

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



La influencia de la práctica del Jazz en la construcción de la  
identidad nacional del músico peruano en la actualidad

Trabajo de investigación para obtener el grado académico de bachiller  
en Artes Escénicas con mención en Música que presenta:

***Hans Ludwig Huarcaya Cribillero***

Asesora:

***Pamela Maria Lastres Dammert***

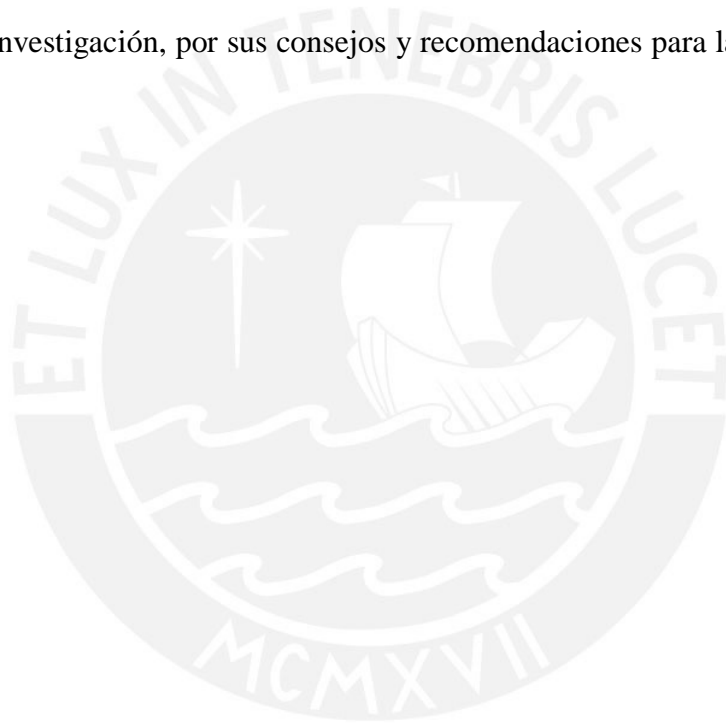
Lima, 2021

## **Agradecimientos**

A mi familia y padrinos, por darme la oportunidad y el apoyo para formarme como músico profesional en esta prestigiosa universidad.

A mis profesores, quienes guiaron mi aprendizaje y ayudaron al encuentro de mi identidad en mi propio sonido.

A mis asesores de investigación, por sus consejos y recomendaciones para la elaboración de este trabajo.



## Resumen

La identidad nacional peruana es diversa y compleja debido a las múltiples variables que han influido, y aún influyen, en su construcción. Este texto, centrándonos en la variable cultural musical, intenta demostrar y analizar la manera en la que el género musical norteamericano jazz influye en la construcción de la identidad nacional de los músicos peruanos en la actualidad. Esto debido a que la práctica de este género permite adoptar los elementos compositivos y técnicos que lo definen dentro de los géneros musicales representativos del Perú, formando así una nueva sonoridad de la música peruana que permite la resignificación del discurso de identidad colectiva. Además, se analizará si existe algún problema ético en esta apropiación del género jazz en Perú contrastándolo con la manera en la que este género es denunciado en Colombia por su evidente relación de dominio y desvalorización de lo autóctono.

La hipótesis presentada es argumentada mediante el uso de fuentes bibliográficas para poder explicar la identidad nacional peruana como una identidad abierta al cambio sin perder su esencia a lo largo de la historia. Así mismo, tomando en consideración investigaciones realizadas anteriormente sobre el jazz y la música fusión en Perú, se explicará y analizará cuáles son los elementos del jazz que son apropiados en la música peruana para dar esta nueva sonoridad que resignifica el discurso de identidad colectiva en músicos y oyentes peruanos.

## **Abstract**

Peruvian National identity is diverse and complex due the multiple variables that have influenced, and still influence, its construction. This text, focusing on the musical cultural variable, attempts to demonstrate and analyze the way in which the North American musical genre jazz influences the construction of the current national identity of peruvian musicians. This is due the fact that the practice of this genre allows it to adopt the compositional and technical elements that define it within the representative musical genres of Peru, thus forming a new sound of peruvian music that allows the redefinition of the collective identity discourse. In addition, it will be analyzed if there is any ethical problem in this appropriation of the jazz genre in Peru, contrasting it with the way in which this genre is denounced in Colombia for its evident relationship of dominance and devaluing of the autochthonous.

The hypothesis presented is argued through the use of bibliographic sources to be able to explain the Peruvian national identity as an identity able to change without losing its essence throughout history. Likewise, taking into consideration research carried out previously about jazz and fusion music in Peru, it will be explained and analyzed what are the elements of jazz that are adopted in peruvian music to give this new sound that redefine the discourse of collective identity in peruvian musicians and listeners.

## Tabla de Contenidos

<b>Lista de figuras</b>	5
<b>Introducción</b>	6
<b>Capítulo 1: La unión de muchas culturas, la identidad nacional peruana</b>	8
<b>Capítulo 2: Un nuevo sonido peruano, el jazz en la música peruana</b>	18
<b>Conclusiones</b>	31
<b>Recomendaciones</b>	33
<b>Lista de referencias</b>	34



## Lista de figuras

**FIGURA 1.** DISCO DE VINILO DE VÍRGENES DEL SOL. GRABACIÓN DE 1928 POR EL SELLO COLUMBIA. RECUPERADO DE <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/v%c3%adrgenes-del-sol>

24



## Introducción

El jazz es uno de los géneros musicales populares que más ha sido difundido por los distintos medios de comunicación desde su creación y que ha influenciado en la estructuración de una nueva sonoridad de la música que identifica algún país, o región del mundo, gracias a la apropiación de sus características técnicas complejas y compositivas. En toda Latinoamérica, es posible ver cómo los géneros musicales identitarios de estos países tienen distintas formas experimentales de fusión, elaboradas en su mayoría por músicos que han tenido una formación profesional en música popular, en las cuales el jazz toma lugar de forma notoria.

En el caso del Perú, siendo un país de una gran diversidad cultural y étnica, dichas fusiones con el jazz han generado producciones musicales que han permitido una sonoridad más interesante y compleja de las diversas tradiciones musicales que ya eran identitarias de las distintas regiones del país, produciendo así una nueva sonoridad de los géneros musicales que identifican a lo peruano. De esta manera, esta investigación buscará como objetivo principal demostrar la hipótesis que refiere que el jazz influye directamente a la construcción de la identidad nacional peruana gracias a que esta nueva sonoridad de la música peruana, permite la resignificación del discurso de identidad colectiva nacional.

Ciertamente, un estudio de esta índole no es algo completamente novedoso, puesto que Otárola (2020) trabaja el tema de la identidad y el sentido de pertenencia en la práctica musical del jazz peruano de manera muy acertada y detallada en su tesis de licenciatura; sin embargo, existe una implicación ética que no ha sido tomada en cuenta aún, la cual motivó a la realización de esta investigación.

Dicho factor ético, reside en el gran contraste de la manera en la que el jazz fue acogido en el Perú y en Colombia, puesto que, tal como se verá más adelante en la investigación, la inclusión de este género en ambos países tuvo un accionar completamente distinto al del otro, siendo positivo en el Perú y, en cierto modo, perjudicial para la cultura autóctona en Colombia. De esta manera,

se buscará resolver el dilema de si alguno de estos dos países cae en alguna falta ética con respecto a la manera en la que afrontan esta inclusión del género musical jazz en cada país.

Así, en el capítulo 1 de esta investigación, se verá el modo de definir qué es la identidad nacional y, en específico, establecer cómo y de qué manera se construye. Del mismo modo, se buscará recopilar todos los datos posibles sobre los inicios de la inclusión del jazz en el Perú y la manera en que la música peruana se apropió de sus elementos para su estructuración. Junto a este punto, presentaremos el contrastante contexto del caso colombiano e intentaremos resolver la duda ética planteada anteriormente.

Establecido dicho antecedente y conceptos mencionados —y liberados del problema ético presentado—, en el capítulo 2, se buscará establecer una definición concreta del jazz, con el fin de comprender qué elementos de este son tomados para las producciones musicales de artistas contemporáneos que representan una nueva sonoridad de la música peruana. De esta manera, se comprenderá mejor la forma en que dicha fusión genera una reconstrucción y resignificación de la identidad nacional peruana del músico peruano actual y del oyente.

Debido al carácter deontológico de este trabajo, no se hará uso de fuentes primarias o transcripciones musicales que aporten a la comprobación de la hipótesis planteada; sin embargo, se realizará una recopilación de fuentes y autores que hayan realizado investigaciones especializadas de los temas que trataremos a lo largo de esta investigación con el fin de que lo establecido en la redacción de este texto no sean meras especulaciones o datos sin fundamento.

## Capítulo 1

### La unión de muchas culturas, la identidad nacional peruana

En nuestros días, es natural poder ver cómo la sociedad peruana se muestra orgullosa y valiosa por la identidad nacional que le representa, especialmente en anuncios publicitarios o competencias deportivas, el ser peruano establece un motivo de unidad y homogeneidad en toda la nación. Sin embargo, tomando en cuenta la gran extensión de tierras que posee el Perú y la gran diversidad de culturas que residen en esta, realmente se podría decir que, ¿se entiende a lo que se refiere cuando se habla de identidad nacional peruana? Y junto a esto, ¿se puede hablar de una sola identidad nacional en todo el país?

El punto de partida ante este debate es definir a qué se refiere el término identidad, el cual presenta dos formas diferenciadas pero complementarias ante la psicología social, la identidad social y la identidad individual (Morales, 2007).

La identidad individual es comprendida como la forma en que “la persona se define a partir de sus rasgos únicos e idiosincrásicos” (Morales, 2007, p. 787), es decir, de todos los aspectos particulares que difícilmente comparte con otros miembros de su comunidad o sociedad. Por otra parte, la identidad social, también considerada colectiva, es la autodefinición grupal, es decir, todas las características que un grupo se atribuye cuando se habla de un nosotros y, por ende, la imagen que se tiene de sí mismos en conjunto (Espelt, Javaloy y Rodríguez, 2007; Morales, 2007).

Ahora bien, una no es excluyente de la otra, sino, como ya se mencionó, complementarias. Esto debido a que una identidad individual puede tomar características de una grupal y viceversa (Morales, 2007), y dicha construcción identitaria personal solo dependerá de la complejidad de la persona de acuerdo a sus características personales y de las que haya adquirido de los grupos relevantes a los que pertenezca y se sienta parte de ellos.

Aclarada la diferencia entre los conceptos de identidad individual e identidad social, se hace evidente que lo llamado identidad nacional, vendría a ser una especie de identidad colectiva de la época moderna en la cual vivimos (Morales, 2007), aunque, puesto que se considera el concepto de nación en este, también formaría parte de una identidad individual de una persona ante otra que pertenezca a una nación distinta.

Entonces, para poder definir mejor qué implica una identidad nacional en una persona, Alarcón (Salgado, 1999) explica que, la identidad nacional nace a raíz de la internalización y legitimación del sentimiento de pertenencia e identificación de una comunidad con un mismo territorio nacional, experiencias en común y una cultura semejante a través del tiempo. Por lo tanto, se puede definir que la identidad nacional se construye en las personas dentro de un mismo país en el cual a lo largo del tiempo, han compartido una cultura y vivencias en común, sintiéndose identificados y representados por estas. De esta manera, se consolida una relación clara entre identidad nacional y cultura.

Cabe resaltar en lo dicho por Alarcón, que si bien la cultura forma parte de lo que viene a ser la identidad nacional, no se debe confundir cultura con nación, puesto que según mencionan Fernández y Basabe, la cultura es un “conjunto de patrones socialmente adquiridos de pensamiento, sentimiento y acción” (2007, p. 94), de esta manera, dentro de una misma nación pueden coexistir muchas culturas, tal como es el caso de muchos países en el mundo, considerando especialmente para este trabajo a Perú.

Así, al hablar de cultura, estamos refiriéndonos a diversos componentes tangibles e intangibles como bien lo son los símbolos, las normas, los valores y creencias que comparte una misma comunidad, la cual siempre está en constante cambio y evolución dependiendo de los contactos que tenga con otras culturas a través de su historia (Fernández y Basabe, 2007). Todos estos elementos en conjunto, conformarían lo que se entendería como una identidad cultural en una persona, lo cual sería un factor importante en la constitución de la identidad nacional (Salgado, 1999; Otárola 2020).

Entonces, hablar de una identidad nacional abarca un amplio abanico de conceptos, ideas, comportamientos y elementos para su conformación, por lo que definirla en su totalidad significa realizar una amplia investigación que realmente considere todos estos aspectos y los detalle con la mayor precisión posible. No obstante, a razón de llegar a comprender la identidad nacional peruana como una identidad unificadora tal como se mencionó al inicio de este capítulo, nos centraremos en el elemento que ha sido considerado como el más importante en su conformación por distintos estudios hasta la fecha, la identidad cultural (Dodge, 2008; Huber, 2002; Otárola, 2020; Salgado, 1999).

Ahora bien, a raíz de esta última afirmación nacería una nueva pregunta. Si ya se ha mencionado anteriormente que el Perú es una nación que incluye muchas culturas dentro de su territorio, ¿Cómo es posible que la identidad cultural sea uno de los elementos más importantes en la constitución de su identidad nacional?

Ante este planteamiento de una posible incoherencia en la conformación de una identidad nacional peruana unificadora, se debe tomar en cuenta que en toda Latinoamérica, a lo largo de su historia se ha producido lo que es conocido en el mundo como los procesos de hibridación y mestizaje (Dodge, 2008), los cuales han generado la fusión de las distintas culturas oriundas de los países latinoamericanos y, así mismo, al entrar en contacto con otras culturas del mundo y consumir los productos que estos generan (Huber, 2002), una fusión de carácter cosmopolita lo cual dio la posibilidad de eliminar brechas de clases o de dominación de un grupo por sobre otro (Dodge, 2008; López, 2015; Rozas, 2007), puesto que generan una sola sociedad. Gracias a este beneficio que acarrió la consolidación de la fusión, sea en la forma de hibridación o mestizaje, los países latinoamericanos han abrazado esta característica como parte de su esencia e identificación de su país.

Tal como se mencionó, en el caso de Perú donde es posible encontrar distintas culturas oriundas y adquiridas del extranjero debido a migraciones o a la globalización (Huber, 2002), la sociedad peruana ha generado una identidad o pertenencia nacional basada en la multiculturalidad (Otárola,

2020), en la fusión de diversas culturas internas del país y de muchas otras de fuera que se introdujeron a lo largo de la historia, produciendo en el peruano, especialmente en la capital, un carácter cosmopolita (López, 2015).

Así, con respecto a la primera interrogante planteada en este capítulo, la identidad nacional peruana logra generar una afinidad y unidad en toda su extensión territorial gracias a la fusión que se genera de las distintas identidades culturales que habitan en el país. Por ende, se puede hablar de una sola identidad colectiva nacional que respeta y se representa mediante esta fusión, la cual no entra en conflicto con ninguna identidad personal de los miembros que componen esta comunidad, sino que se complementa.

Cabe recordar que al hablar de una cultura también se hace referencia a varios elementos que componen dicho término, pero para efectos de este trabajo y lograr demostrar el objetivo principal de la investigación, nos centraremos en el elemento musical. Si bien, este viene a ser solo una pequeña fracción de todo lo que puede abarcar una cultura (Otárola, 2020), a lo largo de la historia ha tenido una gran repercusión al ser un claro símbolo constructor de la identidad cultural de una comunidad.

Tal como lo menciona Otárola (2020), la música ha servido en muchas partes del mundo como una herramienta para poder representar comunidades, regiones, naciones, relaciones religiosas, relaciones de poder, luchas políticas, entre otros elementos identitarios. En el caso del Perú, es común poder concebir géneros que representen las tres regiones del país, e incluso subgéneros, o simples sonoridades, que remiten a uno a localidades específicas, en ciertas ocasiones sin pertenecer o haber estado nunca en estas (Otárola, 2020; Dodge, 2008).

Sin embargo, dichos géneros a los cuales nos referimos como representativos del Perú, como lo pueden ser la música criolla, el huayno —incluyendo los subgéneros andinos que por su sonoridad también son confundidos o llamados de este mismo modo— o la música de la selva, siempre han estado en contacto y en constante diálogo con géneros provenientes del extranjero.

En el caso de la música criolla, esta ha recibido influencias en sus inicios de la música clásica y el vals europeo, lo cual era símbolo del consumidor neocriollo limeño en los tiempos del virreinato y que se arraigaron hasta inicios del siglo XX (López, 2015). Por parte del huayno y la música andina, según indica Dodge (2008), cabe recordar que esta comenzó a tomar presencia debido a que se presentó la Zarzuela —género musical escénico español— titulada “El cóndor pasa”, compuesta por Daniel Alomía Robles e inspirada en temas autóctonos de la serranía del Perú. Si bien la música de la selva es la única que no data una fusión con lo europeo en sus inicios, cabe recalcar que igualmente fue posteriormente influenciada y fusionada con la cumbia (Rozas, 2007).

Más adelante, se da la introducción del Jazz en el Perú a inicios del siglo XX como parte de la expansión comercial de la cultura norteamericana por todo Latinoamérica (López, 2015; Ochoa, 2010a; —,2010b), lo cual si bien este traía consigo un mensaje de lucha social por la revaloración e identificación de la población afroamericana, dicho discurso no tuvo gran efecto en el ambiente social peruano debido a la poca presencia de una población afro en el país durante ese tiempo.

No obstante, este tuvo un gran efecto e influencia en la música criolla y andina, tomando en cuenta que, al ser un fuerte competidor de las expresiones artísticas europeas (López, 2015) este tuvo un rol importante en la formación de la música criolla, especialmente de las interpretaciones de Chabuca Granda (Dodge, 2008), y, por otro lado, según indica López (2015), ayudó a que la revaloración del indígena peruano impulsada por el gobierno de los años 40, tuviera un mayor dinamismo en la sociedad presentando distintas fusiones del carácter compositivo andino con diversos subgéneros del jazz. Asimismo, Mendivil (2004) indica que, la incorporación del saxofón en la música del valle del Mantaro y las orquestas de metales en el centro del país, tendrían su origen gracias a las importaciones que se dieron de los instrumentos de madera y metales junto con la expansión del género norteamericano.

De esta manera, si bien existía algo que posiblemente podía ser determinado como la música peruana original de sus distintas regiones y culturas, al haber experimentado esta interacción con

distintas formas musicales extranjeras e influenciado nuevas composiciones con las características de dichos géneros, visibilizándose y revalidándose bajo estas formas (Rozas, 2007; Otárola 2020), se podría decir que lo que se consume hoy en día como música peruana en realidad son fusiones que rememora lo que alguna vez fue en su forma original, por ello, alimentan el sentimiento de identidad nacional peruana puesto en cuestión.

Esta conclusión se opone a lo presentado por Mendívil (2015) cuando explica que, incluso solo en Lima no es posible definir que la música fusión es la representante de la música peruana, puesto que aún existe una gran diferenciación entre los distintos géneros peruanos y extranjeros que pueden encontrarse en los medios de comunicación; no obstante, da beneficio a la duda de lo que pueda presentarse en el futuro, puesto que, según muestra la historia, dicha categorización de la música peruana como fusión podría hacerse realidad, provocando un solo sonido que represente a la música peruana.

Según se ha visto hasta este punto, la sociedad peruana ha generado una identidad nacional bastante abierta a la recepción de las culturas extranjeras, con un pleno carácter cosmopolita y revalidando su propia cultura mediante la fusión e hibridación, y dicho carácter, según lo indica Dodge (2008), es compartido en toda Latinoamérica. Con respecto a la música, como se ha visto en el caso del jazz, este fue bien recibido y ayudó incluso a dar forma a las interpretaciones y composiciones de Chabuca, quien es considerada como la figura más representativa de la música criolla en el Perú; así como también en la revaloración de lo andino y la instrumentación que se estableció para la música de la región central andina del país.

Sin embargo, al realizar una investigación más amplia con respecto al jazz en Latinoamérica, rápidamente uno se puede encontrar con las publicaciones presentadas por Ochoa (2010a; 2010b), quien afirma que el jazz es un género que, en Colombia, tanto en centros de estudio musicales como en festivales se ha podido notar un claro discurso de superioridad y dominación por sobre los géneros autóctonos de su país. Del mismo modo, Bermúdez (2008), presenta una reseña del libro “Jazz en Colombia: Desde los alegres años 20 hasta nuestros días” del autor Enrique Muñoz,

altamente crítica y negativa por el hecho de que, al ser este el primer libro que busca explorar y explicar la historia del jazz en Colombia, no cumple con una buena elaboración de edición, ni una clara referencia de fuentes o de una autoría única del mismo texto. De este modo, se puede notar un claro problema con respecto a la inclusión del jazz en este país.

Ochoa (2010a;2010b), hace hincapié en que el jazz en Colombia ha sido acogido como un género que ha provocado una clara representación de dominio (Debanne y Meirovich, 2010) de una clase de cultura alta, representada primero por géneros europeos y actualmente por el jazz, ante una clase de cultura baja, representada por lo autóctono. Esto es debido a que los centros de estudios musicales no han buscado un modo de generar un currículo que ampare un estudio de la música autóctona de Colombia al mismo nivel de importancia que sí se le da al estudio del jazz, puesto que, solo se busca realizar una fusión de lo autóctono con este para validarlo y, de la misma forma, cuando se habla en artículos periodísticos de festivales de jazz se tiene a este como el único representante de lo culto o la alta cultura dominante.

Entonces, poniendo en contraste la situación en la que el jazz fue acogido en Perú y las innumerables investigaciones que resaltan los aportes del jazz a la construcción de una identidad peruana o a la misma cultura, existe una alta disonancia con lo que Ochoa presenta en sus dos publicaciones. Debemos tomar en cuenta que, los autores Lopez (2015), Otarola (2020) y Rozas (2007), también mencionan que existe un factor implícito dominante en la expansión del jazz, que, a pesar de ser un género representativo de la sociedad afroamericana, pasó a ser el símbolo representante de la casta blanca norteamericana, sin embargo, como hemos podido ver, a lo largo de la historia, innegablemente, su introducción solo favoreció a la construcción y validación de una identidad peruana.

De acuerdo a esta comparación entre el contexto peruano y el colombiano, se podría decir que existiría una falta ética o moral, puesto que, al ser ambos países de un mismo continente, probablemente no se está buscando el bien de la sociedad (Aristóteles, 2001) de una manera adecuada en alguno de los dos países. Probablemente en Perú no se está dando una importancia a

la cultura autóctona del mismo modo en el que Ochoa sí lo demanda para Colombia, o, por el contrario, en este último exista una tendencia al temor de perder su identidad cultural ante una inminente globalización de la modernidad (Huber, 2002) lo cual genera una repulsión a la aceptación del jazz. Ciertamente se abre un debate bastante amplio con respecto a este punto y que, en limitación de este trabajo, probablemente no pueda ser saldado.

Pero, cabe recordar que, Nagel (1995), ya plantea el debate respecto a la justificación de la moral de una sociedad, puesto que, dependiendo de los valores y la cultura, la concepción de la moralidad puede variar entre una comunidad y otra sin caer en relativismos, sino como respuesta a contextos distintos. Bajo esta idea, probablemente se pueda justificar que la respuesta de la sociedad peruana y colombiana sea distinta ante la innegable percepción del dominio de clases del jazz.

De acuerdo a lo que se ha podido ver con respecto a la situación de Colombia con relación al jazz, se podría decir que en este país no se ha buscado una comunicación adecuada donde interactúen este género musical y los géneros musicales autóctonos, y entre los músicos que practican estos géneros (Cross, 2010), sin una razón de dominio o reemplazo al introducirse en el país —motivo por el cual se pueden haber dado un texto mal producido como el que crítica Bermúdez (2008)—, comunicación que sí se dio de una manera adecuada como vimos anteriormente en el Perú y como se explicará mejor en el próximo capítulo.

Del mismo modo, la ignorancia de generar una educación musical artística integradora por parte de los conservatorios y centros de estudios superiores de música, ha generado un claro descontento como el que presenta Ochoa en ambas publicaciones. Bajo este punto, se ve cómo lo propuesto por Nussbaum (2010) y Regelski (2009), sobre una educación artística integradora que aporte a los valores éticos y el interés o ambiciones del alumno, no fue tomado en cuenta para el currículo nacional de educación musical en Colombia. De esta manera, se podría dar la impresión que las autoridades a cargo de dichas decisiones están cayendo en una falta ética en su labor, aunque dicha acusación necesitaría un mejor fundamento.

Si bien explicar ambos contextos ayudaría a liberarse totalmente del último cuestionamiento planteado, el estudio del contexto colombiano no aporta a la comprobación del objetivo principal de esta investigación y solo se presentarían deducciones que necesitarían un mayor fundamento como las del anterior párrafo. Sin embargo, se puede establecer que, según lo estudiado, en el contexto peruano, el accionar que se tomó frente a esta experiencia de aceptación del jazz, fue una reacción que permitió prevalecer la cultura que ya poseía, a pesar de no mantenerse en su forma más pura.

Recordemos que, en el Perú, al ser una sociedad que nace luego de haber sufrido una conquista por parte de Europa, ciertamente existía una gran duda de lo que significaba la peruanidad, no existía una identidad clara de lo que significaba el ser peruano y tampoco se comprendía qué cultura o etnia representaba este país, puesto que en la capital se daba el encuentro entre el español, el criollo y el indígena (López, 2015). De esta manera, los peruanos albergaban una gran confusión con respecto a su identidad y a su cultura de representación.

No obstante, como ya se vio líneas atrás, la aceptación de culturas extranjeras, especialmente refiriéndonos al jazz con respecto a la música andina, provocó que culturas que probablemente pudieran haber sido olvidadas o perdidas por su poco atractivo de consumo prevalecieran en el tiempo, así como también generó que estas tomen una nueva forma evolucionada que integraba de una manera cultural y consumista a las distintas comunidades y etnias que existen dentro del Perú y que se encontraban en la capital.

Entonces, volviendo al cuestionamiento moral del accionar peruano frente a la expansión del jazz durante el siglo XX, a opinión del autor de esta investigación, se puede decir que no existe una falta moral intrínseca en este caso, puesto que, como ya se mencionó anteriormente, la multiculturalidad, la hibridación, el mestizaje y, en general, la fusión, es lo que representaría y simboliza la peruanidad o la identidad nacional peruana. Al incluirse el jazz dentro de esta gran diversidad que ya existía en el país, entre lo autóctono y lo europeo, este nuevo elemento fue

empleado con el fin de alimentar la diversidad y revalidar lo que ya se consideraba peruano, generando así, una unidad en la identidad nacional que lo representa.

Ahora bien, viéndolo desde una perspectiva plenamente musical, ciertamente existe una baja esperanza de generar una fusión que realmente englobe todos los sonidos peruanos dentro de uno solo y que se vuelva el género peruano por excelencia, sin embargo, tal como se verá mejor en el próximo capítulo, la práctica del jazz en la actualidad puede generar una mejor comprensión de la música peruana, así como también, dar la posibilidad de explorar nuevas formas compositivas que aún remiten, tanto a quien lo escuche como quien lo interprete, a lo nacional, al apropiarse de sus características principales.



## Capítulo 2

### Un nuevo sonido peruano, el jazz en la música peruana

Queda demostrado que el jazz como género musical tuvo una introducción en el Perú que no causó problemas sociales de ningún tipo y que, al contrario de lo que sí pudo producir en otros contextos latinoamericanos, aportó a una formación más estable de lo que ya se comprendía como identidad cultural en el aspecto musical a lo largo del siglo XX. Sin embargo, entrando en la esencia central de esta investigación, aún queda por demostrar la manera en la cual la práctica musical de este género en el Perú influye en la construcción de la identidad nacional del músico peruano actual.

Para lograr demostrar dicha hipótesis, se debe comprender primero qué es a lo que nos referimos cuando se habla de jazz. A lo largo de la historia, este término ha generado una gran polémica y debate en su definición puesto que distintos investigadores y músicos pueden asociarlo con raíces, estilos, géneros, subgéneros, técnicas, métodos, sonoridades, entre muchos otros elementos musicales distintos y variados unos de otros (Peñalver, 2011), lo cual difícilmente daría razón de entender al jazz como un género musical de una única forma estable o definida. No obstante, investigaciones recientes han logrado reconocer y definir orígenes concretos de los cuales este género proviene y, asimismo, se ha logrado definir características específicas en su sonoridad y práctica.

Claramente, conocer la historia completa del jazz desde sus orígenes daría una mejor noción de en qué manera este género se construyó y tomó la forma de lo que hoy en día se puede entender y percibir como música jazz; sin embargo, dicha recopilación de información ya ha sido datada y mejor establecida por investigadores como Ted Gioia en su texto *The history of jazz* (1997). Por tal motivo, a efectos de este trabajo, sólo se tomarán en cuenta ciertos hitos importantes en su historia que dieron las principales características que conforman este género en la actualidad.

Para empezar, distintos autores refieren que este género data una clara influencia y raíz de tradiciones musicales europeas y africanas (Gioia, 1997; Otárola, 2020; Peñalver, 2011; —, 2013; Rengifo, 2006; Sánchez-Jara y Cáceres, 2020), siendo esta última de gran relevancia puesto que se puede determinar a los *worksongs* y *spirituals* —géneros vocales practicados por los esclavos africanos en el país norteamericano durante sus jornadas laborales o religiosas (Peñalver, 2011; Rengifo, 2006)— como precursores directos del jazz.

Si bien la consideración de dicho precedente no es falsa, tal como lo menciona Peñalver (2011), llega a caer en una simplificación perjudicial para comprender realmente la esencia profunda del jazz, puesto que la fusión involucrada en su formación ampara una mayor complejidad. Ciertamente, el hablar de una mezcla netamente africana y europea en la formación del jazz, excluyendo el componente autóctono americano que este género también incluyó, deja un vacío considerablemente relevante en la consolidación del género.

De este modo, a pesar de haberse establecido que la influencia africana marcó un rol de gran importancia en la formación del jazz, las melodías populares norteamericanas tomaron parte importante en la consolidación de este género, incluso desde la mitad del siglo XIX, debido a que estas eran percibidas aún en las formas precursoras mencionadas anteriormente, el *worksong* y el *spiritual* (Peñalver, 2011), aun cuando eran estilos musicales plenamente practicados por los esclavos africanos.

Así, se consolida que el jazz posee una innegable raíz africana marcada, y es incluso establecido por africanos, pero es un género que nace debido a la fusión e interacción que se ocasiona a partir de que los esclavos africanos conocen la cultura norteamericana y europea. Bajo esta idea, los primeros estilos que realmente se pueden considerar como jazz, o al menos una primera forma de este, debido a su marcada interacción entre tradiciones musicales europeas, africanas y americanas vendrían a ser el *ragtime* y el *blues*, puesto que estos géneros ya amparan la fusión de protesta entre lo popular y lo culto de aquella época (Otárola, 2020; Peñalver, 2011; —, 2013; Rengifo,

2006) siendo la práctica musical africana y las melodías norteamericanas representantes de la música popular y la música europea representante de lo culto.

Haciendo un breve paréntesis, cabe recalcar que, al hablar de música popular, dicho término se refiere no solo a los géneros de moda como su raíz anglosajona sugeriría, sino también a géneros de la práctica musical tradicional y folclórica, cuya preservación se da principalmente de manera oral (Flores, 2007). Por lo tanto, en contraste a dicha idea, la música culta o académica, sería aquella que mantiene su práctica en el estudio y preservación documental, característica de la música clásica en el siglo XX.

Estos últimos estilos mencionados, el *ragtime* y el *blues*, ciertamente poseen las características principales de lo que hoy en día se puede percibir en el jazz, es decir, melodías sincopadas y atrecilladas —también llamado rítmica *swing* (Peñalver, 2011)—, rítmicas irregulares que remana una polirritmia africana, formas establecidas de composición como lo presentaba la música clásica europea y la presencia de la improvisación de melodías constante. Aunque este último punto no es percibido regularmente en el *ragtime*, motivo por el cual se debate aún si considerarlo como un estilo dentro del jazz (Peñalver, 2011), pero no cabe duda que sí forma parte de los precursores que dieron forma a este género. Sin lugar a dudas, la fusión y el mestizaje de todas las culturas fue de gran importancia en la formación del jazz y a continuación se explicará el contexto que propició dicho encuentro.

Otárola (2020) menciona que existe una gran relevancia del Estado de Louisiana para las primeras manifestaciones del jazz, puesto que este lugar albergó una gran diversidad cultural y étnica, que generaba una interacción entre grupos sociales europeos y esclavos de proveniencia africana, norteamericana y caribeña. Especialmente en la ciudad de Nueva Orleans, la tolerancia de los grupos dominantes para la expresión cultural negra dio la posibilidad a que se explore un desarrollo artístico que supere el sometimiento y dominación que sufrían los esclavos.

De esta manera, esta música se vuelve una forma de “catarsis y resistencia a la dominación” (Otárola, 2020, p. 19) que acompañó a las protestas de reivindicación de la población negra ante

el dominio blanco del siglo XX. Siguiendo esta línea, su carácter protestante del género acompañó otras problemáticas sociales como la del voto femenino a inicios del siglo XX (Rengifo, 2006) volviendo al jazz parte de la identidad cultural protestante de los estratos bajos y dominados de Norteamérica (Ochoa, 2010a; Otárola, 2020; Rengifo, 2006).

Junto a esta búsqueda de reivindicación social, la característica de la improvisación melódica fue un punto clave en la práctica del jazz debido a la reminiscencia del *worksong* y los *field hollers* los cuales estuvieron notoriamente marcados por ser cantos improvisados durante las jornadas de laburo de los esclavos negros (Rengifo, 2006). Las protestas de la reivindicación de la raza negra rememoraban de este modo en su nuevo arte musical una característica elemental que poseían los estilos precursores practicados por los primeros esclavos negros que dieron a formar el jazz.

Si bien, la práctica de la improvisación no era una característica particular de la música popular, fue en esta, específicamente en el jazz, donde se explotó al máximo sus posibilidades sonoras. Dicha expresión de libertad y creatividad es muchas veces criticada y repudiada por los ejecutantes de música académica (Rengifo, 2006) aun cuando se pueden encontrar en algunas piezas de la práctica musical clásica secciones que dan esta libertad al intérprete.

Volviendo a la historia del jazz, Nueva Orleans albergó su evolución hasta finales de los años veinte en medio de eventos donde la música no era el atractivo principal, pero donde la interacción cultural fue la propicia para dar a formar el nuevo sonido que representaría a EEUU, gracias al encuentro entre la comunidad negra y los negros criollos, quienes debido a su origen europeo ya tenían una educación y formación en la música culta (Otárola, 2020). Para los años treinta, dicha evolución se extendió a lugares como Nueva York y Chicago, lugares que junto con Nueva Orleans fueron considerados como los centros de mayor importancia en la práctica del Jazz, puesto que albergaron a gran cantidad de músicos de este género (Otárola, 2020; Rengifo, 2006).

Ciertamente, esta influencia de la música clásica para la formación del jazz es lo que propiciaría que, a menos de cien años de su formación, este género pase de ser una música popular representante de los estilos de vida más bajos de EEUU, a ser representante de la nueva música

culta en la modernidad (Ochoa, 2010a; Sánchez-Jara y Cáceres, 2020). La incansable búsqueda de una sonoridad que realmente reivindicase a la raza negra, propició un alto desarrollo melódico, rítmico y armónico en el género —además de presentar una preservación documental gracias a que los negros criollos ya tenían los conocimientos y posibilidades de dicha datación teórica musical—, volviéndolo uno de los más complicados de ejecución, y, por ende, uno de los más adecuados para el estudio y comprensión de la música popular en las escuelas de formación musical (Ochoa, 2010a).

No se debe dejar de lado la importancia de las *bigbands*, bandas conformadas por una sección de vientos metales y maderas junto a una sección rítmico-armónica, y de los *jam sessions*, ensayos o prácticas de músicos donde se compartían ideas y se practicaba la improvisación, en la formación del jazz (Rengifo, 2006), puesto que es en estos donde se formarían las agrupaciones y solistas más reconocidos dentro de este género. Así, se consolida una sonoridad instrumental variada en la interpretación de este género la cual no posee limitaciones de ningún tipo y, al contrario, propicia la libertad del ejecutante.

Si bien la evolución y desarrollo del jazz no se detiene en este punto, y, en efecto, hasta los tiempos actuales continúa y posiblemente continúe por un tiempo indeterminado en el futuro gracias a su inclusión en las escuelas de educación musical profesional, hasta este punto es posible definir y determinar, al menos, una esencia de lo que corresponde al hablar de jazz.

Entonces, en síntesis, el jazz es un género sumamente complejo en ejecución y definición, debido a que posee una amplia fusión e influencias que radican, principalmente en lo africano, pero también en lo europeo y americano. Entre sus principales características de ejecución, según menciona Peñalver (2013), se encuentra en primer lugar, la improvisación melódica libre; en segundo lugar, las polirritmias complejas y ritmos de *swing*; y finalmente, el *blues*, lo cual implica una forma de composición establecida y armonías complejas con afinaciones relativas, puesto que se debe recordar que, en su primera forma, su práctica era plenamente vocal sin una referencia

sonora temperada. Todos estos elementos en conjunto vendrían a ser lo que se entiende por jazz y lo que hasta el día de hoy se utiliza para definir qué es o no es música jazz.

Definido lo que es el jazz, cabría preguntarse aún la manera en la cual este género pasó de ser una música popular representante de la raza negra norteamericana a ser una música culta blanca representante de toda la nación norteamericana (Ochoa, 2010a). Sin embargo, como ya se explicó en el capítulo 1 y en este capítulo, el alto grado de complejidad que desarrolló este género gracias a su influencia de distintas tradiciones musicales, su preservación documental y el atractivo indiscutible de este género nacido realmente en EEUU, fueron los motivos por los cuales el jazz fue tomado y reapropiado como parte de la identidad cultural norteamericana que se expandió alrededor del mundo cuando comenzó el proceso de globalización.

A razón de que ya se explicó en el capítulo 1 los efectos que el jazz tuvo en sus inicios al ser introducido en el Perú, y habiéndose entendido qué es lo que involucra el jazz, se presentará a continuación la manera en la que la práctica de este género en el Perú ha formado una nueva sonoridad en la música peruana pero que no transforma la concepción de la identidad nacional de los músicos ni oyentes, sino, al contrario, ayuda a re-construirla y re-definirla.

Recuérdese entonces que al hablar de música peruana nos referimos principalmente a géneros o estilos que representan a las regiones del país, la música criolla en la costa —considerando también a la música afroperuana desde mitad del siglo XX (León, 2015)—, la música andina en la sierra y la música de la selva. Todos estos géneros confluyen en la capital Lima a lo largo del siglo XX, junto con otros de procedencia extranjera gracias a la globalización, entre los cuales encontramos al jazz.

Según señalan Otárola (2020) y Hernández (2012), al referirnos a la práctica del jazz en el Perú, es inevitable remitirnos a lo que hoy en día se puede entender como el jazz peruano. Si bien la afirmación de la existencia de este tipo de jazz fusión podría parecer algo exótico o incluso una falsedad —tomando en cuenta que en el último sondeo sobre los gustos musicales del Perú realizado por el Instituto de Opinión Pública de la PUCP (2017) es notorio que el jazz tiene casi

una nula representación a lo largo de todo el territorio nacional (0.3%)—, es posible determinar que existe un jazz peruano y se explicará el por qué a continuación.



**FIGURA 1.** DISCO DE VINILO DE VIRGENES DEL SOL. GRABACIÓN DE 1928 POR EL SELLO COLUMBIA. Recuperado de <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/v%3%adrgenes-del-sol>

Ya ha sido visto en el capítulo 1 cómo el principal beneficiario de este encuentro con el jazz fue la música andina, dando producciones como las del jazz incaico (López, 2015) —ver la figura 1 como evidencia clara de la existencia de este género— lo cual generó que la música andina comenzara a tomar mayor presencia en los medios. Esta primera forma de fusión data cómo, tal como lo determina Otárola (2020), este género del jazz, al igual que muchos otros que ayudaron a formar la sonoridad peruana, no fue practicado como una imitación tajante de su forma original con la cual se expandió, sino fue apropiado por los músicos del Perú a un estilo con características propias del país en su práctica.

Debe tomarse en cuenta que los músicos se encontraban en la necesidad de mantenerse vigentes y con capacidad de poder hacer frente a las distintas tendencias musicales que se marcaba en cada

década, sin embargo, al menos en el Perú, existió una suerte de negociación cultural que permitió preservar las estéticas sonoras peruanas junto a este nuevo género (Otárola, 2020) y, por ende, se propicia una nueva forma musical que puede ser entendido como jazz peruano.

Claramente, el género como tal no tuvo gran repercusión o notoriedad en el Perú en sus inicios a pesar de los efectos que ocasionó, y no fue hasta en los años 70's, gracias a la popularización de la televisión y a su uso como medio de divulgación masivo mundial, que el jazz peruano comenzó a tener resalte en las performances de los grupos *Perujazz* e *Hijos del sol* (Hernández, 2012), quienes ya poseían una marcada sonoridad que involucra los distintos géneros peruanos con el lenguaje complejo del jazz.

Si bien la música andina fue la primera en generar una fusión con la música jazz, es con el género musical afroperuano con el que el jazz peruano tendrá mayor resalte y notoriedad (Hernández, 2012). Como ya se mencionó líneas atrás, la característica rítmica que presentaba la música jazz es la que se entendería como la principal reminiscencia al pasado africano que este posee.

Con respecto a la música afroperuana, siendo una de las que tiene mejor marcada la herencia de rítmicas provenientes del África en toda Latinoamérica (Hernández, 2012), su diálogo y fusión con el jazz fue bastante enriquecedor para que esta música produjera una nueva forma sonora que sería más atractiva y, por ende, más reconocida a nivel mundial como jazz peruano.

Sin embargo, es posible ver cómo las distintas producciones musicales que exploran esta fusión con el jazz, incluyen sonoridades y rítmicas que remiten también a las regiones de la costa y sierra del Perú (Hernández, 2012; Dodge, 2008). Esto es comprobable en la manera en que distintos músicos de la escena musical peruana han modificado sus interpretaciones de los géneros peruanos añadiendo las distintas características del jazz que ya fueron mencionadas anteriormente junto con otros géneros peruanos.

Entre los principales exponentes de dicha fusión que ampara el nuevo sonido peruano es posible encontrar a Chabuca Granda, Jean Pierre Magnet, Oscar Stagnaro, Pilar de la hoz, Alex Acuña, Eva Ayllon, Damaris Mallma, entre muchos otros, que, incluso hasta nuestros días, se dedican a seguir explorando las posibilidades que la fusión puede dar a la música peruana para generar la probabilidad mencionada en el capítulo 1, es decir, un solo sonido peruano que englobe la totalidad y variedad de lo que implica la música peruana. Con respecto al Jazz, veremos a continuación qué elementos de este pueden ser encontrados en la práctica y producciones de algunos de los músicos mencionados.

En el capítulo 1 se explicó brevemente cómo en el caso de Chabuca Granda, sus producciones musicales y práctica de la música criolla estuvo marcada por una exploración más allá del vals tradicional criollo, jugando con armonías de gran complejidad que provienen del jazz dando nuevos colores sonoros a la música costeña peruana. Claramente, su trabajo junto al guitarrista afroperuano Félix Casaverde en el álbum *Tarimba Negra* del año 78' es un claro ejemplo de este nuevo estilo de la música peruana (Elías, 2019), que aún al día de hoy es escuchado con mucho respeto y aprecio como un símbolo del sonido peruano, además de mantener a Chabuca como ícono principal de la música criolla.

Siguiendo esta línea de la música peruana costeña, músicos como Eva Ayllon, Oscar Stagnaro, Alex Acuña, Laura Andrea Leguía o Gabriel Alegría (Hernández, 2012; Otárola, 2020; Dodge, 2008), han explorado distintas formas de introducir en sus producciones ya no solo las complejidades armónicas del jazz, sino también ciertos aspectos de la instrumentación característica de la bigband —en algunos casos escribiendo arreglos de música peruana para este formato de banda— y la esencia principal de la improvisación libre.

Según comenta Otárola (2020) en referencia a la entrevista que pudo realizar a Laura Andrea Leguía, la práctica de estos arreglos musicales de sonoridad peruana con elementos del jazz, permite que músicos en EEUU, que puedan tener o no tener una ascendencia peruana, puedan descubrir o redescubrir esta esencia nacional peruana, aún sin haber estado nunca en el Perú. Al

estar combinado con un lenguaje que les es más común como el jazz, realmente la práctica que realizan no involucra problemas para su ejecución.

Por el lado de las fusiones que involucran también los géneros andinos del Perú, la principal figura que destaca de dicha fusión es Jean Pierre Magnet (Dodge, 2008; Hernández, 2012; Otárola, 2020), quien, a pesar de ser un músico formado plenamente en el jazz, su estilo de ejecución e interpretación posee un fuerte carácter del toque andino del saxofón de los andes, específicamente del saxofón de una banda típica del valle del Mantaro (Martínez, 2015). Aunque claramente, los diversos proyectos que Jean Pierre Magnet ha formado durante su carrera musical han denotado una sonoridad que ha buscado combinar, dentro de lo posible, los diversos géneros peruanos que se encuentran en las tres regiones del Perú.

Sin embargo, viéndolo desde un punto analítico musical, lo más resaltante de su performance es su sonido característico como saxofonista, que, incluso entre efectos y distorsiones que aplica en sus proyectos más ambiciosos, es fácilmente reconocido con ese sabor andino que se produce al apropiarse de los adornos melódicos de la música andina, junto con la fuerza que necesita tener un saxofón de una banda típica (Martínez, 2015) —por la razón de una falta de amplificación—, y ponerlos en una sola interpretación en frases musicales, sean improvisadas o escritas, con un claro lenguaje de jazz. Dicha interpretación y estilo personal de saxofón peruano, la mantiene por encima de cualquier género o ritmo sobre el cual se desempeñe.

A opinión y experiencia del autor de este texto, puesto que también es un saxofonista profesional formado en el jazz pero que guarda dentro de su toque las características de un sonido de saxofón peruano andino, podría tomarse en consideración que dicho estilo de toque nace a raíz de la imitación de la interpretación de una quena andina en la ejecución del saxofón. Aunque para esta investigación no se han encontrado estudios que confirmen dicha hipótesis del toque andino del saxofón, queda a razón de ser mejor investigado y comprobado en algún trabajo de otro estilo en el futuro, pero aún guarda relevancia de ser mencionado puesto que vendría a ser una

manifestación más de la fusión entre la música peruana y el instrumento más representativo del jazz, el saxofón.

Al hablar de música fusión que abarque las distintas sonoridades de los géneros peruanos, claramente también se debe mencionar a Damaris Mallma, “la hija predilecta de la bella provincia de Huancayo” (Martínez, 2015, p. 149), quien, si bien ha realizado producciones que se acercan más a fusiones con el rock y el pop, en su último álbum *Tú puedes volar* publicado en el 2019, es posible encontrar en algunos temas cómo diversas sonoridades provenientes del jazz interpretados por los saxofones —los cuales también guardan un aire y estilo andino en su ejecución— son incluidos y dialogan con géneros musicales de la costa y la sierra del Perú.

Del mismo modo, la instrumentación utilizada abarca desde el empleo de instrumentos andinos sean de vientos, cuerdas y percusiones, junto con instrumentos modernos como la guitarra eléctrica, teclados, entre otros. Aunque, indudablemente, en un análisis auditivo realizado por el autor de esta investigación, el papel que toma el saxofón es el que más denota el carácter jazz, y curiosamente el andino también, incluido en las distintas composiciones.

Finalmente, no podría dejarse de lado la mención de uno de los máximos representantes de la fusión musical en el Perú, Lucho Quequezana (Montero-Díaz, 2018; Franceza y Ugarriza, 2011), cuyas composiciones y producciones musicales que ha realizado a lo largo de su carrera han denotado una clara búsqueda de una sonoridad casi global en su música. Con respecto al jazz, si bien no es uno de los elementos más importantes y notorios en su práctica musical, existen ciertas frases y armonías que remiten a un lenguaje de jazz intrínseco que le dan una mayor variedad y claramente una sonoridad única de su música peruana.

Hasta este punto, como se puede ver, distintos artistas reconocidos del medio musical peruano han generado una formulación de un nuevo sonido que represente a la música peruana, valiéndose de los elementos que el jazz puede otorgar musicalmente. De este modo, algunos logran incluso unas formas sonoras que ya presentan una fusión entre lo costeño, lo andino y lo selvático como en el caso de los tres últimos artistas mencionados y por ello es que no cabe duda el por qué se

volvieron embajadores de la actual marca Perú (Comisión de promoción del Perú para la exportación y el turismo [PROMPERÚ], 2021).

En el caso de la fusión explícita de la música criolla, esta se vale mucho de las posibilidades armónicas complejas que se practica en el jazz, y al ver lo criollo junto con lo afroperuano, el elemento de improvisación y lenguaje rítmico son añadidos también para enriquecer dicha fusión. Si bien no hay representantes que den una fusión explícita del jazz con la música andina desde mediados del siglo XX, los representantes de dicho movimiento como lo son Jean Pierre Magnet, Damaris Mallma o Lucho quequezana, tomando elementos de la práctica del jazz en conjunto con otros elementos musicales e instrumentales de géneros peruanos y del mundo, logran una fusión casi universal pero que sigue representando a lo peruano.

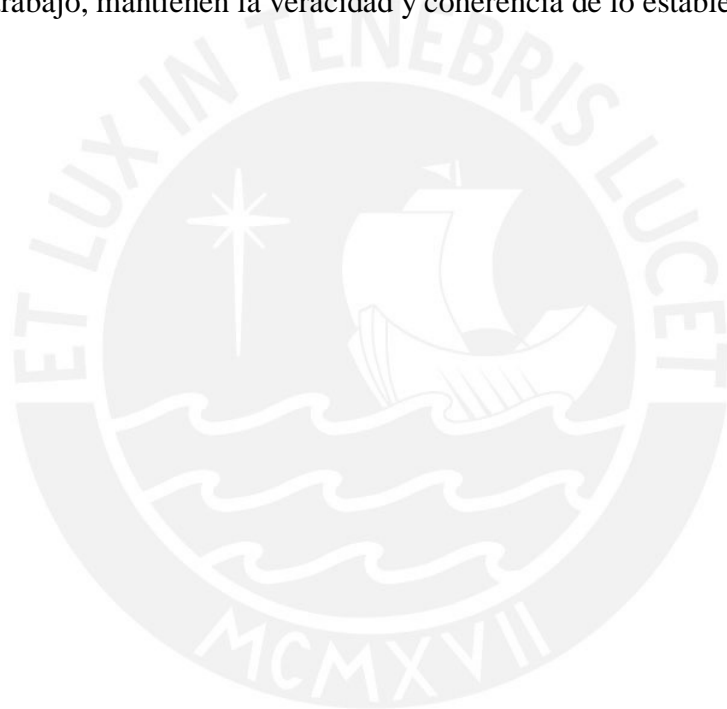
Tal como menciona Otárola (2020), dicha concepción del jazz peruano, o las fusiones peruanas en las cuales presenta su aporte, representan una identidad peruana moderna, pero que puede remitir incluso a los escuchantes más puristas de su identidad cultural a lo que alguna vez definió sus formas musicales. Por otra parte, la práctica del jazz peruano, y en general de la fusión musical, produce en el mismo músico peruano, una forma de poder redefinir su identidad encontrando en la fusión una forma de representar y generar una unidad de las diversas formas culturales, etnias y comunidades que el Perú engloba (Montero-Díaz, 2018).

De este modo, queda demostrada parcialmente la hipótesis propuesta en este trabajo, consolidando una clara influencia del jazz a la construcción de una identidad nacional peruana por los elementos que comparte y permiten la formulación de una nueva sonoridad peruana que no solo redefine la identidad del músico, sino de quien lo escucha ya que rememora aquella identidad cultural que alguna vez fue pero que hoy es transformada por los distintos acontecimientos sociales de la modernidad como la globalización.

Asimismo, para músicos de ascendencia peruana que se encuentran en el extranjero, el conocimiento del jazz les permite tener un acercamiento amigable a las nuevas formas del jazz peruano o las fusiones donde este está involucrado. De esta manera, a pesar de que, en algunos

casos, estos músicos ni siquiera hayan estado alguna vez en el Perú, la práctica de esta música y el conocimiento de esta les permite tener un elemento que realmente represente sus orígenes.

Ciertamente, esta investigación necesitaría un mayor estudio con análisis de transcripciones que confirme la presencia de las características del jazz en la práctica, producciones y composiciones de los distintos artistas que han sido mencionados en esta investigación, sin embargo, el respaldo de los distintos autores de los textos, artículos y experiencia del autor que se han empleado en la realización de este trabajo, mantienen la veracidad y coherencia de lo establecido y presentado en estos dos capítulos.



## Conclusiones

- Esta investigación ha logrado demostrar parcialmente que el jazz tiene una influencia directa en la construcción de la identidad nacional peruana del músico peruano actual. Este género musical representativo de los EEUU, desde que fue introducido al Perú ha ejercido una gran influencia en el ámbito instrumental y sonoro de la práctica musical de los géneros musicales peruanos (p. 12, párrafo tres). Claramente, dichas experimentaciones musicales se dan hasta el día de hoy, y, a pesar de que, en algunos casos, el jazz ya no es uno de los insumos fundamentales dentro de dicha fusión, aún son percibidos los elementos principales que caracterizan dicho género, y que dan claramente una sonoridad única y moderna a la antigua música peruana, resignificando y redefiniendo la identidad del músico y el oyente, puesto que logran rememorar la antigua cultura que definía a lo peruano a través de estas formas musicales de una identidad peruana moderna (p.29, párrafo dos, tres y cuatro). Sin embargo, quedaría pendiente el trabajo de realizar análisis musicales de transcripciones en partituras de producciones musicales de los artistas que fueron mencionados en el segundo capítulo para tener una demostración total de la hipótesis de este texto; no obstante, este trabajo queda como un buen punto de inicio para dicho estudio especializado.
- Tal como se ha podido explicar, la identidad nacional peruana se caracteriza por la multiculturalidad y la fusión; y la música, a pesar de ser solo una pequeña facción de todo lo que una cultura abarca, ha tomado un papel importante en dicha construcción a través del tiempo (p. 11, párrafo dos y tres). De esta manera, la cultura peruana nunca se ha mostrado renuente a la apropiación de elementos de otras culturas con el fin de enriquecer lo que ya lo identificaba, como se pudo ver en la apropiación de elementos del jazz en las primeras formas de música criolla y andina (p.12, párrafo tres). Así, se puede deducir que la sociedad peruana posee la cualidad de contar con una identidad nacional dinámica y cambiante, pero sin perder nunca su esencia.

- Los elementos que han sido encontrados en lo que se determina como jazz peruano, o las distintas fusiones que otros artistas han realizado, son las principales que definen al jazz, es decir, la improvisación, el *blues* y polirritmias complejas (p.22, párrafo tres). Al incluir estas características dentro de los géneros representativos de la música peruana, se ha logrado llegar a formas musicales con un mayor interés sonoro e incluso ha ayudado a que la fusión de todos estos géneros autóctonos con nuevos géneros populares extranjeros se dé de forma natural, produciendo así una nueva identidad (p. 29, párrafo dos), pero que aún permite construir de forma concisa una identidad peruana que no pierde su esencia.
- Con respecto al problema ético presentado en este texto, lamentablemente, no se pudo ahondar mucho en el caso colombiano para comprender la demanda que Ochoa presenta en sus publicaciones con respecto al jazz (p. 16, párrafo uno); sin embargo, se pudo concluir que, en el caso del Perú, no se puede determinar alguna falta ética de parte de la sociedad al acoger al jazz dentro de su cultura, puesto que dicha experiencia permitió que los géneros musicales identitarios del país evolucionen y se vuelvan visibles ante el mundo entero (p. 16, párrafo cuatro) siendo esta inclusión puramente beneficiosa para la cultura peruana.

## **Recomendaciones**

Manteniendo la ambición de demostrar la hipótesis de esta investigación en su totalidad, tal como se mencionó repetidas veces en este texto, este estudio necesitaría un complemento analítico musical de transcripciones de las distintas producciones fusión de los artistas mencionados, con el fin de ubicar de forma precisa los elementos del jazz que estos han acogido en su creación peruana.

Del mismo modo, se lograría un mejor aporte a esta investigación si se lograría establecer entrevistas con estos autores, para definir si estas herramientas musicales que el jazz provee fueron usadas de manera consciente o no, puesto que ayudaría a entender mejor el qué tan internalizado se encuentra este género musical en los oídos peruanos.

Con respecto al tema de la identidad nacional peruana, si bien este ya posee un gran antecedente bibliográfico, se motiva a seguir indagando más al respecto, puesto que al ver solo un aspecto de todos los elementos que este engloba, posiblemente provoque conclusiones y definiciones que puedan ser refutadas tajantemente al estudiarlo desde otro punto de vista.

Para finalizar, cabría la necesidad de realizar un nuevo sondeo sobre los gustos musicales como el realizado por el IOP PUCP del 2017, puesto que dichos datos actualizados servirían mucho en estudios de este tipo, que busquen entender mejor la fusión musical que se da con la música peruana y cómo esta afecta en la identidad nacional.

## Lista de referencias

- ARISTÓTELES (2001). *Ética a Nicómaco* (J. Calvo, Trad.). Madrid: Alianza editorial.
- BERMÚDEZ, E. (2008). *El jazz colombiano, todavía sin historia*. Ensayos, Historia y teoría del arte, 14, pp. 152 – 155.
- COMISIÓN DE PROMOCIÓN DEL PERÚ PARA LA EXPORTACIÓN Y EL TURISMO (20 de junio de 2021). *Embajadores honorarios: Conoce a algunos de los peruanos que contribuyeron a posicionar la Marca Perú entre las más reconocidas del mundo*. <https://peru.info/es-pe/marca-peru/embajadores>
- CROSS, I. (2010). *La música en la cultura y la evolución*. Epistemus, 1, pp. 9 - 19.
- DEBANNE, L. y MEIROVICH, V. (2010). *El laberinto de la otredad. Sobre la propuesta de Pierre Bourdieu en torno a la cultura popular*. Anagramas, 8, 51 – 71.
- DODGE, K. (2008). *Fusión peruana: Contemporary peruvian musical hybrids* [Tesis de maestría]. Repositorio de UC San Diego electronic theses and dissertations <https://escholarship.org/uc/item/0gz7q64j>
- ELÍAS, F. (2019). *Félix Casaverde, guitarra negra*. Lima, Perú: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- ESPELT, E., JAVALOY, F. y RODRÍGUEZ, A. (2007). Comportamiento colectivo y movimientos sociales en la era global. En J. Cejudo (Ed.), *Psicología social* (pp. 641 - 691). Madrid, España: McGrawHill.
- FERNÁNDEZ, I. y BASABE, N. (2007). Psicología social y cultura. En J. Cejudo (Ed.), *Psicología social* (pp. 63 - 95). Madrid, España: McGrawHill.
- FLORES, S. (2007). *Música y Adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical* [Tesis de doctorado]. Repositorio institucional de la Universidad nacional de educación a distancia <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=41189>

- FRANCEZA, F. y UGARRIZA, M. (2011). *Lucho Quequesana: bienvenida su locura*. Un Vicio Absurdo, 7, 217-220.
- GIOIA, T. (1997). *The History of Jazz*. Oxford University Press.
- HERNÁNDEZ, R. (2012). *Una mirada al jazz afroperuano. Análisis e implementación de elementos armónicos del jazz en el festejo “saca las manos”* [Monografía de licenciatura]. Repositorio institucional de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1599>
- HUBER, L. (2002). *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado: Estudio de caso en los andes*. Lima, Perú: IEP.
- INSTITUTO DE OPINION PÚBLICA (2017). *Radiografía social de los gustos musicales en el Perú* (boletín n° 147). Recuperado de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110428>
- LEÓN, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 220 - 256). Lima, Perú: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- LÓPEZ, J. (2015). El extranjero íntimo: Espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 423 - 450). Lima, Perú: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MARTÍNEZ, M. (2015). *Encanto y hermosura del valle del Mantaro*. Huancayo, Perú: Premier Gráfica Publicitaria SAC.
- MENDÍVIL, J. (2015). “Lima es muchas Limas”. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. En R. Romero (Ed.), *Música popular y*

*sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 17 - 46). Lima, Perú: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

MENDÍVIL, J. (2004). *Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición*. Lienzo, 25, pp. 27-64.

MONTERO-DÍAZ, F. (2018). *La música fusión, ¿verdadera inclusión?: una exploración de la escena fusión en Lima*. *Anthropologica*, 36(40), 97-120.  
<https://dx.doi.org/10.18800/anthropologica.201801.005>

MORALES, J. (2007). Identidad social y personal. En J. Cejudo (Ed.), *Psicología social* (pp. 787 - 805). Madrid, España: McGrawHill.

NAGEL, T. (1995). *¿Qué significa todo esto? Una brevísima introducción a la filosofía*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

NUSSBAUM, M. (2010). *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Argentina, Buenos Aires: Katz editores.

OCHOA, J. (2010a). *Los discursos de superioridad del Jazz frente a otras músicas populares contemporáneas*. *El Artista*, 7, 11 – 27.

OCHOA, J. (2010b). *El canon del Jazz en Colombia: Una aproximación a través de artículos periodísticos*. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6, pp. 81 – 102.

OTAROLA, D. (2020). *Jazz e identidad en el Perú: Los músicos y la construcción del sentido de pertenencia en la práctica del estilo* [Tesis de titulación]. Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú <http://hdl.handle.net/20.500.12404/16880>

PEÑALVER, J. (2011). *¿Qué es el Jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación*. *LEEME*, 27, pp. 35 - 87.

PEÑALVER, J. (2013). *Propuesta e investigación de modelos para la investigación en el Jazz*. *Musiker*, Cuadernos de música, 20, pp. 97 - 114.

- REGELSKI, T. (2009). *The ethics of music teaching as profession and praxis*. Visions of Research in Music Education, 13. Recuperado de <http://www-usr.rider.edu/~vrme/>
- RENGIFO, J. (2006). *El jazz y el arte de la improvisación*. El Astrolabio, 76 – 81.
- ROZAS, E. (2007). *Fusión: Banda Sonora del Perú*. Lima, Perú: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SALGADO, C. (1999). *¿Quiénes somos los peruanos? Una perspectiva psicológica de la identidad nacional*. Lima, Perú: Universidad de San Martín de Porres.
- SÁNCHEZ-JARA, J. y CÁCERES, M. (2020). *Jazz Music in the Educational Institution: A Journey of Translation from the Periphery to the Heart of the Canon of Cultured Music in the West*. Popular Music Research Today, 2, 5 – 31.

