo por la exigencia física del trabajo. Siguió buscando a pie hasta que pensó en acudir al señor Samuel Dolores, quien ya lo conocía por su trabajo con Los Wankas. Al llegar al lugar en donde se encontraba no pudo contener la frustración y lloró al explicarle su situación. Este último lo invitó a almorzar junto a otras figuras del medio como Elmer de la Cruz en donde le preguntó si quería tocar bajo como prueba en el local Rosario en Huaral. Sigue la historia en palabras de Amancio:

Tocamos, yo como sabía música y había estudiado música, yo estudié música, entonces toco [tararea arpegios mayores en posición fundamental a ritmo de galopas, exactamente el mismo ritmo que Gerson tocó en el bajo en la entrevista] ¡aah!, la toqué pero todos me miraban diciendo como “que se calle” porque mucho bajo, tapa todo, todo pues imagínate. No se tocaba como ahora [tararea la llevada actual del bajo en huayno con arpa]... “oye bullonsazo, bullonsazo había” pero no se escuchaba ni el arpa ni nada, no se escuchaba pues.

Ya, más o menos un mes he estado tocando, entonces (...) en Serhuelos en Canto Grande, el señor de Grupo Maravilla, el señor Malaver, al señor Samuel Dolores le dice: “Señor Samuel, que se baje el bajo porque está distorsionado, no se escucha nada, que se baje, no toque”. Entonces el señor Dolores se sube: “Amancio no toques (...)” debe tener su razón, me dijo “no toques”, entonces yo dije, “no, acá queda el bajo, qué pena”. Fue una tristeza me llegó. Me dio mi propina, mi bolito me dio y me fui a mi casa.

Me quedé pensativo pues: “¿qué hacer?”, “Creo que si ah”, “¿cómo hacer?”. Entonces empecé a escuchar, tenía una grabadorita eso con sus teclitas así antiguo con su cassette y el señor Ángel Dámazo ¿no? Clavel Rojo [canta la letra y tararea el bordoneo del arpa]. “¿Y dónde debo tocar bajo?” [compara con su voz su manera de tocar y lo que Ángel Dámazo ejecuta en el arpa] “no pues, no da, tiene razón”. Igual también pues, la misma arpa unísono,

el *bordo*. Pero no puede hacer eso, debe haber un lugar [tararea nuevamente]. [continúa tarareando pero con una inhalación rítmica en la primera corchea de cada pulso] “¡ahí es!”. Seguía, seguía, ya sacaba ya así limpiecito [tararea lo mismo con mayor nitidez y decisión] “ahí es, ahí es”. Ya sacaba ya, todas las notas ya saqué y me salía mucho mejor.

Después ya llamé a Samuel Dolores: “Amigo Samuelito, ahora sí ya saqué el bajo cómo se debe tocar en arpa, no va a distorsionar” [Responde imitando a Samuel Dolores] “¿Qué sí, verdad? Venga”. En el local Huaros Queridos ahí estaba el señor Elmer de la Cruz, Sósimo Sacramento, Don Lucas Buitrón, señor Samuel Dolores, se fueron al frente. Para la prueba pues de vuelta para el retorno. Ahí empecé a tocar limpiecito [tararea el mismo *patrón* que consiste en una *nota muerta*, y la intercalación de la fundamental y la quinta grave a ritmo de corcheas]. “Queda, queda, queda” hasta el momento. Hasta ahora quedó, ahí nace el bajo (Yachi, 2021).

En la Figura 10, se presenta la transcripción de los ejemplos musicales descritos y tarareados por Amancio Yachi en la entrevista citada.

Figura 10.

Proceso de creación del patrón base de bajo eléctrico en el huayno con arpa por Amancio Yachi

Primera propuesta de Amancio Yachi

Recuerdo de bordo de Ángel Dámazo

Propuesta final de Amancio Yachi

En otra entrevista realizada por Julián Peña para la plataforma de contenido de folclor Full Ritmo disponible en YouTube, Amancio relata la historia con menos detalle de su incorporación del bajo en el huayno con arpa. En esta oportunidad Yachi afirma haberle dicho a Dolores que él quería tocar bajo. También se refiere al patrón de arpegios en galopas (ver Figura 10) como una aproximación clásica del acompañamiento de huayno que fue criticada por Jorge Malaver del Grupo Maravilla y su posterior estudio escuchando una grabación de Ángel Dámazo. En esta oportunidad hace el uso de la palabra “sincopado” para referirse al ritmo del bordoneo del arpa de Dámazo. Luego el entrevistador le pregunta “¿Y si aparece otro artista que dice que él es el creador del estilo, es mentira?”, a lo que Yachi responde “La verdad desconozco porque ese estilo me pertenece a mí” (Full Ritmo, 2012).

Asimismo, en la última entrevista realizada a Pacheco para la presente investigación, se le comentó qué opinaba sobre las declaraciones de Yachi y la creación del estilo del bajo en el huayno con arpa. A lo cual respondió que, si bien Amancio es un muy buen bajista y músico en general, ese estilo no puede haberlo inventado él porque ya se tocaba el bajo de esa manera en las orquestas típicas de Huancayo y en otros tipos de huayno. Aunque Gerson reconoce el valor de los aportes de Amancio al huayno con arpa, que era un estilo que no tenía bajo eléctrico en su formación y hubo un momento en el que se comenzó a implementar, insiste en que Prodisar escuchó a Robert Pacheco y los Ídolos chancayanos usarlo primero y por ese motivo hizo el casting para buscar bajistas que menciona en la cita párrafos más arriba.

Considero valiosos los siguientes detalles recogidos de ambas experiencias y formas de relatar el suceso de la incorporación del bajo eléctrico al huayno con arpa. El primero es el planteamiento del desafío, en ambos casos la inclusión del bajo en este estilo es un problema por resolver que podía ser abordado de múltiples maneras. Inclusive, ambos testimonios coinciden en el mismo ejemplo de lo “incorrecto” con los arpegios a ritmo de *galopas*. Este desafío o la existencia de “un problema por resolver” puede entenderse también desde lo que Cánepa denomina “épica emprendedora”

(Cánepa Koch, 2020). Desde esta perspectiva; dentro de un marco de análisis crítico de los discursos de emprendedurismo, las formas en las que se instrumentalizan desde el gobierno y los regímenes neoliberales, y su normalización a través de su reproducción (Cánepa Koch, 2020), el reclamo del crédito personal o familiar de un hecho musical como triunfo emprendedor no solo cobra relevancia por ser un discurso de *identidad familiar, regional y nacional* (ver sección 2.1.2) sino también de *esfuerzo, sufrimiento y validación del éxito* (ver sección 2.1.4).

El segundo es que ambos bajistas tienen influencia de la música chicha. Amancio tocaba el bajo en Los Wankas, que era una orquesta de chicha y Gerson, además de haber expresado admiración por el reconocido bajista de sesión del mismo género Alex Novoa en todas las entrevistas realizadas, también declara que el bajista que los Ídolos chancayanos incorporaron a su orquesta fue Smith Salazar, quien también era integrante de Los Wankas. Y el tercero es que cada quien, a pesar de haber formado parte de una escena musical muy grande, enfoca la solución del desafío en su propia experiencia particular.

Aquí la importancia no radica en la definición de un hecho histórico que marque un estilo de acompañamiento o su autoría, ya que no se cuenta con documentos que certifiquen fechas, personas, empresas, locales y otros factores que puedan determinar con precisión quién efectivamente fue, o si es que hubo un individuo o agrupación, responsables del estilo del bajo eléctrico en el huayno con arpa. En cambio, se revela un panorama de competencia y mucho trabajo por brindar aportes musicales a una manifestación cultural como el huayno con arpa. Lo que demuestran estos reclamos de crédito, que tienen una fuerte carga de prestigio familiar, es justamente que la ejecución del bajo eléctrico crea y reconfigura espacios y elementos de discusión identitaria.

A través de estas narrativas se puede percibir una rivalidad entre familias de músicos que compiten en casi todos los niveles: a nivel de composición, de organización de eventos, dirección de orquestas, canto y ejecución de instrumentos tanto en vivo como en estudios de grabación. Según he podido apreciar en las

palabras de Gerson, esta rivalidad es sana, respetuosa e incluso hay admiración de por medio. Esto es así porque no necesariamente se busca negar lo que el otro dice. En cambio, lo que cada músico parece buscar es reclamar el reconocimiento que merecen por su trabajo y el de sus familias. Ambas familias se han dedicado durante años a la música, han tenido orquestas como Los Matadores del Arpa de Julian Yachi, hermano de Amancio y los ya mencionados Ídolos chancayanos de los hermanos Pacheco, hoy a cargo de Robert. Todos han tocado diversos instrumentos o cantado en escenarios durante algún momento. Y además, Gerson y Julián han sido ambos bajistas de sesión de renombre en el mundo del huayno con arpa. De esta manera, dentro de una época de experimentación y en un ambiente altamente competitivo resulta lógico pensar que cada individuo, familia, grupo, orquesta o promotora relacione el éxito actual del huayno con arpa con sus propios esfuerzos de llevarlo a otro nivel.

El aquí llamado desafío de la incorporación del bajo eléctrico al huayno del norte chico no tuvo una naturaleza exclusivamente musical. De hecho en la entrevista de Dina Páucar a Amancio Yachi dedican unas palabras al hecho de que a pesar de que el estilo de bajo fue aprobado por los personajes de la historia, Douglas Buitrón, Samuel Dolores, Sósimo Sacramento y Samuel Dolores, hubo artistas que se resistieron a aceptarlo. Sin embargo el tiempo les dió razón a quienes apostaron por esta innovación.

En la entrevista Dina Páucar pregunta a Yachi:

¿A raíz de incursionar el bajo electrónico al arpa, también hemos recibido muchas críticas. Claro igual la gente decía: “No, ¿cómo va a haber bajo?”, que el arpa es puro, es solo, tiene su propio bajo. ¿qué sentías?

A lo que Amancio responde:

Bueno, en una oportunidad aquí con folclor. Flor Domaína llega con Chapulín del arpa, [quien dice]: “Amigo, no. Por favor, no toques”. Fuerte me trató. “¡Ya pues, no toques!” me dice así el señor Chapulín, el arpa pues. Lo que hice yo, lo dejé el bajito a un costadito, me bajé para abajo pero me fui a

su ladito de Samuel y me dice “¡Señor ya, vaya! ¿qué pasa?” me dice, “Samuelito, no quiere, no quiere, no quiere. Me ha botado del escenario” le digo así. “¡Ya! Mañana ya no viene” [Responde Samuel Dolores]. Y creo que nunca regresó (Yachi, 2021).

Es decir que, al igual que Pacheco con la incorporación de equipo como el pedal ecualizador y técnicas como el *slap*, también el uso del bajo fue discutido y debatido a través de la producción, ejecución y el consumo musical. Como mencionan Dina Páucar y también Amancio en esta entrevista, quienes se opusieron a la incorporación de bajo eléctrico (y otros instrumentos) al huayno con arpa argumentaban que el bajo opacaba al arpa, que el huayno de este tipo debía tocarse solo con arpa porque esta ya cuenta con sus propios bajos. Esta postura, sin embargo, no ha desaparecido del todo. Claude Ferrier (2010) recopila opiniones de arpistas que hasta la primera década de los años dos mil otorgan un valor especial al estilo anterior, previo a estas incorporaciones:

“Ángel, ¿qué le gusta más tocar y escuchar: el *huayno con arpa* de antes o el actual, el moderno?” La respuesta me deja pensativo: “El huayno ‘de antes’. Pero hay que vivir [...], afirmación que confirma el bajista presente.

Un mes después, en Comas, en casa de residentes ancashinos-huanuqueños (encuentro que también nació a través de la Internet), la familia, sabiendo que toco arpa, invitó a un arpista de la sierra de Lima, de unos 50 años de edad, que pertenece al vecindario, para darnos la posibilidad de intercambiar. Misma pregunta, misma respuesta: “Prefiero el género tradicional. Pero si no tocas el nuevo género no tienes trabajo; hasta los hermanos Lucio y Tomás Pacheco, después de negarse durante años, han tenido que adaptarse para no morir de hambre” (Ferrier, 2010, p. 90).

Este debate fue además, simultáneamente uno que se preguntaba si debía usarse bajo o no y otro que asume que la respuesta a esa pregunta era afirmativa y discute sobre cómo debería sonar este nuevo acompañamiento desde un registro aún más grave que el habitual. Nuevamente, esta discusión se da desde las identidades

que cada individuo ha construido desde la música, entre otros contextos, y cómo siente que esta las representa. Es por ello que músicos como Gerson prefieren un huayno más atrevido y cargado en el bajo y también que otros en un momento se resistieron a implementar bajistas en sus grabaciones y orquestas. De la misma manera, es por ello que la aceptación del público también fue una demanda y todos tuvieron que adaptarse a ella.

3.1.3.2. Estilos regionales de huayno y la influencia de la chicha en el huayno con arpa. Cada estilo regional de huayno tiene su propio acompañamiento característico desde el bajo eléctrico. Sin embargo, las propuestas comerciales de muchos estilos fueron hechas en los mismos contextos de producción que el huayno con arpa. Este fue el caso mencionado del huayno con bandurria. A continuación se presenta una descripción superficial de los principales puntos de diferenciación entre algunos estilos de bajo eléctrico en huaynos diversos según explicó Gerson Pacheco en una de las entrevistas realizadas para la elaboración de esta investigación.

Como ya se ha mencionado, el huayno con arpa se caracteriza por tocar *muteada* la primera corchea de cada pulso, por otro lado el huayno sureño no hace énfasis en esta *nota muerta* o *muteada* sino que deja el silencio o la toca muy sutilmente. Esto se debe a que en el estilo sureño se espera que el bajo cumpla un papel de base. Asimismo, en el caso del huayno con requinto, en lugar de intercalar notas del arpeggio o la escala en los contratiempos se toca la fundamental en la corchea que coincide con el pulso y la quinta en el contratiempo. Gerson, además, describe una diferenciación estilística regional a la que llama *dejo*. Es decir, que más allá de ejecutar el tipo de notas, técnicas y ritmos que caracterizan a cada estilo, existen diferencias sutiles de subdivisión y/o articulación en cada estilo de folclor. Por ejemplo, él considera que otros bajistas que considera “bravísimos”, en sus propias palabras, a pesar de ser excelentes músicos con una precisión y expresión admirables “no pueden” ejecutar el estilo norte o arpa porque no tienen el *dejo*. A él le ha ocurrido lo mismo en ocasiones, como por ejemplo en una de las producciones de Sonia Morales en la que se grabó en distintos estilos, como por ejemplo, huayno con

requinto, huayno ancashino, música con orquesta típica, con teclados, entre otros, no llegó a sentirse cómodo con su habilidad para interpretar el acompañamiento de tunantada. Por este motivo se llamó a Fredy Gómez, quien es un bajista y multi instrumentista más familiarizado con esos estilos que Pacheco, y estuvo a cargo de las grabaciones de este estilo. Si bien la tunantada es un género distinto al huayno, su repertorio está compuesto en una gran cantidad por huaynos populares.

Gerson Pacheco describe su estilo como propio, sin embargo, reconoce a los bajistas que lo han influenciado a él en particular pero también al estilo del bajo en el huayno con arpa en general. Esta influencia, en el caso de Gerson, no se da solo a nivel del resultado musical deseado u obtenido, sino también a nivel de técnica de ejecución de sesionista y el manejo de su criterio al realizar propuestas creativas en el estudio. Durante las entrevistas el bajista de folclor dedicó bastante tiempo para hablar de Alejandro “Alex” Novoa, también conocido como “Piraña”. Él fue bajista de sesión de la mayoría de agrupaciones de chicha conocidas como por ejemplo Chacalón y la nueva crema, Pintura Roja, Génesis y Grupo Alegría, por nombrar algunos.

El bajista folclórico lo admira por su solidez y por su habilidad. Cuenta que él escribía primero el cifrado y luego grababa en una toma. Agrega también, que en esa época todos los músicos acostumbraban grabar juntos. “Para mí es el máximo, el pulso que tenía” dice Gerson y recuerda que se sorprendió del volumen que Novoa podía lograr al pulsar las cuerdas siendo una persona mayor y no podía creer que obtenga más sonoridad que él. Ahora le pasa lo mismo cuando otros bajistas menos experimentados lo oyen y ven grabar. Pacheco pudo conocerlo y compartir con él, es así que “Piraña” fue uno de los músicos experimentados que lo aconsejó y sirvió de ejemplo durante su carrera. Por ejemplo, le recomendó utilizar el pie para marcar el pulso mientras grababa. De la misma manera, la preferencia de Pacheco por tocar con la mano derecha ubicada más cerca al mástil o en una posición intermedia y por lo tanto lejos del puente con la finalidad de obtener un sonido más grave y lleno, también tiene como origen el consejo de Alex Novoa, quien pulsaba las cuerdas casi a la altura

del final del mástil buscando un sonido más parecido a contrabajo o baby bass probablemente por influencia de la música colombiana y latina.

Asimismo, opina que “Él ha sido el creador de la cumbia [chicha] en bajo, es más hasta los norteños [músicos de huayno con arpa] le han copiado el bajo”. Gerson mismo admite haberle “sacado” varios de sus *cuchitos*. Pacheco considera que el estilo de adornar mediante arreglos melódicos utilizando escalas diatónicas, el uso de bicordios y la implementación de juegos rítmicos de manera creativa, es herencia del estilo de Novoa y también de otros sesionistas de la música denominada carretera como el bajista conocido como “Bolsa”, quien según Gerson empleó la técnica del *slap* a las introducciones en estilo de balada. Asimismo, muchos chicheros tocaron el bajo en las primeras orquestas de huayno con arpa como los ya mencionados Smith Salazar y Amancio Yachi de Los Wankas.

La influencia de la cumbia en el toque de Gerson y la música de familia es ejemplo de que la música tropical no puede ser concebida como un elemento ajeno al mundo del huayno y del folclor, especialmente porque la música chicha es en sí misma producto de fusiones entre géneros tropicales como la cumbia, andinos como el huayno y foráneos como el rock (Hurtado, 1995). Por lo tanto, considero que el huayno, la cumbia y la chicha mantienen un intercambio cultural que permanece hasta hoy y eso se expresa en las formas en las que esos géneros musicales son interpretados.

Si bien algunos elementos de los estilos de ejecución de bajo eléctrico en géneros tropicales andinos se llevaron al huayno, estos ya formaban parte de los lenguajes musicales de los bajistas que luego darían forma al huayno con arpa. De tal manera que son compartidos por estas músicas y forman parte del bagaje cultural de sus intérpretes. Además, se debe hacer énfasis en que el *patrón base* del huayno con arpa no es lo que proviene de la chicha, es el estilo de improvisación y las maneras particulares de adornar las que son herencia de esta tradición.

3.1.3.3. La profesionalización en la ejecución musical: el huayno con arpa y su diálogo con otros géneros musicales y sus actores. Gerson Pacheco menciona que uno de los aportes que el grupo Ídolos chancayanos dio al folclor es la implementación de instrumentos musicales y características musicales heredadas de otros géneros musicales contemporáneos diversos.

El bajista afirma, en una entrevista citada en este trabajo, que su interés en la música más allá del folclor es lo que hace que se sienta un músico más comprometido con su actividad profesional y esto contribuye directamente con lo que llama “mejorar el folclor”. Su conocimiento de otros géneros musicales lo ha motivado a aprender técnicas diversas, lo cual no implica que todas sean implementadas necesariamente en su trabajo como sesionista. Es así que aquellos elementos característicos del huayno con arpa que provienen de otros géneros musicales no pueden ser llamados ajenos o externos, ya que estos han debido ser propuestos en un contexto en el que no todo será recibido y aceptado de la misma manera. Es por ello que, si bien Gerson afirma haber aprendido de géneros diversos como *metal*, salsa, rock y cumbia, no se encuentran elementos de todas estas músicas en su trabajo. En cambio, la música que comparte con sus colegas y con el público consumidor es la que cobra relevancia dentro del desarrollo del huayno y el folclor. Por ejemplo, el *slap* en las introducciones tipo balada del huayno con arpa guarda relación y es coherente con la cumbia carretera, así como el uso de bicordios y acordes en este estilo tienen como antecesores los *cuchitos* del bajista Alex “Piraña” Novoa en la chicha.

El diálogo del que se habla no ocurre solamente en el momento efectivo de la composición, grabación o concierto, sino también en las interacciones que tienen los músicos en espacios que no son exclusivos de una escena musical determinada. Como se ha mencionado, Gerson ha compartido espacios de conversación y de intercambio de conocimiento musical, como clases, con músicos de rock progresivo, metal, la llamada “música clásica”, salsa, cumbia y más. Uno de estos espacios fue un concierto que menciona en una de las entrevistas en el que tocó folclor con la agrupación de su tío Robert Pacheco, que estaba compuesta por músicos de alto nivel

y cuyo espectáculo incluía solos de timbales y en el bajo había bastante uso de *slap*, y luego se presentaría la banda de rock Los Mojarras. Gerson cuenta que luego de tocar fueron felicitados por el cantante Hernán René Condori Montero más conocido como “Cachuca” y los demás músicos, incluso el bajista le pidió su número de teléfono. Pacheco recuerda esto como un momento significativo para su carrera porque tenía mucho respeto por cómo tocaban los músicos rockeros.

Aquí se puede ver lo que se ha llamado previamente el discurso de *reivindicación y profesionalización* al recibir comentarios positivos de un músico al que se le adjudica cierta autoridad y jerarquía por el género musical que toca y el nivel de popularidad que ha conseguido. Así, a través de esta felicitación, Pacheco valida su trabajo artístico y musical. Como ha mencionado también, él reconoce que este acto refleja un cambio de actitud general hacia el folclor en ambientes o circunstancias en los que él no hubiera esperado que se aprecie. Según lo que explica este bajista, la demostración de habilidad y profesionalismo por parte de los intérpretes es lo que ha logrado que el folclor sea respetado.

3.2. La ejecución del bajo eléctrico como espacio y medio de discusión identitaria

A continuación, se presenta un análisis musical que contiene la comparación de distintas versiones de determinadas canciones, ya sean grabaciones para discos, programas de televisión o videos de conciertos en YouTube. Se indicará en cada caso la información que se tenga sobre quién ha sido el bajista, cuál fue la fecha de publicación y qué estilo identifica a cada artista. Con estos criterios se pretende presentar la línea de bajo, junto con otros elementos musicales, como una propuesta discursiva que dialoga con lo expuesto en este trabajo.

Las propuestas encontradas desde el bajo en general y desde el trabajo de Gerson Pacheco en particular son entendidas como *elementos musicales identitarios*, debido a que según se ha recogido en testimonios de este bajista, estas guardan una estrecha relación con sus identidades y cómo las negocia al trabajar como músico de sesión. Asimismo, se considera que estos *elementos musicales identitarios*,

materializados sonoramente en líneas de bajo, dan lugar a diversos contextos de discusión y negociación identitaria. Los cuales se superponen con otros contextos circunscritos a espacios físicos como el estudio de grabación y los espectáculos en vivo, que a su vez son reproducidos y retransmitidos en diversos medios como la página web YouTube, la red social Facebook y diversos canales de televisión. Estos análisis ayudarán a identificarlos, señalarlos y así comprender cuáles son las maneras en las que esto ocurre.

3.2.1. Análisis musical de líneas de bajo eléctrico en huayno con arpa

Primero, se analizaron comparativamente fragmentos de las líneas de bajo de tres versiones de esta canción titulada “Lloro por tu amor”: La versión grabada en estudio por Gerson Pacheco para el disco *Más renovada que nunca*, la versión en vivo subida al canal de YouTube MARISOL CAVERO (con una corchea al final) el año 2017 de uno de los aniversarios de la artista también ejecutada por Pacheco en el bajo titulada “MARISOL CAVERO - Lloro por tu amor - OFICIAL.” y otra versión en vivo para el programa televisivo Canto Andino ejecutada por el bajista estable de la orquesta de Cavero, disponible en el canal de YouTube Rinconcito Ayacuchano OFICIAL bajo el título “MARISOL CAVERO LLORO POR TU AMOR”.

Las líneas de bajo eléctrico de la canción “Lloro por tu amor” de Marisol Cavero ejecutadas por Gerson Pacheco y el bajista de la orquesta que acompaña en vivo a esta cantante no son lo suficientemente distintas como para determinar que en el espectáculo en vivo se busca proponer acompañamientos alternativos a los álbumes. Inclusive, se encontró más diferencias entre lo que Gerson grabó en la versión de estudio y lo que él mismo ejecutó en vivo en un concierto de aniversario de Marisol Cavero³¹. En aquella oportunidad, el marco musical estuvo compuesto por los sesionistas en lugar de los músicos que suelen integrar la orquesta.

Entonces, las líneas de bajo grabadas en el estudio son respetadas por los ejecutantes en el escenario a menos que sean ejecutadas por el sesionista, a quien se le da la misma libertad, confianza y poder de decisión que tuvo en el estudio. Esto, sin

³¹ Disponible en YouTube tanto en el canal oficial de Marisol Cavero como en el canal de producciones audiovisuales de folclor Master Fox.

embargo, no significa que el bajista de la orquesta no realice aportes con innovaciones y arreglos distintos a los de las grabaciones, como se verá más adelante. También se debe agregar, que con los datos obtenidos en la presente investigación no puede determinarse si estas decisiones son tomadas por el bajista, Marisol Cavero, alguno de los otros músicos de la orquesta o de manera colectiva.

De la misma manera, se confirma algo descrito por el mismo Pacheco: Debido a la cantidad de grabaciones que realiza, no recuerda exactamente cómo grabó cada producción, lo cual lo lleva a tener que improvisar en las pocas ocasiones en las que se presenta en vivo con una orquesta. Esto se debe a que el ritmo de trabajo en el estudio es muy rápido, se debe terminar una producción de alrededor de diez canciones en dos o tres horas y se espera que un profesional pueda grabar varios discos en un día. Además, cuando este bajista toca en vivo es en circunstancias muy especiales, como aniversarios de artistas o cuando algún bajista ha fallado y se recurre a él para salvar la presentación. Por este motivo, no suele ensayar con las orquestas que toca y debe usar la misma habilidad que le exige el trabajo en estudio, que consiste en reconocer las armonías, melodías y patrones rítmicos de una canción mientras propone una línea de bajo interesante y efectiva simultáneamente. Esta es una habilidad que, según él también ha mencionado, proviene de ser músico de peñas en donde tampoco se ensayaba y debía acompañar a diversos cantantes que esperaban que los músicos conozcan los repertorios típicos de esos escenarios.


De modo que los arreglos musicales espontáneos, también llamados adornos o *cuchitos*, que indican el final de cada estrofa, por ejemplo, en la performance de Pacheco en vivo no coinciden con los del disco mientras que los del bajista de la orquesta sí, al menos en la mayoría de los casos. Pero esto no significa que los acompañamientos ejecutados por este bajista sean idénticos en todo momento a las grabaciones que hace Gerson. Por ejemplo, como se puede ver en la Figura 11, en la canción analizada hay secciones en las estrofas en las que el sesionista grabó el *patrón base* de bajo eléctrico de huayno con arpa, y el músico de la orquesta ejecuta con otro acompañamiento también habitual en el huayno con arpa que es la ejecución

de corcheas en octavas, es decir la primera corchea en un registro grave y la segunda a una octava ascendente. Este estilo de acompañamiento por octavas también es tocado por Gerson habitualmente, sin embargo, el hecho de emplearla en una sección en la que él no la grabó es una novedad y debe estar relacionada con el intercambio que ocurre entre la orquesta y el público, respondiendo a una necesidad performática que no suele estar tan presente en el estudio de grabación.

Figura 11.

Comparación de líneas de bajo de Gerson Pacheco y bajista de la orquesta de Marisol Cavero en “Lloro por tu amor”

Línea de bajo de Gerson Pacheco



Línea de bajo del bajista de la orquesta






Figura 12.

Comparación en el acompañamiento de la introducción de Gerson Pacheco y el bajista de la orquesta de Marisol Cavero en “Lloro por tu amor”


Registro grave del arpa



Línea de bajo de Gerson Pacheco



Línea de bajo del bajista de la orquesta



En la segunda melodía de la introducción³² Gerson dobla el bordón del registro grave del arpa tanto en el disco *Más renovada que nunca* como en el video en vivo en el que participó. Esta melodía grave consiste en las notas sol, sol, mi bemol, re y do. Sin embargo, el bajista del marco musical de la orquesta de Marisol Caveró “Los cheleros del escenario” elige tocar el bajo de dos maneras distintas en cada repetición. La primera vez usa las notas sol, sol, sol, mi bemol, do y la segunda en octavas al ritmo de corcheas sol, sol, mi bemol y do.

Como se puede apreciar en la Figura 12, el segundo bajista emplea notas de los arpeggios de cada acorde que coinciden con la escala pentatónica de sol menor, la tonalidad de la canción, a pesar de que el resultado no sea exactamente la melodía del bordoneo del arpa. La diferencia entre ambas opciones es muy sutil, sin embargo, doblar una melodía de los graves del arpa y proponer un acompañamiento alternativo me parece que es conceptualmente distinta y trae a la discusión uno de las características del huayno con arpa descritas en la sección anterior de este trabajo. Esta es la perspectiva contrapuntística del acompañamiento, ya que en ese fragmento musical no hay un acorde como tal sonando y de esa manera explicitando el grado que corresponde en ese momento preciso. De modo que las melodías ejecutadas en el bajo y el arpa determinarán la ambigüedad o claridad de la armonía. Por ejemplo, el hecho de tocar la nota sol tres veces genera una primera inversión en el acorde mi bemol. También se puede apreciar que, en el caso de la ejecución de Pacheco, el refuerzo del bajo al arpa da como resultado solidez y en el caso de la ejecución por el bajista de la orquesta se enriquece el contenido melódico y contrapuntístico de esa frase musical.

Aquí se propone que existe un intercambio de contenido musical articulado desde la ejecución del bajo eléctrico dentro de un contexto generado por el producto musical cuyo proceso de realización lidera Marisol Caveró. En este contexto, se va configurando el sonido presente y futuro del bajo eléctrico en el huayno con arpa y con ello el sonido presente y futuro del mismo huayno con arpa. La negociación que ocurre

³² La versión está disponible en Spotify y también en YouTube como video clip. La melodía referida suena en el segundo ocho.

a partir de las líneas de bajo eléctrico se da a partir de elementos musicales que expresan la identidad de los bajistas. En este trabajo se ha descrito y analizado las formas que tiene Gerson Pacheco de relacionar su identidad con el producto musical de su trabajo, de tal manera que su propuesta es necesariamente expresión de su contemporaneidad, su profesionalismo, su legado familiar y también de su esfuerzo por mejorar como músico, mejorar el folclor, su compromiso con ser humilde y un buen trabajador.

Es así que lo ejecutado por el bajista de la orquesta no solo en sus presentaciones con Marisol Cavero sino con otros artistas ya sea en simultáneo o en otras etapas de su carrera artística, recibe estos elementos y con ellos articula sus propios discursos musicales suscribiendo o no a lo propuesto por los bajistas que han tocado antes que él en diversos contextos en los que habrá oportunidades para que pueda proponer también desde su propia creatividad, experiencia y criterio. Además, se debe considerar que en todo momento y de manera simultánea, el público forma parte de este proceso. Ellos son, también, agentes que reciben y validan la música como representativa de sus identidades, además de construirlas en base a lo que oyen en estas publicaciones y performances.

El caso de “La misma piedra” de Sonia Morales, que se analizó en tres versiones de estudio distintas, se ha podido percibir una discusión musical que tiene una dimensión generacional. Además, al comparar estos tres casos con presentaciones en vivo de la misma canción se puede ver que hay una interacción bilateral entre el producto fonográfico y el espectáculo en vivo. Esto se debe a que lo que se va modificando en cualquiera de los dos contextos, la producción fonográfica y la presentación en vivo, afecta el ideal de producto en el otro.

Se analizaron las líneas de bajo de tres versiones de estudio y tres conciertos en vivo. La primera versión de estudio corresponde a la producción titulada *5º Concierto Sonia Morales Por tu amor..!*; en la que el bajista es Ángel Espinoza³³. La segunda es la del videoclip titulado “SONIA MORALES 🎵 LA MISMA PIEDRA 🎵

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=PbbEQAhdUNA>

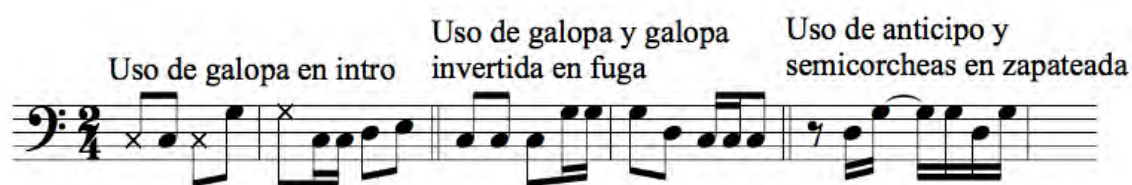
VIDEO CLIP® DANNY PRODUCCIONES™✓” del año 2005, subida a YouTube por Danny Producciones el 18 de setiembre de 2015 en la que el bajista es Julian Yachi³⁴. Y la última versión es de un disco titulado *Los grandes éxitos #2* publicado en el año 2022 por Sonia Morales en su cuenta oficial de Spotify y también en YouTube en la que el bajista es Raúl Sánchez, bajista actual del marco musical de Sonia Morales³⁵.

Las tres versiones de conciertos en vivo mencionadas están publicadas en YouTube y son las siguientes. La primera corresponde a una presentación del año 2003³⁶, otra del 31 de diciembre del año 2004³⁷ y otra del año 2005³⁸. Según indica el animador hacia el final de algunos de los videos, en estos conciertos el bajista de la orquesta es Yhony Zenta, esta información también fue brindada por Gerson Pacheco.

La versión del *5º Concierto* es la versión de estudio más antigua, esto se puede saber porque Gerson afirma haber comenzado a grabar con Sonia Morales luego de que ella trabajara con Ángel Espinoza, a quien se le menciona en los créditos de la producción durante los saludos enviados a los músicos, y desde entonces siempre ha sido el bajista en sus producciones. Además, es más lenta que las otras dos y la aceleración del tempo es una de las características que presenta el huayno con arpa durante su desarrollo. En esta versión podemos encontrar el uso de galopas como principal variación del *patrón rítmico base del acompañamiento del bajo*, como se ve en la Figura 13. Sin embargo, durante la fuga y zapateadas, Espinoza utiliza las figuras rítmicas galopa invertida, anticipación y semicorcheas.

Figura 13.

Patrones con uso de galopa, galopa invertida, anticipación y semicorcheas



³⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=523oowAvEos>

³⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VCdHmxLTBZk>

³⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KSSmIBbhsQk>

³⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5W2SoaLu67I>

³⁸ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=r_UcLOWX9K8

En la segunda versión, ejecutada por Julián Yachi, se puede notar dos cambios generales: el tempo acelerado y la inclusión de un teclado en la instrumentación, que cumple el papel de reforzar las melodías del arpa. En cuanto al bajo eléctrico, el uso del *slide* se da desde la introducción y además se emplea mientras se toca un bicordio, es decir pulsando dos cuerdas al mismo tiempo (ver Figura 14). En la estrofa persiste la técnica del *slide* con bicordios y estos últimos también se emplean a modo de acompañamiento con el ritmo base del patrón del bajo eléctrico en el registro agudo de este instrumento.

Figura 14.

Slide con bicordios en el bajo eléctrico en “La misma piedra”



También se halló el uso de distintas variaciones rítmicas del *patrón base del bajo eléctrico en el huayno con arpa*, como el uso de la galopa invertida, alternando entre la fundamental de un acorde en un registro relativamente agudo y la quinta grave (ver Figura 15), semicorcheas en las zapateadas y saltillos con la técnica de *slide* (ver Figura 15). También aparece un tipo de arreglo característico del género que consiste en tocar la tercera y cuarta semicorchea de un pulso y conectarla con la primera corchea del siguiente pulso con el uso de la técnica *hammer on* (ver figura 15).

Por otro lado, en la versión del año 2022, se encontró mayor complejidad en el desarrollo del ritmo en la línea de bajo, como por ejemplo el uso del anticipo en la última corchea de la galopa. Además, se mantiene el uso de los bicordios con *slide* y se incorporan otros elementos como el *slap*, la alternancia de octavas y la galopa invertida.

Figura 15.

Variaciones rítmicas del patrón base de bajo eléctrico en el huayno con arpa



Al escuchar las versiones en vivo se puede observar que el estilo de Zenta se inclina más a la segunda versión incluso en el video más antiguo, en el que Sonia Morales anuncia la canción como una que “todavía no han escuchado”, porque aún no había sido publicada en un álbum. Por este motivo pienso que, en la segunda versión, se tiene la intención de actualizar la línea del bajo, y agregar otros elementos desarrollados durante los conciertos como la presencia de teclados y al incorporar los *cuchitos* empleados por Zenta en las presentaciones en vivo. Entre ellos están el uso del *slide* en los bicordios y mayor uso de semicorcheas durante las estrofas.

En el caso de “La misma piedra” y sus versiones, se puede notar una mayor cantidad de involucrados y de esa manera se refleja el diálogo a través de la ejecución musical que generan las producciones musicales y los conciertos como espacios de representación. Aquí se evidencia la agencia de los músicos de orquesta dentro de la dinámica de producción musical en el estudio, sugiriendo que a pesar de que se considera que el estilo ha sido consolidado por pocos bajistas desde los estudios de grabación, este es producto de un intercambio bilateral entre músicos de sesión y de orquesta.

A continuación, se presenta el análisis de tres versiones de una canción, el título que lleva la versión original es “No te equivoques otra vez”, de Carlos Álvarez Torres, la segunda es “Si te vuelves a enamorar” por Marisol Cavero y la tercera “No te equivoques” de Miguel Salas. A pesar de tener títulos distintos, que se refieren cada uno a una parte del primer verso, son la misma canción. En este caso, el bajo de la versión original contiene una gran cantidad de arreglos, intervenciones o *cuchitos* en el bajo eléctrico con técnicas distintas e incluso con la utilización de un efecto en la

sección final: el *envelope filter*. La versión de Marisol Cavero contiene un papel importante del bajo en el arreglo musical, en el cual este interactúa con el arpa de manera más definida y sin realizar tantas intervenciones. Finalmente, la versión de Miguel Salas, que es conocido por tocar un estilo más tradicional de huayno con arpa, es mucho menos cargada de contenido desde cada instrumento que las otras dos, no solo tiene un tempo más lento sino un acompañamiento de bajo más sencillo y menor instrumentación en la percusión. Gerson Pacheco se refiere a este último estilo como “más huaynito” en las entrevistas realizadas.

Durante la introducción de la versión de Carlos Álvarez se utilizó el *slap* inicial seguido de arpeggios en semicorcheas y luego octavas. Todas estas frases tienden al *slide* y el sonido del *slap* parece estar procesado de manera distinta del resto de técnicas, este proceso podría ser el pedal ecualizador que mencionó Gerson o uno similar. Luego, aparecen también la utilización de bicordios y la técnica de *hammer on*, además de un paso cromático cerca del final de las estrofas cuando la armonía es menor. Además, este bajista reemplaza la nota *muteada* del llamado *patrón base del bajo en el huayno con arpa* por un *staccato* y utiliza con mayor frecuencia notas de la escala diatónica como notas de paso, generando líneas de bajo más cargadas que los bajistas en los demás ejemplos.

En general, hay un uso mucho mayor de las variaciones rítmicas y melódicas enumeradas hasta el momento que en todas las canciones analizadas. También, más incidencia de la técnica de *slap*, incluso en momentos o secciones en las que no suele utilizarse, como por ejemplo en medio de las zapateadas. Pero el hecho de que la línea de bajo en esta versión sea más sobrecargada, no significa que no tenga una estructura definida y el tipo de arreglos no corresponda con la sección en que se emplean ni con lo ejecutado por el arpa, la voz y las percusiones.

La versión de Marisol Cavero, titulada “Si te vuelves a enamorar”, tiene un pulso más acelerado y la introducción es distinta. Además, como es habitual en sus arreglos, esta contiene una pequeña sección en un ritmo más tropical. Luego, los versos aparecen casi sin separación entre uno y otro, es decir sin respuestas largas

del arpa a modo de arpeggios y melodías. En cambio, hay unas intervenciones de la orquesta a modo de *cortes* o apoyos melódicos y rítmicos que contestan brevemente a los versos. En este caso, Gerson Pacheco también aprovecha para incluir un repertorio amplio de técnicas como *slap*, *slide*, acompañamiento con octavas y el uso de bicordios y acordes.

Miguel Salas presenta esta canción a un tempo ligeramente más pausado que el del compositor original, pero también con una introducción propia, y como ya se dijo, un acompañamiento sencillo a diferencia de las versiones ya mencionadas. Algunos elementos característicos de este acompañamiento más tradicional, como la ausencia de elementos percusivos de acompañamiento. Estos son el bombo en todos los pulsos, el hihat y la cáscara a ritmo de galopas, y otros artículos como campanas y jamblocks que realicen cualquier patrón regular. Dejando la percusión electrónica y latina solo para hacer redobles en momentos de apoyo rítmico a las melodías o como llamadas para un cambio de sección.

El bajo eléctrico en esta grabación toca principalmente el *patrón base* y solo en determinados momentos como finales o comienzos de frases adorna con algunos ritmos distintos, aunque no propone mucho desde un punto de vista melódico, lo que permite prestar más atención al cantante y arpista del conjunto. Dentro de las variaciones rítmicas, se puede oír la galopa, galopa invertida y el saltillo invertido con la segunda figura (corchea con puntillo) ligada a la siguiente corchea. En cuanto al repertorio de técnicas el bajo utiliza *slides*, bicordios, acordes y *slap* aunque esta última solo a partir de la fuga. Melódicamente hay ciertas llamadas al inicio de cada estrofa y en otros momentos que resuelven al acorde siguiente en la que todas las corcheas suenan sin *mutearse*. También se puede oír el paso cromático de la versión original en la parte menor de las estrofas, pero con más sutileza.

Desde una perspectiva de mezcla y producción, se puede oír que el bajo en la versión de Salas no tiene muchos agudos ni medios, lo cual hace referencia a un periodo inicial en la grabación y ecualización de este instrumento en el huayno con arpa. A través del tiempo, el bajo y otros instrumentos han ido ganando terreno en el

espectro sonoro en las mezclas ampliando su registro hacia los agudos. Creo que esto se debe a que los artefactos con los que se escucha música tienden a ofrecer cada vez más graves y agudos, lo cual genera y expresa una predilección por la nitidez y el peso en las producciones musicales tanto en consumidores como en productores. Esto también ocurre en el huayno con arpa, lo cual se puede observar en estas tres producciones no solo por sus años de publicación sino también por la estética que desean obtener.

Conclusiones

En la presente investigación se identificó y expuso diversos discursos identitarios que son articulados en algunos contextos que se generan alrededor del huayno con arpa, estos han sido identificados como *la vigencia del huayno con arpa como género musical; identidad familiar, regional y nacional; identidad étnica y discriminación; esfuerzo, sufrimiento y validación del éxito; reivindicación y profesionalización; y autorrepresentación en el huayno con arpa*. Los discursos fueron encontrados tanto en las intervenciones habladas por parte de cantantes y animadores en conciertos; en entrevistas a artistas en canales de señal abierta, en redes sociales de otros artistas, en medios alternativos y en textos académicos. Lo cual también permitió identificar contextos del huayno con arpa, que son diversos y se superponen; como por ejemplo, los estudios de grabación, las situaciones de composición y arreglo, los ensayos de orquesta para presentaciones en vivo, las presentaciones en vivo y también los espacios de opinión como las redes sociales de las estrellas y entrevistas que se publican en televisión, radio o en medios escritos. También se debe mencionar que en contextos académicos se debate sobre este género musical.

Además, se ha corroborado y enriquecido el contenido de estos discursos y la diversidad de estos contextos a través de análisis de entrevistas realizadas a Gerson Pacheco. Esto es así porque permitió incorporar las perspectivas de los bajistas y de los músicos de sesión vistos desde las experiencias de un individuo y sus interacciones con otros agentes del huayno, desde las cuales estos discursos se expresan, debaten y reafirman en ambientes de creación y ejecución musical como lo

son el escenario y el estudio de grabación. Estos discursos son relevantes para hablar sobre identidad en el huayno con arpa, porque es a partir de ellos que Gerson Pacheco explica cómo concibe su música, su carrera como bajista de sesión y su participación dentro del fenómeno huayno con arpa. También, siempre aparecen relacionados al hecho de la ejecución misma y a las decisiones estéticas que se toman al realizarla.

A partir de los discursos de los actores del huayno con arpa se ha establecido, por un lado, que los artistas de este género musical expresan de manera directa e indirecta la relación que tiene su quehacer musical con sus identidades y las de sus públicos, y por otro, que existe una discusión sobre cuán adecuados son los recursos técnicos y tecnológicos empleados por los músicos y cantantes para proponer estéticas específicas a la música que se ejecuta, compone y arregla. Es así que estas propuestas estéticas, que son la materialización sonora del empleo de recursos y criterios musicales, representan y son utilizadas como medio de autorrepresentación de identidad. Aquí se han revisado varios ejemplos de este hecho, como por ejemplo, la inclusión del bajo eléctrico y otros instrumentos en el formato de orquesta del huayno con arpa, el empleo del pedal ecualizador para bajo eléctrico marca Boss, el uso de la técnica del *slap*, el desarrollo de la armonía, la incorporación de elementos diatónicos y cromáticos desde el bajo eléctrico, la ejecución vocal tipo balada, entre otros. En todos estos casos, el recurso innovador ha sido propuesto por ciertos actores y criticado por otros, generándose una discusión en la cual quienes proponen tienen que defender su aporte y buscan imponerlo por distintos medios. De la misma manera, ahora que el sonido del huayno con arpa puede percibirse como consolidado, estos personajes reclaman su agencia dentro de estos procesos y nuevamente aparecen las identidades regionales, familiares, locales, globales, étnicas, profesionales, entre otras para hacerlo.

El bajista de sesión Gerson Pacheco describe su experiencia en el mundo del huayno con arpa espontáneamente, como se ha dicho en el tercer capítulo de esta investigación, desde sus identidades: miembro de la familia Pacheco, padre de familia,

músico profesional, bajista, trabajador, andino, moderno, innovador, luchador, músico humilde y creativo. Estas maneras de describirse y presentarse están en constante diálogo con los discursos arriba descritos. Esto se expresa, por un lado, en el orgullo que tiene Pacheco por los logros musicales de su familia y la asociación de los propios al ámbito familiar. Siempre reconoce y agradece el trabajo de su padre Ronald y sus tíos Robert y Rosmel en la agrupación Ídolos chancayanos así como de sus tíos abuelos Tomás y Lucio Pacheco. Este orgullo está asociado además a la zona geográfica del norte chico, de donde proviene su familia y la cual es considerada la cuna del huayno con arpa, que a su vez es una música que se puede considerar como representativa del Perú. Es así que las identidades de tipo familiar, regional y nacional de Gerson aparecen siempre relacionadas a su identidad de músico profesional, innovador y moderno.

Por otro lado, al haber probado su eficiencia y aptitud artística como bajista a lo largo de su carrera, Gerson adquiere y sostiene una autoridad musical que junto con otros artistas del medio trasciende y escala a nivel nacional, generando una corriente musical de la cual participan las demás regiones del Perú sumándose desde sus propias identidades regionales. Este bajista, al igual que otros artistas, también recuerda situaciones en las que ha sido discriminado por su procedencia y la música que ejecuta y es por eso que considera que su trabajo y el de otros músicos reivindica al huayno con arpa al esforzarse para que sea un producto artístico de calidad en todo sentido. Él cuenta que el medio de este género musical se ha profesionalizado, los músicos de su familia de una generación anterior recuerdan que cuando eran jóvenes no lo hacían como un trabajo y hoy se puede ver a músicos como Gerson que viven de esta profesión. También recuerda haber sufrido en sus inicios y haberse esforzado como un trabajador en la música, así como haber percibido esto en las carreras de otros artistas de huayno y folclor. Entonces, se puede observar cómo Gerson reconoce y reproduce estos discursos de *reivindicación*, *profesionalización*, *identidad étnica*, *esfuerzo* y *sufrimiento*, empleándolos para relacionar su historia de éxito a la del huayno con arpa como género musical peruano. Nuevamente aparecen ligados a su

trabajo como músico ya que son expresados siempre alrededor de experiencias de trabajo musical. Es por ello que se ha encontrado que las ideas propuestas desde la ejecución del bajo eléctrico, así como de otros instrumentos, son una forma de materialización de dichas identidades.

La carga identitaria presente en lo enunciado por los artistas durante la ejecución musical y en otros contextos, indica que el producto musical es efectivamente avalado como una representación válida de lo que ellos y sus oyentes son. Esta representación, entonces, también está presente en las técnicas escogidas y modos de ejecución empleados por Gerson Pacheco al tocar otros estilos de folclor que son típicos de otras regiones peruanas. Aquí se ha puesto en evidencia la relación entre lo representado en la música a través de las decisiones tomadas por los compositores, arreglistas, intérpretes, productores e ingenieros de grabación. Por ejemplo, al ser música del norte chico, se espera que el huayno con arpa suene de determinada manera y si ha habido momentos de cambio en la estética de aquella música, detrás de ellos han estado grupos de personas imponiendo formas propias de representar sus identidades.

Otro tema importante dentro de la primera parte de esta investigación, es el análisis musical general sobre el huayno con arpa desde la perspectiva del bajo eléctrico como papel en la música, basado en lo que otros autores han señalado y lo que he hallado a través de la escucha de grabaciones de estudio y en vivo de artistas representativos del género. Aquí se identificó y describió el *patrón base del bajo eléctrico en el huayno con arpa* como una corchea *muteada*, con *staccato* o *muerta* seguida de una corchea. En este patrón rítmico las notas con altura determinada suenan en los contratiempos y estas suelen ser las fundamentales de cada acorde, en menor medida las quintas y las terceras, y en ocasiones otras notas de la escala pentatónica o diatónica de la tonalidad en la que se encuentren.

Las características musicales del huayno con arpa descritas en el presente trabajo se han dividido en *armonía: contrapunto y funciones tonales; ritmo y compás: subdivisión y agrupación de pulsos en el huayno con arpa; melodía; producción*

musical, actualización de repertorio y desarrollo de la línea de bajo en el huayno con arpa; forma musical; y letras y composición.

En cuanto a la armonía, al ser un género musical cuyo formato incluye pocos instrumentos melódicos o armónicos, como la voz, el arpa y el bajo, se propone siguiendo a otros autores como Ferrier (2010), que el huayno con arpa tiene una naturaleza contrapuntística, sin embargo se puede ver que en en las últimas décadas, con la participación de bajistas y tecladistas esta manera de entender la armonía se extiende a una forma más contemporánea e internacional de comprenderla que es la armonía funcional. Sin embargo, también se encontró a partir del análisis de líneas de bajo eléctrico en el género, que esta naturaleza contrapuntística no se pierde sino se reconfigura y expresa en las maneras de acompañamiento del bajo eléctrico. Esto se debe a que el bajo no sólo aborda el acompañamiento desde una aproximación armónica, en el sentido de acompañar utilizando los acordes que correspondan, sino que propone líneas melódicas que interactúan con el arpa y la voz en momentos específicos, esto puede ser con una melodía pentatónica, diatónica o cromática alternativa a la principal.

Se ha propuesto que estos cambios no son algo ajeno al huayno con arpa sino algo propio, ya que los actores son quienes los introducen desde sus realidades musicales múltiples, que son flexibles y no fijas. Es decir, que los ejecutantes y oyentes del huayno con arpa son también ejecutantes y oyentes de chicha, rock, salsa, baladas y más géneros musicales, por lo tanto se identifican con todos ellos y no solo con el primero. De este modo, se concluye que el huayno con arpa se expande y complejiza, y se discute la idea de que elementos foráneos irrumpen en el ámbito de este género musical.

Asimismo, se determinó que la irregularidad de pulsos en las frases de huayno con arpa obedece a ciertos principios melódicos como la tendencia a comenzar las frases en el *dar* y no en el *alzar* de los compases; la ausencia de necesidad de simetría métrica entre semifrases, entre frases y entre las frases líricas y sus respuestas instrumentales; y el relevo entre frases en la voz y sus respuestas

instrumentales en el arpa, el cual puede darse sobreponiendo la melodías o no. Además, se ha señalado la importancia de la subdivisión en el huayno con arpa y en el folclor en general, ya que es un elemento utilizado para la diferenciación de estilos regionales de huayno y otros tipos de folclor en la ejecución de bajo eléctrico. En el caso del huayno con arpa, la subdivisión es conceptualmente binaria aunque existe una anticipación descrita por autores como Ferrier (2010) y también por bajistas intérpretes de distintos estilos de huayno como Gerson Pacheco y Fredy Gómez.

En la presente investigación se ha determinado que las características melódicas del huayno con arpa y de otros géneros musicales no radica exclusivamente en las escalas o selección de notas empleadas. Por un lado, se encontró el uso de la escala pentatónica como sonoridad característica de este género musical, pero no exclusiva. En el huayno con arpa se utiliza indistintamente la escala diatónica y pentatónica en todos los instrumentos, además, en el caso del bajo eléctrico se emplean pasos cromáticos. Y por otro, la articulación y adornos empleados en las melodías como elementos característicos del género. En el presente trabajo no se ha desarrollado la articulación en la voz y el arpa, sin embargo esta perspectiva permite analizar las técnicas empleadas en la ejecución del bajo eléctrico como determinantes para definir la estética musical del huayno con arpa y su relación con la identidad.

A través del análisis de piezas musicales de huayno con arpa de distintos artistas y años de producción, se halló que muchos vuelven a grabar y editar canciones con pocos años de diferencia, las cuales pueden ser propias o compuestas por otros artistas de folclor peruano y no necesariamente en el estilo del norte chico originalmente. La re edición de repertorio se ha llamado actualización en la presente investigación y es un fenómeno que se debe a la competencia que existe entre las empresas productoras y promotoras de este género musical, que hoy son manejadas también por los mismos artistas (Alfaro, 2015), y también debido a la necesidad de mantener vigentes a los grandes éxitos de los artistas en un contexto de desarrollo tecnológico y del formato de orquesta. La actualización de repertorio impulsó el

desarrollo de las líneas de bajo y con ello la implementación de diversas técnicas y recursos como el *slap*, *slide*, el uso de acordes, trémolo, intervenciones melódicas y armónicas, e innovaciones y variaciones rítmicas en el *patrón base del bajo eléctrico en el huayno con arpa*.

La forma musical en el huayno con arpa es relevante desde la perspectiva del bajo eléctrico planteada en esta investigación. Esto se debe a que el bajo acompaña las distintas secciones de formas específicas. Aquí se ha identificado, según informó Gerson Pacheco en las entrevistas realizadas, las siguientes secciones: introducción, estrofas, a veces coros, intermedio musical, fuga, zapateadas, bordeo y en algunos casos una sección final.

En las introducciones se encontró ritmos musicales distintos al huayno con arpa, pero que guardan relación con las influencias y los contextos musicales de este; como por ejemplo, baladas, chicha, salsa, saya, etc. En esta sección el bajo eléctrico acompaña cada posible estilo de manera tradicional y también suele utilizar las técnicas de *slap* o *slide*. Las secciones siguientes llevan el acompañamiento tradicional de huayno con arpa y suelen contener arreglos musicales o *cuchitos* que son distribuidos no solo a lo largo de una canción sino a lo largo de toda la producción musical o álbum. De esta manera, hay novedad y cohesión simultáneamente en el producto musical completo. Asimismo, durante las secciones finales, que son las fugas, zapateadas y bordeos, el bajo eléctrico toca al unísono con el registro grave del arpa enriqueciendo una melodía protagónica con sus propios recursos técnicos y de articulación.

Finalmente, se ha establecido la existencia de un diálogo entre el huayno con arpa y las baladas a través de sus letras y títulos. Este fenómeno se manifiesta también dentro del ámbito del huayno con arpa mismo. Esto es así porque algunos de los grandes éxitos del huayno con arpa expuestos en este trabajo contienen letras de baladas internacionales y nacionales; y de la misma manera, algunos éxitos de artistas de huayno con arpa tienen canciones con el mismo título o algunas frases textualmente iguales que desarrollan a su estilo de producciones anteriores en el

género. Estos hechos evidencian la estrecha relación del huayno con arpa con los movimientos culturales internacionales y nacionales de cada época, además de un sentido de colectividad de repertorio, competencia, búsqueda de pertenencia y también de efectividad en cuanto a respuesta del público.

En este trabajo se analizó, además de las líneas de bajo de canciones específicas, las experiencias y discursos de Gerson Pacheco en el marco de su trayectoria como bajista de sesión de huayno con arpa y folclor contemporáneo. A partir de esto se ha podido concluir que esta persona comparte y re configura los discursos identitarios identificados en la primera parte de esta investigación.

Se ha establecido una relación entre la autodescripción de Pacheco como un músico autodidacta con su identidad familiar y de músico trabajador. En este caso, la familia Pacheco se presenta como una institución musical caracterizada por la innovación que otorga a sus miembros prestigio, información y también oportunidades laborales y de desarrollo artístico. Esto es percibido y mencionado a través de las palabras de Gerson, sin restarle importancia a su propio mérito, al describir el ingenio que tuvo que usar para superar adversidades de la precariedad del trabajo musical en el que se formó como músico. Se desea resaltar el uso de la frase “a mi manera” empleada por el bajista para describir que tuvo que aprender e imaginar soluciones musicales por sus propios medios a pesar de la guía familiar y de amistades que pudo tener de joven.

También, se halló que las mejoras que pudo obtener Gerson en cuanto a instrumentos fueron de la mano con las fuentes de información que pudo obtener en su desarrollo como músico profesional. El paso de un bajo nacional descalibrado a un bajo marca Samick y finalmente el Fender Presicion Bass americano de cinco cuerdas con el que trabaja hoy en día, han sido acompañados por consejos de amigos y familiares así como información compartida en distintos ambientes musicales como por ejemplo tiendas de música, escenarios, estudios de grabación y profesores particulares.

El éxito de Pacheco y su consolidación como bajista de sesión de folclor y huayno con arpa se debe a su eficiencia como trabajador del arte no solo por ofrecer un producto de alta calidad sino también por hacerlo en poco tiempo, maximizando la capacidad de producción de los estudios de grabación en los que trabaja y de los artistas que lo contratan. Esto se relaciona con los vínculos que ha podido establecer en los estudios de grabación debido a su trabajo, ya que según sus testimonios la única conexión que tenía con el mundo del folclor era su familia. El bajista asegura haber trabajado inicialmente sólo con su familia y no haber compartido espacios con otros artistas y otras escenas del mundo del folclor durante su formación como músico.

También se ha encontrado que la música para Gerson Pacheco está en constante interacción con su vida familiar. Eventos como el fallecimiento de su padre y el hecho de ser padre de familia han tenido un impacto en su vida musical y han generado tensiones en sus identidades de hijo, de músico profesional, de artista y de padre de familia. Esto se debe a que ser músico profesional siempre ha sido algo compartido con su familia y paradójicamente, ahora que tiene una familia propia, hay tiempo que le dedica a ella y eso implica sacrificar tiempo de práctica y desarrollo artístico. Además, se debe agregar que al ser su profesión, la actividad musical siempre ha estado ligada a sus responsabilidades, como por ejemplo cuidar de sus hermanas y su madre luego del fallecimiento de su padre. En ambos casos existe una negociación entre las identidades mencionadas del bajista en la que se llega a un equilibrio y así da sostenibilidad a las actividades que implican.

Volviendo al tema de la formación musical, el bajista dijo haber tenido intención de estudiar en el conservatorio, pero por un mal consejo y falta de información no postuló. Sí estudió, sin embargo, una carrera técnica de sonido en vivo y digital en Sonitec. Además, tuvo profesores particulares como Enrique Ormeño, quien fomentó su curiosidad por el desarrollo técnico en el bajo eléctrico, y frecuentó espacios de discusión y aprendizaje musical como la tienda Marrufo en la Av. Paruro. Esto no resta el carácter autodidacta de la formación inicial de Gerson, sino contribuye con su impulso por obtener información por distintos medios y usando su propio criterio para

organizarla y utilizarla al servicio de sus objetivos. En esta línea, el bajista menciona que “las peñas fueron las escuelas” de muchos de los grandes músicos de folclor de hoy, dándole valor a la cantidad de horas trabajando sin mucho ensayo utilizando el oído y cumpliendo expectativas sobre la marcha en un contexto de folclor en lugar de un espacio de aprendizaje teórico y práctico previo al momento de ejecución laboral o artística.

Se ha determinado que parte importante de la trayectoria de Gerson Pacheco está conformada por discusiones y negociaciones que ha tenido que sostener con ingenieros de sonido, productores y otros músicos al momento de tomar decisiones en su ejecución musical. Estas discusiones y negociaciones no han sido solo verbales sino también se han dado a través de alianzas, toma de decisiones musicales en contra de lo propuesto por otros, empleo de equipo complementario para obtener un timbre deseado, etc. Los casos presentados han sido la introducción y uso del pedal ecualizador Boss y las distintas técnicas propias del bajo eléctrico como el *slap* a las grabaciones de huayno con arpa en estudios de grabación y la reconfiguración del huayno con bandurria cusqueño a través de una sesión de grabación con músicos cusqueños y limeños en Lima, organizada por un productor musical con la intención de producir un disco de huayno con bandurria al estilo moderno del huayno del norte chico. Finalmente, en ambos casos es la propuesta individual de Gerson, a través de la cual él negocia sus identidades, la que termina reconfigurando, junto a otros elementos, la estética del huayno con arpa y otros estilos de folclor a través de la ejecución del bajo eléctrico.

A través de la entrevista a Pacheco y la revisión de entrevistas a otras figuras del folclor como Amancio Yachi y Samuel Dolores, se encontró que existe una lucha por el reconocimiento a través de narrativas históricas del huayno con arpa, específicamente alrededor de la implementación del bajo eléctrico en su instrumentación. Este fenómeno, que no fue aceptado inmediatamente, hoy ha definido al folclor y forma parte de sus características imprescindibles.

Se identificó dos narrativas, una sostenida por Gerson Pacheco, en la que fueron los Ídolos chancayanos los responsables de implementar el bajo eléctrico al huayno con arpa, y otra sostenida por Amancio Yachi y respaldada por Samuel Dolores, en la que fue Amancio el creador del estilo de acompañamiento del huayno con arpa llamado aquí el *patrón base de bajo eléctrico del huayno con arpa*. En ambas, sin embargo, se presenta a la implementación del bajo eléctrico como un desafío por resolver y cada uno adjudica esta solución a sus familias. Este reclamo de crédito personal o familiar como triunfo emprendedor articula los discursos identitarios de *identidad familiar, regional y nacional* y de *esfuerzo, sufrimiento y validación del éxito* analizados en el presente trabajo. Además, ayuda a demostrar que la ejecución del bajo eléctrico crea y reconfigura espacios y elementos de discusión identitaria.

Asimismo, se reveló un vínculo por parte de los Yachi y los Pacheco con la música chicha a través del bajo eléctrico. Amancio y Julián Yachi, ambos bajistas, formaban parte de la orquesta de chicha Los Wankas y Smith Salazar, quien era guitarrista de esta orquesta, trabajó con Ídolos chancayanos como bajista. Finalmente, se encontró que a pesar de que todos los involucrados formaban parte de una escena musical grande y compleja en la que la creatividad de los bajistas se encontraba en pleno desarrollo musical, perciben el desafío de cómo tocar el bajo eléctrico en el huayno con arpa como una empresa propia y familiar.

Luego de analizar estas discusiones, se concluyó que son negociaciones identitarias en las que los agentes muestran preocupación por definir y redefinir qué es el huayno con arpa o el género que se esté grabando y si este está representando adecuadamente a sus oyentes y ejecutantes. Esto implica que la creación musical y los contextos en los que se realiza generan contextos de negociación identitaria a partir de la música que se toca y las maneras en que esto se hace. Los elementos puestos sobre la mesa han sido la inclusión del bajo en el huayno con arpa, el estilo de ejecución del bajo en este género musical, el uso de efectos y técnicas de bajo eléctrico en el folclor y la implementación de bajo eléctrico en estilos de folclor sin este instrumento posterior a su inclusión en el huayno con arpa.

Otro hallazgo tras las entrevistas con Gerson Pacheco y la escucha y análisis de piezas musicales se ha establecido que existen acompañamientos consolidados y definidos para cada estilo regional de huayno en su versión contemporánea con bajo eléctrico. Se puede concluir, entonces, que como se ha identificado un *patrón base* de acompañamiento de bajo eléctrico en el huayno con arpa, también lo habrá en el huayno con requinto, huayno sureño y cada estilo regional. Cabe recalcar que el estilo del norte chico o huayno con arpa es percibido como un punto de partida o iniciador de esta gran movida de folclor contemporáneo debido a que fue en su desarrollo que se implementaron diversos elementos representativos de lo moderno, como por ejemplo, los instrumentos eléctricos y electrónicos.

Según Gerson Pacheco, además del patrón rítmico y las notas empleadas para acompañar, existe un elemento de la ejecución y expresión que denomina *dejo*. De esta manera, un bajista que suele tocar más huayno con requinto o aprendió con ese estilo tiene ese *dejo*. Aquí se ha descrito el *dejo* como tendencias específicas en la articulación y subdivisión de las líneas de bajo ejecutadas.

También se estableció a partir de los bajistas que Pacheco reconoce como sus influencias y como grandes influencias en el medio del folclor, que la cumbia y la chicha han influenciado al huayno con arpa, específicamente en la ejecución del bajo eléctrico. Sin embargo, esta influencia no está relacionada directamente con el *patrón base* del huayno con arpa sino con las maneras de adornar y con los timbres buscados para este instrumento. Estos bajistas son Alex “Piraña” Novoa y “Bolsa”.

Se estableció también, que así como la música chicha tiene influencias de huayno y músicas andinas, el huayno con arpa tiene influencias de la primera. De esta misma manera, aquí se ha propuesto que el huayno con arpa, la chicha y la cumbia se encuentran en una constante conversación e intercambio desde sus inicios, por lo tanto sus elementos son compartidos.

A través de una de las anécdotas que compartió Gerson Pacheco en una de las entrevistas realizadas, se ilustró y puso en el contexto de su carrera y aspiraciones musicales el discurso de *reivindicación* y *profesionalización*. En resumen, la innovación

y excelencia performativa en una presentación de Ídolos chancayanos ocasionó que la banda de rock Los Mojarras los felicite. Este hecho fue significativo porque la originalidad y eficiencia de su trabajo estaba siendo reconocido por músicos que admiraba y que no imaginaba que lo valorarían.

Se ha mencionado diversos recursos empleados por los bajistas para ejecutar y componer líneas de bajo en el huayno con arpa que son característicos de este género musical. Estos recursos serán presentados en cinco grupos: técnicas de ejecución, procesos electrónicos, elementos melódicos, elementos rítmicos y elementos armónicos.

Las técnicas de ejecución encontradas en las grabaciones realizadas tanto por Gerson Pacheco como por otros bajistas de sesión y de orquesta serán clasificadas en dos grupos: las que son propias de la mano hábil o la que pulsa las cuerdas y las que son propias de la mano no hábil o la que presiona las cuerdas contra los trastes y diapasón.

Entre las técnicas propias de la mano hábil están el *fingerstyle* o *dedos* y el *slap*. La primera se considera una de las técnicas básicas de ejecución de bajo eléctrico junto con el *picking* o el uso de plectro, que en el caso del huayno con arpa esta no es utilizado en ningún caso. De modo que en el huayno con arpa la técnica básica utilizada por defecto en la ejecución del bajo eléctrico es el *fingerstyle* o *dedos*. Según se ha podido apreciar, el tono en el sentido de diseño tímbrico en las grabaciones de huayno con arpa tienen bastante presencia en los graves, menor en los medios y aún menor en los agudos. Si bien con los años el espectro sonoro ha tendido a nivelarse, dando más brillo y presencia en frecuencias altas al bajo, es un género que al igual que la salsa o la cumbia, por poner ejemplos, tiende a priorizar los graves. Los procesos y efectos serán descritos con más detalle párrafos más adelante, pero la técnica de la mano hábil también cumple un papel importante para lograr este sonido al pulsar las cuerdas entre el puente y el diapasón o más cerca al diapasón que al puente. Esta técnica fue adoptada por Gerson Pacheco siguiendo el ejemplo del bajista Alex Novoa "Piraña".

El *slap*, por otro lado, llamada originalmente en inglés *slapping and popping*, fue implementada en el huayno con arpa a finales de los años noventa e inicios de los años dos mil y se instauró rápidamente como un recurso emblemático utilizado para determinadas secciones. Como ya se ha dicho, según Pacheco el uso proviene del bajista de sesión conocido como “Bolsa”, quien utilizaba el *slap* durante las introducciones a ritmo de balada del género conocido como chicha carretera.

La técnica de *slap* se puede utilizar en el huayno con arpa en algunas introducciones, ya sea como llamada inicial, en una sección con ritmo de balada, salsa, cumbia, huayno o cualquier otro; en las frases melódicas del bajo que anuncian el final de los versos, estrofas, coros, fugas, zapateadas y bordeos; y también excepcionalmente como parte de algún arreglo musical espontáneo. Gerson Pacheco se ha referido al *orden* como un criterio de organización general en la música empleado en el argot del huayno con arpa y el folclor, si bien él considera haber introducido el *slap* a este género musical, reconoce haber recibido guía de otros músicos para su uso correcto como Roberto Balbin. Amancio Yachi también se ha referido al uso de la palabra *orden* pero no para hablar de esta técnica en particular sino al patrón de acompañamiento del bajo eléctrico en el huayno con arpa.

Asimismo, entre las técnicas propias de la mano no hábil están el uso del *slide* o *glissando*, *hammer on*, *lift off*, bicordios, acordes e intercalamiento de octavas. Estos aparecen de dos formas, una dentro de las líneas de bajo regulares para darles dinamismo y como parte de los llamados *cuchos* o *cuchitos*, que en el argot del folclor y la chicha se refieren a los arreglos musicales espontáneos ejecutados por los bajistas u otros músicos para destacar o poder proponer algo rompiendo por un instante su papel de acompañante. Este tipo de técnicas y sus usos, según Pacheco, provienen del bajista de sesión de chicha Alex “Piraña” Novoa.

La técnica, en el caso de los instrumentos eléctricos o electrónicos, se extiende al manejo de los controles de volumen y tono de los micrófonos o pastillas que vienen incorporados al instrumento y al uso de pedales, amplificadores y otros procesos electrónicos y digitales. En el caso de Gerson, él realizó un aporte al desarrollo

tímbrico de la técnica del *slap*. Para que esta técnica se luzca y ocupe un buen lugar en la mezcla debe tener agudos, lo cual fue difícil de lograr para Pacheco conversando con los técnicos de grabación y mezcla porque no tenían cómo o les resultaba engorroso aplicar procesos específicos durante los breves instantes en los que era requerido. Entonces, tomó la decisión de implementar un pedal de ecualización gráfica en su equipo personal, de tal manera que él mismo podía decidir cuándo cambiar la ecualización de su bajo y así desde su papel de ejecutante poder tener cierta agencia dentro de la mezcla. El uso de este efecto específico, el ecualizador gráfico marca Boss, marcó tendencia y según el bajista hoy en día es utilizado ampliamente en el mundo del folclor.

El bajo eléctrico en el huayno con arpa es un instrumento que aporta constantemente en el aspecto melódico, solo que como acompañante y desde su registro grave. Esto se puede ver en el hecho de que su naturaleza cromática es empleada a pesar del diatonismo del arpa y la naturaleza pentatónica/diatónica del huayno con arpa. También se manifiesta en el hecho de que en ocasiones propone pasos melódicos alternativos a los del bordoneo del arpa durante los cambios de acordes o de algunas secciones. Esto se debe a que la melodía en el bajo está en una constante conversación con el arpa, ya sea en el registro grave o agudo.

Durante este trabajo se ha llamado *patrón base* del bajo eléctrico en el huayno con arpa al ritmo compuesto por dos corcheas, de las cuales la primera está *muteada*, es una *nota muerta* o presenta un *staccato*. Se considera también variaciones rítmicas importantes y características en el huayno con arpa a la *galopa*, la *galopa invertida*, los grupos de semicorcheas, los saltillos y las ligaduras ocasionales entre las últimas figuras de un pulso y el siguiente. Todas estas variaciones son articuladas a través de las técnicas mencionadas en la ejecución de los *cuchitos* y en los arreglos orquestales de apoyo que se realizan junto con los demás instrumentos. También se debe hacer mención del fenómeno que Gerson Pacheco llama *dejo* y otros autores han teorizado de distintas maneras.

Los elementos armónicos en la línea de bajo eléctrico del huayno con arpa son, según lo hallado, maneras de concebir y percibir la armonía en la música propias de los bajistas y los músicos que tocan distintos estilos de música contemporánea. Además, se encontró propuestas melódicas con implicaciones armónicas desde el bajo eléctrico al introducir pasos cromáticos y diatónicos, de la misma manera se ha visto cómo el estilo contrapuntístico del acompañamiento grave del arpa se reconfigura a través de las líneas de bajo y su interacción con este.

Todos los recursos y características musicales enumerados previamente se consideran *elementos musicales identitarios*, puesto que a través de su empleo se genera una diversidad de contextos que se superponen dentro de los cuales los actores del huayno con arpa negocian sus identidades. Además, es mediante la escucha, reconocimiento y aprobación de dichos *elementos musicales identitarios* así como mediante la agencia de negociación sobre sus usos que tienen los músicos y productores que la dimensión sonora/musical de las identidades se configura de maneras individuales y colectivas.

Gerson Pacheco es un músico bajista de sesión que aporta al desarrollo del huayno con arpa, género musical en el que su familia ha trabajado por generaciones, con un repertorio de recursos innovadores, que ha logrado desarrollar mediante la práctica y exploración musical consciente con una perspectiva profesional y a través de varios géneros musicales. Valida su trabajo mediante su legado familiar, su propio esfuerzo y el reconocimiento de músicos y profesionales dentro y fuera de la escena musical de huayno con arpa. Esto le ha permitido hacer propuestas estéticas que representan sus identidades y también las de otros grupos de personas. El hecho de que hayan sido aceptadas ha sido un proceso largo de negociación en el que han estado involucrados los discursos y contextos mencionados.

Los *elementos musicales identitarios* propuestos desde el bajo eléctrico se han dado no solo en contextos de grabación, sino también de ejecución en vivo. Además, se ha encontrado que las líneas de bajo propuestas en el estudio suelen ser respetadas al ser llevadas al escenario, y de la misma manera, los cambios o arreglos

que puedan presentarse en su adaptación a un formato distinto puede influenciar futuras producciones fonográficas. De esta manera se propone que existe una discusión musical que se da no solo a través de apreciaciones y conversaciones verbales sobre el trabajo de otros y uno mismo, sino también a través de la música misma como producto y servicio al ser grabada, oída y ejecutada en vivo.

Esta discusión tiene también una dimensión temporal referente a la distinción tradicional/moderno. Por ejemplo, la incidencia de *cuchitos* y también de secciones con otros tipos de ritmo son características de estilos considerados más modernos, opuestos a los más tradicionales, que Pacheco denomina “más huaynito”. Es así, que el estilo chancayano o del norte chico, que fue innovador en sus orígenes, hoy en día puede ser considerado tradicional, lo que no significa que no siga siendo producido y consumido. De esta manera se puede observar que la cantidad de aportes desde el bajo eléctrico y los demás instrumentos aumenta con el tiempo. Uno de los elementos presentes en este proceso de cambio es el tempo de las canciones.

Finalmente, mediante esta investigación se identifican y hacen explícitas las relaciones que existen entre las experiencias de uno de los bajistas de sesión peruanos más reconocidos del medio del huayno con arpa, los productos musicales y discursos de otros bajistas del medio, y las discusiones que existen sobre música y folclor en el medio artístico y la academia. Además, el bajo eléctrico forma parte de muchos formatos musicales en la música peruana, sea considerada folclórica, costumbrista, tradicional, popular o académica, y a raíz de lo encontrado en este trabajo se puede confirmar que este instrumento cumple un papel importante y es relevante para los estudios musicológicos en el Perú, así como un elemento característico y representativo de sus músicas.

Referencias Bibliográficas

- Alfaro, S. (2004). Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno. En: Pinilla, C, Portocarrero, G, Rivera, C , Sagástegui, C (eds.) *Arguedas y el Perú de hoy*. SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- _____ (2013). Negocio en directo: historia y nueva economía de los conciertos de música andina en Lima. En Aguirre, C y Panfichi, A. *Lima siglo XX: cultura, socialización y cambio*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____ (2015). La música andina como mercado de consumo. En: Romero, R. (ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. pp 130-181. IDE PUCP.
- Arguedas, J. (1997). Nuestra música popular y sus intérpretes. Lima: Mosca Azul.
- _____ (1969). La difusión de la música folklórica en Lima. Ciencias antropológicas. Lima: PUCP.
- Appadurai, A. (1990) Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory Culture & Society*, 7, 295-310.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the musical scenes perspective. *Poetics*. Volumen 32 (3-4). 223-234. doi:10.1016/j.poetic.2004.05.004
- Blacking, J. (2006) *¿Hay música en el hombre?* Alianza editorial.
- Bolaños, C. (2007). *La música en el Perú*. Fondo editorial filarmonía.
- Butterworth, J. (2014 a). The Ethics of Success: Paradoxes of the Suffering Neoliberal Self in the Andean Peruvian Music Industry. *Culture, Theory And Critique*, 55(2), 212-232. doi:10.1080/14735784.2014.897243
- _____ (2014 b). *Andean divas: emotion, ethics and intimate spectacle in peruvian huayno music*. (Tesis doctoral). University of London.
- Butterworth, J. (2015) *Repensando el espectáculo y consumo indígena: el huayno comercial en el Perú* en Romero, R. R., & Alfaro, S. *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. PUCP. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Etnomusicología.

- Brewer, R. C. (2003). The Appearance of the Electric Bass Guitar: A Rockabilly Perspective. *Popular Music & Society*, 26(3), 351-366.
- Cámara de Landa, E. (2013) Entre el perfil melódico y la sucesión melódica: la persistencia de una estructura musical andina. En: Plesch, M. (Ed.), *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología*. (pp. 375-418.) Gourmet Musical Ediciones. ISBN: 978-987-29830-2-4
- Cánepa Koch, G. (2001). *Identidades representadas: Performance, experiencia y memoria en los andes*. Centro de Etnomusicología Andina / Instituto Riva-Aguero PUCP.
- _____ (2020) El neoliberalismo como régimen cultural: gubernamentalidad y ciudadanías performativas. En Cánepa Koch, G. y Lamas Zoeger, L (Eds.), *Épicas del neoliberalismo: Subjetividades emprendedoras y ciudadanías precarias en el Perú* (pp. 57-194) PUCP, 2020.
- Dawe, K. (2003) The cultural study of musical instruments. En Clayton, M. Herbert, T. & Middleton, R. (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Routledge. pp. 274--83 (2003)
- D'harcourt, R. y M. (1990). *La música de los incas y sus supervivencias*. Occidental Petroleum Corporation of Perú.
- Ferrier, C. (2010). *El huayno con arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*. Fondo editorial PUCP.
- Frith, S. (2007) *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Routledge.
- Holzmann, R. (1968) De la trifonía a la heptafonía en la música peruana. Lima: Revista San Marcos.
- Hornbostel, E. y Sachs, C. (2014) *Systematik der Musikinstrumente*. Berlín.
- Hurtado, W. (1995) *Chicha peruana. música de nuevos migrantes*. ECO.
- Lloréns, J. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Instituto de Estudios Peruanos.
- _____ (1991). Andean voices on Lima airwaves. *Studies in Latin American popular culture*.

_____ (2011). José María Arguedas y la pugna por la representación de la música vernácula en la ciudad de Lima. En: José María Arguedas: registro musical 1960-1963. Ministerio de Cultura.

Liendhart, M. (1996) La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales.

Martí, J. (2000) Más allá del arte. la música como generadora de realidades sociales.

Mendívil, J y Spencer, C. (2015). Introduction: Debating Genre, Class, and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World. En: *Made in Latin America: studies in popular music* (1-22). Newcastle University.

Mendívil, J. (2015). Lima es muchas Limas. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. En: Romero, R. (ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. pp 17-46. IDE PUCP.

_____ (2016) *Econtra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet musical.

_____ (2010). Yo soy el huayno: El huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. En: http://www.academia.edu/7483449/Yo_soy_el_huayno._El_huayno_peruano_como_confluencia_de_lo_ind%C3%ADgena_con_lo_hisp%C3%A1nico_y_lo_moderno

_____ (2004) Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición. En: https://www.academia.edu/7359391/Huaynos_h%C3%ADbridos_Estrategias_para_entrar_y_salir_de_la_tradici%C3%B3n

Mendoza, Z (2001) Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento. En Cánepa Koch, G. (Ed.), *Identidades representadas: Performance, experiencia y memoria en los andes*. (pp. 149-178) Centro de Etnomusicología Andina / Instituto Riva-Aguero PUCP.

Merriam, A. (1964) *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

Montoya, R. (1996). Música chicha: cambios de la canción andina quechua en el Perú. En Baumann, M. *Cosmología y música en los andes*. Madrid: Iberoamericana.

- Montoya, R. Montoya, L. y Montoya, E. (1983). *La sangre de los cerros: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Mosca Azul.
- Nettl, B. (2005) *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois Press.
- Plesch, M. (2013)(Ed.) *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología*. Gourmet Musical Ediciones, 2013, pp. 379-418. ISBN: 978-987-29830-2-4
- Romero, R.(2008) *Andinos y tropicales*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____ (2004). *Identidades múltiples : memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- _____ (2002). *Sonidos andinos*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____ (1989). *Música urbana en un contexto campesino: tradición y modernidad en Paccha, junín*. *Anthropológica*. Vol7, Núm 7.
- Roel, J. (1990). *El wayno del Cusco*. Municipalidad del Cusco.
- Rice, T. (2013) *Ethnomusicology*. Oxford University Press.
- Rivas-plata, I. (1999). *La música andina: una revisión de textos*. Cuadernos Arguedianos. 2.
- Stokes, M. (1997) *Etnicity, identity and music*. Oxford, Berg publishers.
- Tucker, J. (2013). *Producing the Andean Voice: Popular Music, Folkloric Performance, and the Possessive Investment in Indigeneity*. *Latin American Music Review/Revista De Música Latinoamericana*, 34(1), 31-70.
doi:10.7560/LAMR34102
- Tucker, J. (2010). *Music radio and global mediation: Producing social distinction in the Andean public sphere*. *Cultural Studies*, 24(4), 553-579.
doi:10.1080/09502386.2010.488409
- Vásquez, Ch y Vergara, A. (1990) *Ranulfo, el hombre*. CEDAP - Centro de desarrollo agropecuario.
- Wade, p (2000) *Música, raza y nación*. University of Chicago Press. *Revista de Musicología* 23(2):626-633.