

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



Progresivo, psicodelia y fusión: construcción de estéticas y prácticas del
rock de finales de los años sesenta y principios de los setenta desde el
discurso estilístico musical del grupo El Polen

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Musicología

que presenta:

Esteban Rodríguez Ocampo

Asesora:

Zoila Elena Vega Salvatierra

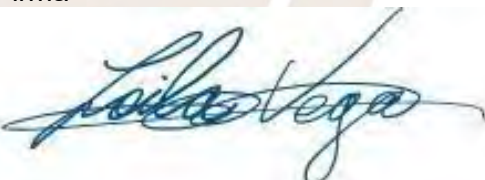
Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Zoila Elena Vega Salvatierra. docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado **Progresivo, psicodelia y fusión: construcción de estéticas y prácticas del rock de finales de los años sesenta y principios de los setenta desde el discurso estilístico musical del grupo El Polen** , del autor Esteban Rodríguez Ocampo, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 17%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 09/09/2024.
- 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: Arequipa 10 de setiembre de 2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Vega Salvatierra, Zoila Elena	
DNI:29738283	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6748-7648	

AGRADECIMIENTOS

A mi asesora, la doctora Zoila Vega, por su invaluable orientación profesional y confianza depositada durante todo el proceso de la tesis y lograr su culminación. Gracias a todos y todas, docentes y compañeros en la maestría, por sus enseñanzas, ideas y experiencias compartidas. Un agradecimiento también a todos los músicos y maestros que contribuyeron a esta investigación con sus testimonios y por la experiencia de escucha y discusión compartida de la música.

Finalmente, este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y amor incondicional de mi familia, mi esposa Paola y mi hijito Vicente. A ellos les debo y dedico este trabajo.



RESUMEN

Las corrientes conocidas como rock psicodélico y rock progresivo surgidas a finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX en el mundo anglosajón se han reconocido, entre otras cosas, por su valor artístico basado en aspectos como la ambición y sofisticación musical y conceptual, así como la asimilación de y mezcla con otras músicas mediante el eclecticismo y la fusión. Este mismo periodo histórico coincide con el desarrollo de la llamada primera generación de rock peruano, cuyo lado artístico y estético se ha considerado de mayor relevancia respecto a su dimensión contracultural y/o social. Dentro de esta generación se encuentra a su vez el grupo El Polen. Considerado un grupo de rock fusión, su propuesta musical ha sido abiertamente reconocida por su pionerismo, innovación y trascendencia para la música y la identidad en el Perú. No obstante, a pesar de esto y de haber sido abordado por la historiografía del rock peruano y por recientes estudios musicológicos, la dimensión artística y musical de El Polen, como ocurre con la mayoría de casos del rock en el Perú, no ha sido explorada y estudiada en un sentido amplio. Dada esta situación, la presente investigación espera contribuir a llenar vacíos en el estudio de la dimensión artística del rock peruano, a entender la música popular en el Perú desde los procesos creativos de sus actores y, al tomar el caso de El Polen, dar cuenta del lado artístico de esta propuesta particularmente relevante para la música en el Perú.

En tal sentido, se busca conocer cómo la práctica y obra musical del grupo El Polen construyen lo progresivo, la psicodelia y la fusión en tanto estéticas y prácticas musicales asociadas al rock entre finales de los años sesenta y principios de los setenta y al mismo tiempo, determinar tendencias y particularidades de estas construcciones en su discurso musical. Se sostiene que estas tres estéticas en cuestión son consustanciales a la identidad musical de este grupo y que su estudio conjunto nos acerca a una comprensión más amplia de su dimensión artístico musical. Así también, se considera que la lectura que este grupo realiza de dichas prácticas y estéticas, constituye una forma de comprender los procesos de recepción y asimilación del rock en contextos locales.

Desde un enfoque de la música como hecho artístico, se propone un análisis estético-estilístico mayormente centrado en los textos musicales y que considera aspectos extra musicales, procesos socio culturales alrededor de la contracultura, el hipismo, así como la realidad del rock en Latinoamérica y el Perú hacia finales de lo sesenta como marco contextual referencial. El estudio es de tipo sincrónico y analítico-interpretativo, compuesto principalmente por enfoques de análisis musical morfosintácticos y semióticos. La investigación se apoya en modelos de análisis del estilo musical, las teorías musicológicas del rock, estudios sobre el rock progresivo y psicodélico, así como diferentes enfoques sobre la fusión como praxis musical.

Palabras clave: *El Polen, rock peruano, rock progresivo, psicodelia, fusión musical, estilo musical, estética musical.*

ABSTRACT

The currents known as psychedelic rock and progressive rock that emerged in the late sixties and early seventies of the 20th century in the Anglo-Saxon world have been recognized, among other things, for their artistic value based on aspects such as ambition and musical sophistication and conceptual, as well as the assimilation of and mixing with other music through eclecticism and fusion. This same historical period coincides with the development of the so-called first generation of Peruvian rock, whose artistic and aesthetic side has been considered of greater relevance with respect to its countercultural and/or social dimension. Within this generation is also the group El Polen. Considered a fusion rock group, their musical proposal has been openly recognized for its pioneering, innovation and significance for music and identity in Peru. However, despite this and having been addressed by the historiography of Peruvian rock and by recent musicological studies, the artistic and musical dimension of El Polen, as occurs with the majority of cases of rock in Peru, has not been explored. and studied in a broad sense. Given this situation, the present research hopes to contribute to filling gaps in the study of the artistic dimension of Peruvian rock, to understand popular music in Peru from the creative processes of its actors and, by taking the case of El Polen, to give an account of the artistic side of this proposal particularly relevant for music in Peru.

In this sense, we seek to know how the musical practice and work of the group El Polen construct the progressive, psychedelia and fusion as aesthetics and musical practices associated with rock between the late sixties and early seventies and at the same time , determine trends and particularities of these constructions in their musical discourse. It is argued that these three aesthetics in question are consubstantial to the musical identity of this group and that their joint study brings us closer to a broader understanding of its musical artistic dimension. Likewise, it is considered that the reading that this group makes of these practices and aesthetics constitutes a way of understanding the processes of reception and assimilation of rock in local contexts.

From an approach to music as an artistic fact, an aesthetic-stylistic analysis is proposed mostly focused on musical texts and that considers extra-musical aspects, socio-cultural processes around counterculture, hip-hopism, as well as the reality of rock in Latin America and Peru towards the end of the sixties as a contextual referential framework. The study is of a synchronic and analytical-interpretive type, composed mainly of morphosyntactic and semiotic musical analysis approaches. The research is supported by analysis models of musical style, theories. rock musicology, studies on progressive and psychedelic rock, as well as different approaches to fusion as musical praxis.

Keywords: *El Polen, Peruvian rock, progressive rock, psychedelia, musical fusion, musical style, musical aesthetics.*

INDICE

INTRODUCCIÓN: ASPECTOS FORMALES DE LA INVESTIGACIÓN	1
1. Planteamiento del problema	1
2. Preguntas de investigación	2
3. Objetivos	2
4. Justificación.....	3
5. Propuesta de investigación	3
6. Estado de cuestión	4
7. Metodología.....	6
8. Estructura	7
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO – CONTEXTUAL.....	8
1.1. Contracultura, hipismo y valoración artístico - estética del rock anglosajón.....	8
1.2. La estética “hippie” y lo progresivo como estética musical.....	13
1.2.1. La influencia clásica	15
1.2.2. Tendencias estilísticas de lo progresivo desde aspectos formales.....	17
1.2.3. Temporalidad, narrativa y aspectos formales	19
1.2.4. Virtuosismo y experimentación.....	22
1.2.5. Eclecticismo, sincretismo metodológico, bricolage e improvisación.....	23
1.2.6. Lo progresivo y lo conceptual	26
1.3. La psicodelia como cultura y fin estético del rock anglosajón	27
1.3.1. Psicodelia como experiencia, intención y estilo	28
1.3.2. Psicodelia y semiótica: representación de la experiencia alucinógena y la “plasticidad” temporal	30
1.3.3. Psicodelia y teoría tópica: campos tópicos usados en los estilos psicodélicos y la psicodelia como tópico	31
1.4. La fusión musical como estética y proceso creativo.....	33
1.4.1. La problemática de la fusión.....	33
1.4.2. Fusión como interculturalidad	34
1.4.3. El binomio jazz-rock, género y estilo musical y marcos estilísticos	35
1.4.4. Fusión, tipologías y el espectro autenticidad-originalidad.....	39
1.4.5. Fusión musical desde la semiosis y la intertextualidad.....	42
1.5. Contracultura y alcance sociopolítico del rock en el contexto latinoamericano	45
1.6. Praxis musical y contexto Latinoamericano: imitación, nueva ola, emulación y modernidad.....	48
1.7. Conciliación entre lo local y lo cosmopolita y “rock con raíces”	50
1.8. “Música andina” y mistificación de lo andino.....	52
1.9. Consideraciones y precisiones metodológicas	56
CAPÍTULO II: ANÁLISIS.....	61
2.1. ANÁLISIS DE COMPORTAMIENTO ESTILÍSTICO.....	61
2.1.1. Problemática del rock en el Perú a finales de los sesenta y El Polen como “un gran experimento”.....	61
2.1.2. La construcción de la psicodelia en el comportamiento estilístico de El Polen.....	68

2.1.3. Implicancias de la instrumentación en la psicodelia y la fusión	72
2.1.4. La fusión como práctica musical y el comportamiento estilístico de El Polen.....	76
2.1.5. Lo conceptual en El Polen	81
2.2. ANÁLISIS INTRAOPUS	87
2.2.1. Temas “cosmopolitas”: La Flor, Sitting Dreaming, Tondero.....	88
2.2.2. Temas de “raíz andina”: Mi Cueva, El Hijo del Sol, Concordancia.....	113
2.2.3. Covers y versiones: Valicha, A las orillas del Vilcanota, Cholito pantalón blanco.	134
2.2.4. Temas de transición: Paisaje de quenas, Secuencia de Organillo y Polifon, La Puna.	152
CAPÍTULO III: EVALUACIÓN Y CRÍTICA.....	162
3.1. Evaluación: Tendencias y particularidad en el discurso estilístico de El Polen	162
3.1.1. Tendencias y características de lo progresivo desde el comportamiento estilístico.....	162
3.1.2. Tendencias y características desde el análisis intraopus.....	164
3.1.3. Estrategias en el discurso estilístico musical a nivel de idioma y dialecto	170
3.1.4. La psicodelia en el discurso estilístico desde una perspectiva histórica	177
3.1.5. Tendencias y características de la psicodelia como estilo	180
3.1.6. Tendencias y características de la fusión desde la dimensión sintáctica y semiótica	184
3.1.7. De la fusión como eclecticismo a la fusión sistemática	192
3.1.8. La fusión “respetuosa” de lo andino	194
3.1.9. “Lo rock” en el discurso de fusión	195
3.2. Crítica: El discurso musical, el contexto del rock local y las interpretaciones musicológicas	201
3.2.1. Continuidades: profusiones, covers y operación exotista.....	201
3.2.2. Las nociones de autenticidad, originalidad y el <i>discurso del rock</i> desde El Polen en el contexto del rock en el Perú	204
3.2.3. El Polen y el contexto sociopolítico del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas.....	209
3.2.4. El discurso musical y la visión idealizada y romantizada de “lo andino”	212
3.2.5. El discurso musical, la evocación de un pasado pre colonial y el problema de la representación	216
3.2.6. El discurso musical y la noción de “rock andino”.....	221
CONCLUSIONES	224
REFERENCIAS.....	233
APÉNDICES	243

INDICE DE TABLAS

Tabla 1: Grupos y codificación de piezas.....	87
Tabla 2: Estructura y elementos formales (La Flor).....	89
Tabla 3: Estructura y elementos formales (Sitting Dreaming).....	90
Tabla 4: Estructura y elementos formales (Tondero).....	91
Tabla 5: Texturas y formas de articulación en “La Flor”	93
Tabla 6: Estructura y elementos formales (Concordancia).....	114
Tabla 7: Estructura y elementos formales (El Hijo del Sol).....	117
Tabla 8: Estructura y elementos formales (Mi Cueva).....	118
Tabla 9: Estructura y elementos formales (Valicha).....	135
Tabla 10: Estructura y elementos formales (A las Orillas del Vilcanota).....	136
Tabla 11: Estructura y elementos formales (Cholito Pantalón Blanco).....	137
Tabla 12: Estructura y elementos formales (La Puna).....	154
Tabla 13: Estructura y elementos formales (Secuencia de Organillo y Polifón).....	156
Tabla 14: Estructura y elementos formales (Paisaje de Quenas).....	156
Tabla 15: Elementos de construcción de la psicodelia	182
Tabla 16: Elementos, procesos y tendencias de la fusión musical	186

INDICE DE EJEMPLOS

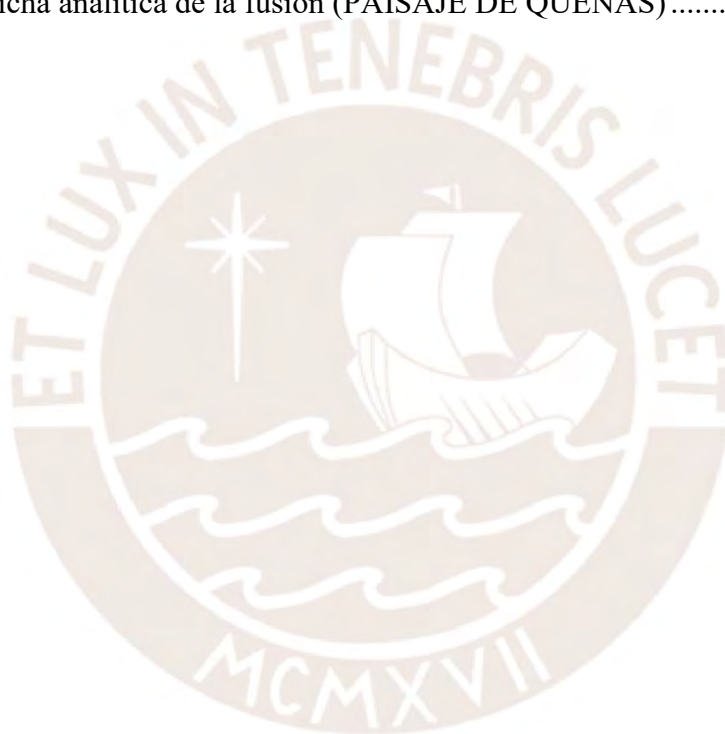
Ejemplo 1: Texturas y articulación de material melódico en “La Flor”	93
Ejemplo 2: Texturas e hipermetría en “Sitting Dreaming”	95
Ejemplo 3: Temáticas y texturas en “Tondero” [TDA].....	96
Ejemplo 4: Temáticas y texturas en “Tondero” [TDB].....	97
Ejemplo 5: Esquema de eventos musicales en “Sitting Dreaming” [SDC].....	101
Ejemplo 6: Drones en “La Flor” [LFC].....	104
Ejemplo 7: Giros melódicos convencionales de rock en “Tondero” y “La Flor”	108
Ejemplo 8: Métrica sesquiáltera (marinera) en “La Flor”	109
Ejemplo 9: Alusión a “lo andino” (pies rítmicos de huayno) en “Sitting Dreaming”..	110
Ejemplo 10: Acompañamientos en “Mi Cueva”	119
Ejemplo 11: Texturas melódicas, hipermetría y temporalidad en “Mi Cueva” [MCA,B].	119
Ejemplo 12: Texturas melódicas, hipermetría y temporalidad en “Mi Cueva” [MCC].	120
Ejemplo 13: Intención dialogante en “Concordancia” [CDintro].....	121
Ejemplo 14: Intención dialogante en “Concordancia” [CDA].....	121
Ejemplo 15: Intención polifónica - contrapuntística en “Concordancia” [CDB].....	122
Ejemplo 16: Intención polifónica - contrapuntística en “Concordancia” [CDC].....	122
Ejemplo 17: Fraseo periódico con simplificación melódico-rítmica en “El Hijo del Sol” [HSB].....	122
Ejemplo 18: Fraseo en “El Hijo del Sol” [HSG].....	123
Ejemplo 19: Fraseo y texturas en “El Hijo del Sol” [HSC].....	123
Ejemplo 20: Textura acumulativa en “El Hijo del Sol” [HSD].....	124
Ejemplo 21: Monofonías en “El Hijo del Sol” [HSE,F].....	124
Ejemplo 22: Frase de violín (folk-andino) en “Mi Cueva” [MCC(a)].....	132
Ejemplo 23: Riff de guitarra en “El hijo del Sol” [HSD].....	132
Ejemplo 24: Desarrollo de intención polifónica - contrapuntística en “A las Orillas del Vilcanota” [OVA5,6].....	138

Ejemplo 25: Desarrollo de intención contrapuntística en “A las Orillas del Vilcanota” [OVA1,2].....	139
Ejemplo 26: Desarrollo de intención contrapuntística en “A las Orillas del Vilcanota” [OVA8].....	139
Ejemplo 27: Intercambio de roles melódicos en “Valicha”.....	140
Ejemplo 28: Intercambio de roles melódicos en “Valicha”.....	141
Ejemplo 29: Intercambio de roles melódicos en “Valicha”.....	142
Ejemplo 30: Roles melódicos de marinera en “Cholito Pantalón Blanco”.....	146
Ejemplo 31: Remisiones del piano en “Cholito Pantalón Blanco”.....	148
Ejemplo 32: Melodía “amazónica”, tipo “chunchada” en “Valicha”.....	149
Ejemplo 33: Desarrollo y texturas en “La Puna”.....	157

INDICE DE APÉNDICES

Apéndice 1: Tabla de observaciones SHMRG (La Flor)	243
Apéndice 2: Tabla de observaciones SHMRG (Sitting Dreaming).....	246
Apéndice 3: Tabla de observaciones SHMRG (Tondero).....	250
Apéndice 4: Tabla de observaciones SHMRG (Concordancia)	254
Apéndice 5: Tabla de observaciones SHMRG (El Hijo del Sol).....	257
Apéndice 6: Tabla de observaciones SHMRG (Mi Cueva).....	261
Apéndice 7: Tabla de observaciones SHMRG (Valicha).....	265
Apéndice 8: Tabla de observaciones SHMRG (A las Orillas del Vilcanota).....	268
Apéndice 9: Tabla de observaciones SHMRG (Cholito Pantalón Blanco)	271
Apéndice 10: Tabla de observaciones SHMRG (La Puna)	274
Apéndice 11: Tabla de observaciones SHMRG (Secuencias de Organillo y Polifón).	277
Apéndice 12: Tabla de observaciones SHMRG (Paisaje de Quenas)	278
Apéndice 13: Ficha analítica de lo progresivo (LA FLOR)	280
Apéndice 14: Ficha analítica de lo progresivo (SITTING DREAMING).....	281
Apéndice 15: Ficha analítica de lo progresivo (TONDERO).....	282
Apéndice 16: Ficha analítica de lo progresivo (CONCORDANCIA).....	283
Apéndice 17: Ficha analítica de lo progresivo (EL HIJO DEL SOL)	284
Apéndice 18: Ficha analítica de lo progresivo (MI CUEVA)	285
Apéndice 19: Ficha analítica de lo progresivo (VALICHA).....	286
Apéndice 20: Ficha analítica de lo progresivo (A LAS ORILLAS DEL VILCANOTA)	287
Apéndice 21: Ficha analítica de lo progresivo (CHOLITO PANTALON BLANCO)	288
Apéndice 22: Ficha analítica de lo progresivo (LA PUNA).....	289
Apéndice 23: Ficha analítica de lo progresivo (SECUENCIA DE ORGANILLO Y POLIFON).....	290
Apéndice 24: Ficha analítica de lo progresivo (PAISAJE DE QUENAS).....	291
Apéndice 25: Ficha analítica de la psicodelia (LA FLOR)	292
Apéndice 26: Ficha analítica de la psicodelia (SITTING DREAMING).....	293
Apéndice 27: Ficha analítica de la psicodelia (TONDERO).....	294
Apéndice 28: Ficha analítica de la psicodelia (CONCORDANCIA).....	295
Apéndice 29: Ficha analítica de la psicodelia (EL HIJO DEL SOL)	296
Apéndice 30: Ficha analítica de la psicodelia (MI CUEVA)	297
Apéndice 31: Ficha analítica de la psicodelia (VALICHA).....	298
Apéndice 32: Ficha analítica de la psicodelia (A LAS ORILLAS DEL VILCANOTA)	299
Apéndice 33: Ficha analítica de la psicodelia (CHOLITO PANTALON BLANCO) .	300

Apéndice 34: Ficha analítica de la psicodelia (LA PUNA).....	301
Apéndice 35: Ficha analítica de la psicodelia (SECUENCIA DE ORGANILLO Y POLIFON).....	302
Apéndice 36: Ficha analítica de la psicodelia (PAISAJE DE QUENAS).....	303
Apéndice 37: Ficha analítica de la fusión (LA FLOR).....	304
Apéndice 38: Ficha analítica de la fusión (SITTING DREAMING).....	305
Apéndice 39: Ficha analítica de la fusión (TONDERO).....	306
Apéndice 40: Ficha analítica de la fusión (CONCORDANCIA).....	307
Apéndice 41: Ficha analítica de la fusión (EL HIJO DEL SOL)	308
Apéndice 42: Ficha analítica de la fusión (MI CUEVA)	309
Apéndice 43: Ficha analítica de la fusión (VALICHA)	310
Apéndice 44: Ficha analítica de la fusión (A LAS ORILLAS DEL VILCANOTA)...	311
Apéndice 45: Ficha analítica de la fusión (CHOLITO PANTALON BLANCO).....	312
Apéndice 46: Ficha analítica de la fusión (LA PUNA).....	313
Apéndice 47: Ficha analítica de la fusión (SECUENCIAS DE ORGANILLO Y POLIFON).....	314
Apéndice 48: Ficha analítica de la fusión (PAISAJE DE QUENAS).....	315



*“raíces rockeras, tintes sinfónicos, progresivos, psicodélicos,
mezclados con folclore peruano”¹*



¹ (Gestores Culturales, 2021).

INTRODUCCIÓN: ASPECTOS FORMALES DE LA INVESTIGACIÓN

1. Planteamiento del problema

A finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX, el rock anglosajón desarrolla dos corrientes conocidas como rock psicodélico y rock progresivo. Estas refieren a un conjunto de valores y tendencias estéticas y estilísticas, como la experimentación, improvisación, ambición, sofisticación y conceptualización musical y discursiva, así como la asimilación de y mezcla con otras músicas mediante el eclecticismo y la fusión. Debido a estos elementos y en comparación con otras músicas populares u otros periodos históricos en el rock, la música enmarcada en estas corrientes puede ser – y de hecho ha sido - considerada como una manifestación de gran valor artístico de identidad única e irrepetible². Esto a su vez, constituye dichas corrientes en un campo significativo para el estudio de estéticas y lenguajes estilísticos alrededor del rock.

Sin embargo, tanto a nivel latinoamericano como peruano, la musicología ha ahondado muy poco en el rock³. En el caso del rock en el Perú, si bien existe bibliografía considerable de tipo histórico, periodístico y sociocultural⁴, esta no presta mucha atención a los aspectos estéticos y artísticos, ni a los textos y discursos musicales. Esta situación resulta especialmente sensible para el periodo conocido como la primera etapa del rock peruano, comprendida entre mediados del cincuenta y finales de los setenta, donde el rock local destacaría más por su lado artístico y estético que por un compromiso contracultural o social⁵.

Entre la producción de rock en el Perú de esta primera etapa se encuentra el grupo El Polen. Considerado una propuesta de rock fusión, El Polen fue fundado en 1969 por los hermanos Juan Luis y Raúl Pereira del Mar, un núcleo al cuál varios otros músicos se irían integrando posteriormente; su primera etapa artística abarca desde su fundación hasta entrado el año 1973 cuando se disuelven y no retomarían actividad sino hasta finales de los años noventa, entrando en un nuevo periodo artístico que se extiende hasta hoy⁶. El caso de El Polen es significativo ya que a pesar de que su propuesta musical ha sido abiertamente reconocida por

² López Cano (2018) enuncia esto en su discusión sobre la intertextualidad en la música popular urbana para aclarar que a diferencia de ciertas corrientes de rock, la gran mayoría de la música popular se asemeja más a una artesanía y no tiene mayores pretensiones artísticas sino elaborar melodías populares y clichés para expresar sentimientos comunes (p.82). No obstante, aunque no cita específicamente al rock progresivo o psicodélico, es razonable pensar que estas formas de rock son parte de esas “ciertas corrientes de rock” y por ende poseen los atributos referidos.

³ Según Juan Pablo Gonzales, “[...] los musicólogos latinoamericanos hemos ahondado poco en el rock. Han sido más bien los sociólogos, historiadores, antropólogos y periodistas quienes han abordado con cierta plenitud el tema, preocupándose principalmente de problemas vinculados con la ideología, el comportamiento social y la construcción de discursos” (2021, p.89).

⁴ Algunos de los estudios y trabajos más importantes son los de Cornejo (2018), Torres (2018), (Sótano Beat, 2012), (Gutiérrez, 2004, 2021) (Oliart, 2023) (Melgar, 2020).

⁵ Según Fidel Guitierrez, en esta etapa el rock peruano “no tendría connotaciones y manifestaciones contra culturales de importancia que superaran lo meramente estético y artístico” (2021, p.65).

⁶ Aquí no se ahonda más en la descripción del grupo. Información detallada se encuentra disponible en línea. Como todo grupo en actividad, cuentan con canales de comunicación y redes sociales. Puede verse por ejemplo: https://www.facebook.com/ElPolenPeru/?locale=es_LA

su pionerismo, innovación y trascendencia para la música y la identidad en el Perú⁷, su dimensión artística no ha sido explorada de forma amplia y profunda. Como lo hace en la mayoría de casos, la historiografía del rock reconstruye y contextualiza a El Polen de manera mayormente descriptiva e informativa. Por su parte, la reciente producción musicológica, si bien se ha ocupado de los discursos del grupo alrededor de la contracultura, el hipismo y la identidad, solo ha alcanzado a abordar su dimensión artística y discurso musical de manera mayormente referencial o funcional. Así, por ejemplo, la fusión de El Polen se ha tomado como base para la construcción de otros conceptos – como lo andino - mas no necesariamente es estudiada en sí misma como proceso creativo o discurso artístico. Además, la fuerte asociación de la obra de El Polen con la fusión musical, eclipsa de algún modo la lectura que hace el grupo de lo progresivo y lo psicodélico, aspectos también consustanciales a su producción y discurso musical.

2. Preguntas de investigación

Frente a la problemática planteada, la presente investigación se formula las siguientes interrogantes principales: ¿De qué manera se construyen en la obra de El Polen perteneciente a su primera etapa artística las nociones de lo progresivo, la psicodelia y la fusión musical en tanto estéticas y prácticas musicales asociadas al rock de finales de los sesenta y principios de los setenta? ¿Cómo se articulan los valores asociados a estas estéticas en el comportamiento del grupo y en su producción musical? y ¿Cuáles son las tendencias y particularidades que presenta su discurso estilístico musical alrededor de estas estéticas? Así también, frente a este discurso estilístico musical ¿Qué vínculos y cuestionamientos pueden plantearse alrededor de la realidad del rock en el Perú de la época y de las valoraciones e interpretaciones que la literatura ha hecho sobre El Polen?

Estas preguntas implican a su vez indagar en otros cuestionamientos de índole más referencial y contextual pero necesarios como ¿De qué manera se establece el rock anglosajón como una manifestación musical y cultural con valor artístico a finales de los sesenta? ¿Cómo se contextualiza el rock en el contexto latinoamericano en esa época? ¿Qué marco de valores estéticos y/o criterios analíticos deben tomarse en cuenta para el estudio de lo progresivo, la psicodelia y la fusión musical?

3. Objetivos

Como objetivo general se tiene: Explicar cómo se construyen lo progresivo, la psicodelia y la fusión en tanto estéticas y prácticas musicales asociadas al rock de finales de los sesenta y principios de los setenta en la obra musical del grupo El Polen perteneciente a su primera etapa artística y determinar las particularidades y tendencias de su discurso estilístico alrededor de estas estéticas.

⁷ Al respecto de su trascendencia e importancia, El Polen ha sido reconocido como uno de los discursos más innovadores sobre identidad musical desde la fusión entre rock y folclor autóctono (Gutiérrez, 2021, p.82), como proyecto fundacional del rock peruano y fuente de inspiración para las fusiones más modernas (Mendivil, 2022, p.248) o como uno de los grupos creadores del “rock andino” (Cornejo, 2018).

Como objetivos específicos se tienen los siguientes:

- Determinar los componentes, características y tendencias del discurso estilístico de la obra de El Polen respecto a lo progresivo, la psicodelia y la fusión.
- Vincular el discurso estilístico de El Polen con la realidad del rock peruano de la época y las valoraciones e interpretaciones que la literatura ha hecho de su obra musical.
- Contextualizar la contracultura y el proceso de valoración artística del rock anglosajón a finales de los sesenta
- Determinar los marcos estéticos y estilísticos del rock progresivo y psicodélico y los criterios para el estudio de la fusión musical como proceso creativo.
- Contextualizar la contracultura y el rock anglosajón en el ámbito latinoamericano y nacional del periodo histórico de estudio.

4. Justificación

Vistas la relevancia de la dimensión artística del rock en el Perú en su primera etapa, la importancia del legado musical de El Polen, así como de su estado latente en tanto objeto de estudio musicológico, se hace necesaria una mayor atención al mismo como hecho artístico y a su discurso musical. Esta es la cuestión que la presente investigación busca atender. Un estudio del caso de El Polen desde esta perspectiva no solo contribuye a entender sus procesos creativos y reforzar la puesta en valor de su propuesta y legado musical, sino también a refuerza la comprensión de las dinámicas de lectura y asimilación a nivel local de estéticas y prácticas transnacionales como lo progresivo, la psicodelia y la fusión, las mismas que son representativas de un periodo histórico en el rock – tanto global como nacional - donde los aspectos estéticos y artísticos serían especialmente significativos.

De otra parte, se considera que esta investigación aporta al entendimiento de la música popular en el Perú desde los procesos creativos de sus actores - un punto de alguna manera poco visto por la historiografía y la musicología peruana para el caso del rock - y de modo general, sumar a los esfuerzos interdisciplinarios orientados a comprender el fenómeno del rock en el Perú y valorar su corpus musical.

Finalmente, al adoptar una perspectiva que considera las obras o producciones musicales, así como sus contextos sociohistóricos de producción y recepción, se pretende enriquecer el debate musicológico sobre la interacción entre el texto y el contexto como aspecto fundamental en el estudio de la música popular.

5. Propuesta de investigación

Se plantea que las obras o producciones musicales pertenecientes a la primera generación de rock en el Perú en general y la de El Polen en particular, serían una forma de aproximarse al rock peruano como hecho artístico y de entender sus procesos de asimilación de estéticas transnacionales desde la práctica musical en un contexto sociohistórico local. Así entonces, desde un enfoque de la música como hecho artístico, se propone un estudio estético estilístico del caso del grupo El Polen que busque conocer cómo su práctica y obra musical construyen nociones de lo progresivo, la psicodelia y la fusión en tanto estéticas musicales asociadas al

rock entre finales de los años sesenta y principios de los setenta y al mismo tiempo, determinar tendencias y particularidades estilísticas de estas construcciones en su discurso musical.

La propuesta de investigación se basa en la premisa de que la obra de El Polen forma parte de una producción concebida sobre preceptos artísticos, estéticos y culturales alrededor del rock desarrollados en el mundo anglosajón y asimilados en el contexto latinoamericano durante la época referida previamente. Se sostiene a su vez que estas tres estéticas en cuestión son consustanciales a la identidad musical de este grupo y que su estudio conjunto nos aproxima de mejor manera a una comprensión más amplia de su dimensión artística y musical. De otra parte, se considera que la lectura que este grupo realiza de dichas prácticas y preceptos durante los años setenta, constituye un aporte esclarecedor y significativo al entendimiento de las estéticas del rock a nivel local.

La propuesta considera como componentes estéticos a los criterios y valores significativos de las diferentes corrientes del rock en cuestión mientras que el componente estilístico, refiere a los procesos de lectura, asimilación y reconstrucción de estos criterios en una propuesta musical en particular. Se propone analizar la construcción estético musical principalmente a partir de los textos musicales; no obstante, se toman en cuenta aspectos extra musicales y socioculturales alrededor de la contracultura y el hipismo, así como la realidad local del rock peruano de la época como marcos contextuales de referencia.

6. Estado de cuestión

Al igual que la mayoría de cuestiones sobre el rock en el Perú, la labor y obra musical de El Polen se ha reconstruido de forma descriptiva desde la historia y la crónica periodística (Cornejo, 2018), (Torres, 2018), (Sótano Beat, 2012). En conjunto, estos estudios se refieren a El Polen como una propuesta de fusión entre rock y elementos locales (criollos y andinos principalmente) de carácter pionero, original y auténtico frente a la realidad que atravesaba la primera generación de rock nacional⁸.

Aparte de la información histórica, en estos textos llaman la atención los juicios de valor estéticos que se han atribuido a la obra y la propuesta de fusión de El Polen tales como “música-tierra, orgánica, matérica, táctil, telúrica” (Torres, 2018, p. 314), de “álbumes telúricos y mágicos” (Cornejo, 2018, p. 77), un “coctel místico” o “una cascada de arpegios cristalinos cuyos sonidos, cercanos al huayno, transportaron con éxito la sensibilidad urbana del ritmo norteamericano a la serenidad rural del paisaje andino” (Bernilla & Flores, 2021). Lo interesante para nuestro caso es que estas descripciones metafóricas incitan a pensar en las bases formales y estilísticas sobre las cuales se sostienen este tipo de valoraciones. Los trabajos mencionados no lo precisan más allá de mencionar algunos géneros e instrumentos. Melgar (2020) se aproxima a una revisión más detallada del texto musical al describir el tema “La Flor” como una expresión de la confluencia de la cultura rock y las sonoridades clásicas y andinas bajo la forma de “una suite de folk psicodélico”; resalta una sección donde se alude una línea vocal de falsa fonética quechua como representación de una visión cósmica y hippie del retorno a la naturaleza y la idealización del mundo andino. En este trabajo pueden verse unas primeras aproximaciones de cuestiones estrictamente musicales. El artículo de Julio MENDÍVIL *El Polen*:

⁸ Aquí no es necesario reproducir las anécdotas e historias contenidas en estos estudios ya que se usarán como referencia histórica y contextual constante a lo largo de la investigación.

Rock andino fuera de la ciudad (2022) profundiza más en cuestiones de estilo mediante un ejemplo puntual de “tensión” entre música andina y rock desde cuestiones armónicas y tímbricas en el tema “Niña serrana”. Por otro lado, resalta la diferencia entre el tratamiento de carácter evocativo y ornamental en las primeras aproximaciones a lo andino de grupos de rock como El Opio y el rol fundamental que tendrían las estructuras formales de músicas populares peruanas en la obra de El Polen. Además, contrasta la instrumentación del grupo con la del rock convencional, resalta el uso de instrumentos característicos del folclor del Cusco e identifica en algunas composiciones el uso de géneros musicales tanto globales (folk y rock anglosajón) como locales (huayno, fox incaico, marinera y tondero). Por su parte, en su estudio sobre la construcción de lo andino en la fusión de El Polen, De Souza (2022), advierte en su mayoría los mismos rasgos que Mendivil y esboza de manera general las estructuras formales de las piezas que componen los dos discos correspondientes al periodo de los setenta; así también, propone la idea de una “matriz rockera” y sugiere considerar aspectos como la forma o el timbre para abordar la fusión rock-andino en El Polen.

Si bien estos trabajos esbozan varios elementos asociados al estilo musical y a la fusión en particular, no llegan a constituir estudios sobre los discursos estilísticos o sobre la fusión propiamente dicha en el caso de El Polen, debido por un lado, a sus propósitos particulares – testimonial y descriptivo en el caso de Mendivil (2022) y funcional a otras construcciones como en De Souza (2022). Asimismo, al ubicarse en diferentes trabajos, todos estos aspectos estilísticos no se articulan como un estudio amplio y sistemático sobre el corpus musical del El Polen. Por último, al no tratarse de estudios estéticos estilísticos propiamente dichos, los aspectos proporcionados en estos trabajos permanecen en gran parte en calidad de información de carácter general y en algunos casos imprecisa. Estas aproximaciones a lo musical se constituyen, para esta investigación, en puntos de encuentro, comentario y debate.

Ahora, como podría esperarse, lo anterior evidencia la tendencia a hacer de la fusión el eje central de discusión y la consecuente desatención a la psicodélica y lo progresivo. Si bien estos estudios refieren aspectos sobre estas estéticas, su aproximación es mayormente de orden ideológico-sociocultural que estilístico-musical o bien, están descritos de manera general y referencial. Todos los estudios relacionan a El Polen con lo psicodélico principalmente a través de la cultura del hipismo y el consumo de alucinógenos y no tanto desde su estudio como estética musical. Mendivil (2022) solo apunta una “clave psicodélica” subyacente a las letras y la música (p. 249) mientras que De Souza (2022), afirma que “el sonido de El Polen [...] toma características sonoras de la psicodelia, género que impulsaría una ruptura e innovación radicales en lo musical, experimentaciones sonoras, exploraciones rítmicas, de timbres y de atmósferas sonoras, incorporando el ruidismo” (p. 55). Esta última resultaría en una apreciación genérica y referencial en tanto no se llega a ver cuáles son esas características sonoras o cómo se construyen dichas innovaciones, experimentaciones, exploraciones o atmósferas. Del mismo modo, al referir el segundo disco *Fuera de la Ciudad*, Mendivil (2022) solamente apunta “un acercamiento al lenguaje de los grupos de rock progresivo” (p. 245) dando una lista de las características estilísticas, pero sin entrar a discutir como se construyen estas para el caso particular de El Polen. Así también, para De Souza (2022) lo progresivo se limita a una referencia general, muy similar a la que se hace para la psicodelia, al afirmar que El Polen “toma del rock progresivo la duración de los temas, la tendencia a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos, la búsqueda de innovación, experimentación,

exploración sonora” (p.55), nuevamente sin discutir a profundidad estos parámetros en los textos musicales.

Luego de esta revisión, resulta razonable e interesante preguntarse: ¿Cómo entender el “acercamiento” a lo progresivo y la “clave” psicodélica? ¿De qué maneras se construyen la improvisación o lo experimental en un discurso musical? ¿Qué implican unas “raíces” rockeras o unos “tintes” sinfónicos, progresivos y psicodélicos”⁹ desde una perspectiva estético estilística? ¿Cómo explicar – y no solo identificar – la “mezcla” entre el folclor peruano y estas “raíces” y “tintes”? Cuestionamientos como estos invitan a indagar sobre las interacciones entre procesos creativos, circunstancias contextuales, elementos estilísticos y valores estéticos a través de las cuales se construyen discursos musicales, así como interpretaciones y valoraciones tanto desde la producción como desde la recepción.

7. Metodología

El tipo de investigación propuesto es cualitativo y analítico-interpretativo, compuesto principalmente por métodos de análisis musical morfosintáctico, análisis de discurso e interpretación de tipo hermenéutico - semiótica. Se toma como instancia textual musical las dos producciones fonográficas oficiales que El Polen produce en la década de los setenta. Se utiliza además como fuente primaria una conversación personal con el fundador del grupo, Juan Luis Pereira del Mar, y como fuentes secundarias, testimonios, entrevistas y relatos disponibles en la bibliografía del rock peruano y en internet complementadas con metatextos (imágenes de portadas y cuardenillos de cd).

La aproximación al texto musical contempla la escucha personal sistemática del repertorio así como una dinámica de escucha e interpretación conjunta con músicos y artistas expertos en música andina y música criolla a fin de integrar sus competencias y apreciaciones al análisis y la interpretación.

La base teórica (desarrollada en el capítulo 1) se sustenta en diversas teorías del rock anglosajón y del rock en el contexto latinoamericano a finales de los años sesenta e inicios de los setenta: (Moore & Martin, 2018) (Costa, 2018, 2020) (Covach, 2006) (Macan, 1997) (Regev, 1994) (García Peinazo, 2015) (Gonzales, 2021) (Gutierrez, 2004, 2021); enfoques semióticos e intertextuales de la música popular (Echard, 2017) (Reising, 2009) (Whiteley, 2003) (López-Cano, 2007) y aproximaciones a la fusión musical (Fellez, 2011) (Paraprathim, 2014) (Montero-Díaz, 2018) (Steingress, 2004).

El marco metodológico (detallado en el capítulo 1) entiende el concepto de estilo musical en dos sentidos: como discurso (Pascall, 2001) y comportamiento (Mundy, 2014) en un sentido amplio y en un sentido más restringido, como los elementos musicales formales constituyentes de un marco estilístico (*style*) determinado (Moore, 2001, Moore & Martin, 2018) normalmente asociado a un género musical. El procedimiento analítico se estructura principalmente sobre la base de los modelos de análisis del estilo musical de Leonard Meyer (2000) y Jan LaRue (1989, 2001) complementados con consideraciones sobre el rock como estilo (Moore & Martin, 2018). Como herramientas operativas se emplearán medios digitales

⁹ (Gestores Culturales, 2021).

de producción musical en la reconstrucción de la imagen aural del texto musical, su análisis y la elaboración de transcripciones.

Finalmente, se desea apuntar que este enfoque metodológico se concibe en atención a la dicotomía entre texto y contexto y entre enfoques formales e interpretativos en el estudio del hecho musical. Se espera sortear el binarismo reduccionista¹⁰ de esta dicotomía al articular la autonomía relativa de la obra musical con su dimensión contextual y cultural de producción y recepción¹¹. En síntesis, una postura dialéctica constructiva entre lo histórico y lo sistemático¹² donde el estilo musical deviene un medio de conocer la lectura que un hecho musical hace de las mentalidades musicales¹³ de su tiempo.

8. Estructura

La investigación se estructura en tres capítulos. En el capítulo 1 se construye en primer lugar un marco teórico conceptual que comprende la relación entre rock y contracultura, el proceso de valoración artística del rock anglosajón, consideraciones estético musicales del rock progresivo y enfoques de estudio de la psicodelia en el rock y de la fusión musical. En segundo lugar, se elabora un marco contextual de la contracultura y el rock en el ámbito latinoamericano, así como de la realidad del rock en Lima y de bandas como El Polen a finales de los sesenta y en tercer lugar, se abordan en mayor detalle consideraciones de tipo metodológico y procesual. En el capítulo 2 se realiza el análisis del discurso estilístico, se realiza en primer lugar el análisis desde una dimensión más sociocultural y en un segundo momento, se pasa a un análisis musical de índole más formal. El tercer y último capítulo desarrolla en primer lugar una sección de evaluación donde se discuten las tendencias de lo progresivo, la psicodelia y la fusión en la obra de El Polen y las particularidades que presente su discurso estilístico musical. Por último, se elabora un apartado de crítica en el cual se ponen en diálogo los hallazgos alrededor del discurso con algunas valoraciones, apreciaciones e interpretaciones relevantes que se han hecho sobre El Polen desde la historiografía y los estudios musicológicos.

¹⁰ Este reduccionismo refiere a la confrontación entre dos herramientas metodológicas: el análisis formal, privilegiado por la musicología y la hermenéutica interpretativa, usada comúnmente en los estudios culturales y sociales (Fink, 1998, p.159). Al respecto Moore & Martin (2018) apuntan la limitación de tomar una postura metodológica ortodoxa, sea formalista o interpretativa.

¹¹ Según Treitler (1999): "si no aceptamos el estatus autónomo provisional de la obra musical, corremos el riesgo de reducirla a un símbolo y hacerla transparente para el significado (extramusical) cuya explicación se convertirá en el último propósito del estudio musical; es decir, corremos el riesgo de que desaparezca como objeto estético una vez haya cubierto su papel de significación" (en Nagore, 2004, p.7).

¹² (Padilla, 2000, p.14).

¹³ Según Astor (2009): "Las ideas musicales presentes en las obras revelan la existencia de un pensamiento, de una mentalidad y de una postura ideológica, expresados como música" (p.54).

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO – CONTEXTUAL

1.1. Contracultura, hipismo y valoración artístico - estética del rock anglosajón.

La contracultura o cultura juvenil se desarrolla a partir de la década de los sesenta del siglo XX siguiendo las pautas de la sociedad de consumo occidental de posguerra y el estilo de vida americano (Piñeiro, 2009). De esta se desprende el movimiento conocido como *hippie* o hipismo, el cual fue, de modo general, un ensamble de filosofías, culturas y formas de vida que se “recuperarían” malinterpretándose y de forma anacrónica (Weinrichter, 2015, p.12)¹⁴.

Dos aspectos explicarían el alcance e influencia de esta ideología dentro y fuera del mundo anglosajón (Lufti, 2018). El primero es su naturaleza generacional, los jóvenes cuestionan un status quo representado en las generaciones más adultas y adoptan una actitud rebelde contra toda forma de dominación y autoritarismo (Piñeiro, 2009). El segundo es la pertenencia a una clase media y media alta que daba a los hippies acceso a capital económico (ingresos), social (redes de contacto), cultural (educación) y simbólico (bienes de consumo) (Lufti, 2018, p.46) para configurar un *habitus* que implicaba, entre otras cosas, un afán por una experiencia del presente despreocupada del futuro y con gestos contestatarios pero compatible con el sistema económico. Otro aspecto relevante de la contracultura es su postura en relación con la política. Durante los años sesenta se producen en Estados Unidos fricciones entre un lado más politizado del movimiento juvenil y otros menos interesados (apolíticos), lo que daría origen a dos grupos juveniles diferenciados: la nueva izquierda y los hippies (Mularsky, 2016). La línea divisoria entre estas dos facciones nunca sería absoluta debido a puntos de encuentro como el rechazo por la “tecnocracia” y una fuerte asociación entre doctrina política y estilo cultural (ibid. p.82). Esta última asociación confiere al hipismo agendas tanto culturales como políticas y lo ubica en un espectro que comprende un polo apolítico de actitud escapista, centrado en la libertad personal y que busca perfeccionar el ser (*perfect the self*) y otro fuertemente politizado que busca ante todo mejorar la sociedad (*perfect the society*) (Michals, 2002 en Mularsky, 2016).

Son las posturas más orientadas hacia el *perfeccionamiento del ser* las que establecen el vínculo entre contracultura, arte y música ya que los valores de libertad y expresión creativa individual del hipismo son fundamentales en el proceso de valoración artística del rock. Al señalar la escasez de canciones con evidentes objetivos políticos en el rock de Gran Bretaña durante los sesenta, Sheila Whiteley (2003) sugiere que el impacto de la contracultura sobre el rock no implicaría tanto una actitud política de llamado a la acción (*perfect the society*). Por el

¹⁴ Esta gama de manifestaciones asociadas con la corriente del hipismo es descrita por Lufti (2018) del siguiente modo: “Los hippies eran jóvenes, de unos 25 años, en su mayoría provenientes de familias ricas, que rechazaron su estilo de vida y el sistema de valores materialista. Abandonaron la comodidad, la elegancia y las formas de vida superficiales de los adultos, y eligieron una vida simple, rústica y natural. Querían derribar barreras: nacionales, raciales, religiosas, de sexo y otras diferencias. Los hippies están estrechamente relacionados con términos como vegetarianos, nudistas, defensores de la medicina natural, la reforma del vestuario, la reforma sexual, y las reformas económicas, sociales, culturales y religiosas, así como la libertad para los niños, las mujeres y los animales.” (p.43) [traducción propia]

contrario, el rock tendría mas bien una simpatía por ese lado más “hippie” de la contracultura que profesaba la adopción de un estilo de vida personal alternativo, una política cultural de celebración y no de protesta y la visión optimista del ser humano y su potencial creativo (*perfect the self*). Para esta investigación, este potencial creativo celebrado por el hipismo se considera como una de las bases más importantes del proceso de valoración artístico-estética del rock ocurrido a partir de mediados de los años sesenta.

La construcción del estatus cultural y la valoración artístico - estética del rock anglosajón se entiende desde la idea del campo de producción cultural. En este campo, la acción de agentes productores de significado determina la distribución, acumulación de prestigio, jerarquía y valor artístico a objetos culturales (Bordieu 1984, en Regev, 1994). Estos agentes inciden a su vez en la ruptura entre “alta” y “baja” cultura representada en las dinámicas de contacto entre música popular y vanguardias artísticas (ibid.), las mismas que para 1967, eran llevadas a cabo por varios artistas de música popular del mundo anglosajón (Fellez, 2011, p.46). En el caso del rock, esta valoración artística se produce bajo la forma de una creciente sofisticación y estetización (ibid.) y por la acción de críticos, instituciones y audiencias que generaron una ideología desde la cual el rock anglosajón reclama un estatus cultural de arte y de música “seria” (Regev, 1994). Este proceso que presenta al rock como una expresión “auténtica” de su tiempo, es denominado por Jacopo Costa (2020) como el *discurso del rock*. Aparte del proceso, con este término Costa refiere la persistencia histórica de algunas actitudes, ideas y argumentos - y el carácter efímero de otras - que los agentes productores de significado desarrollaron respecto al rock a partir de mediados de los sesenta (p.180).

Ahora, entre estos agentes se encuentran en primer lugar los músicos. Muchos rockeros británicos, culturalmente más familiarizados con el legado musical clásico europeo que sus pares estadounidenses, asistieron a escuelas de arte o se relacionaban con tendencias artísticas de vanguardia buscando así dignificar su trabajo y la aprobación de la “alta cultura” (Rockwell, 1980). Sin embargo, según Moore & Martin (2018), serían mas bien pocos los músicos de rock progresivo realmente entrenados académicamente, siendo más común entre estos el interés auto consciente por explorar técnicas más cercanas a la tradición musical formal que al pop o el soul. En segundo lugar, las universidades (en Estados Unidos) y las escuelas de arte (en el Reino Unido) fueron espacios para que un nuevo sector demográfico (los jóvenes adultos) se “apropien” del rock de un modo más “intelectual” (Fayard, 2011 en Costa, 2018, p.96). En tercer lugar, ciertos medios de comunicación como emisiones radiales FM, críticos y revistas especializadas, tratarían al rock anglosajón como “música seria” pretendiendo así alejarlo de su condición de mercancía de entretenimiento.

A finales de los sesenta, con la acción de estos agentes se inicia el debate sobre la autenticidad y se crea la dicotomía entre rock y pop, una división que la industria discográfica ya había aprovechado vistas las nuevas audiencias que el rock generaba (Stratton 1986 en Bennett, 2007, p.9). En el *discurso del rock*, mientras el “pop” era efímero y impulsado por el afán comercial, el rock se atribuía un sentido de sinceridad y autenticidad (ibid.) e incorporaría la idea de la autonomía de la obra de arte y de sus creadores (Williams 1958, Bordieu, 1969, en Regev, 1994). La autonomía de la obra de arte que se aplicaba a la música académica se transplantaba al rock atribuyendo a sus obras (canciones, albums, grabaciones) la acción de una “verdad” más allá de pretensiones comerciales y la expresión interna de la “genialidad” de un

artista autosuficiente (Regev, 1994). Para Costa, aparte de esta visión del rock como expresión artística que integra valores del “arte culto” (como la búsqueda de originalidad, que en sí misma implica la idea de autonomía y una actitud individualista), se crea también un sentido de tradición histórica (2018, p.108) desde el cual el rock toma consciencia de su propia historia y “canoniza” ciertos acontecimientos y protagonistas¹⁵ (p.112).

La pretensión de autonomía se refuerza también debido al avance de las tecnologías de grabación. El rock concibe al estudio como espacio central de un proceso creativo y no solo como herramienta para el registro de una ejecución o performance (Costa, 2018) y, al hacerse dependiente de esta tecnología, convierte la grabación (*track/record*) en objeto artístico (Kania, 2006) y texto básico del género (Bennett, 2009). Con la grabación, la obra se concibe como “sustancia sonora” (Regev, 1994) y origina la noción del *sonido* en tanto descriptor del conjunto de características tímbricas, melódicas, armónicas, rítmicas y de estructura producto de todas las decisiones estilísticas que intervienen en el proceso creativo llevado a cabo desde una lógica de producción en estudio (Costa, 2018). La noción de *sonido* representa además la habilidad creativa en el uso de todos estos recursos y modos de producción disponibles y va más allá de la idea de “lo eléctrico” y del simbolismo de la guitarra eléctrica (Wicke, 1987 en Regev, 1994, p.95). Para fines de esta investigación, con esta noción de *sonido* se justifica además la consideración de la naturaleza textual del rock como principalmente aural o sonora, lo que permite a su vez incorporar aspectos eminentemente aurales o referentes a la materialidad sonora al cuerpo de valores estéticos del rock. Así también, desde lo metodológico, se justifica tomar la grabación como texto musical y objeto de estudio ya que la “huella sonora” que la grabación hace tanto de la dimensión sintáctico formal como la performática, proporcionan al texto-objeto la autonomía relativa necesaria para un análisis estético-estilístico.

Ahora bien, el proceso de valorización artística o *discurso del rock* dista mucho de ser una ideología sin fricciones, incongruencias y limitaciones. Costa se plantea si este proceso respondía a un verdadero deseo del rock de ser incluido como expresión de la “alta cultura” – algo que para Regev (1994) no tuvo ciertamente el resultado esperado – o si fue un acto que más bien intentaba erradicar la distinción entre diferentes “niveles” de cultura (Costa, 2018, p.109). En cualquier caso, según el autor, hoy en día el mundo del rock se muestra cada vez más indiferente frente a esta discusión (ibid.). Asimismo, a pesar de que para algunos un mayor estatus cultural del rock fue – y es aun - un estímulo importante, Costa sugiere que tal vez el origen del amplio vocabulario artístico del rock de finales de los sesenta y durante los setenta sea más banal y basado simplemente en un interés indiferenciado por diversos lenguajes musicales y artísticos (2018, p.110).

Por otro lado, Simon Frith señala lo problemático que resulta pretender ser juzgado desde los parámetros del arte y al mismo tiempo, continuar dentro de un esquema de entretenimiento. Para este autor, el trabajo duro y dedicado de músicos de rock que se ven como artistas y creadores autónomos e individuales, se diluye fácilmente en la maquinaria de una industria de la música y el espectáculo que no pretende instruir a las audiencias (1983 en Moore & Martin, 2018). Entonces, si bien el rock no dejaba de ser una forma de entretenimiento, este

¹⁵ Sobre esta concientización histórica y creación de un canon del rock anglosajón véase: von Appen & Doebling (2006).

toma al menos un carácter original, novedoso y más personal (Costa, 2018, p.97). Durante la época del rock psicodélico y en clubes londinenses como el UFO¹⁶, el rock se desvincula del baile pasando a ser desde simple música de ambiente hasta el foco de una forma de escucha más autónoma (en el sentido de que la música ya no es funcional a otra actividad) (ibid. p.98). Los modos de escucha cambian y los músicos, artistas y audiencias son conscientes de las implicancias de este cambio. Para Costa, la oposición entre música “para el cuerpo” y música “para la mente” (*music for the body-music for the mind*) que advierte en el manifiesto incluido en el album *Volume Two* de la banda Soft Machine, ilustra esta nueva concepción¹⁷. Sin negar la funcionalidad del rock para el baile, dicho manifiesto afirma la posibilidad de una nueva forma de entretenimiento más personal e individual (2018, p.108). Estas nuevas formas de diversión y escucha serán fundamentales en el desarrollo posterior de las tendencias experimentales en el rock. Lo experimental se abordará más adelante en este capítulo, por el momento, se apuntan las implicancias de esta dicotomía cuerpo-mente para el marco estético del rock.

Bajo la noción de *música para el cuerpo*, aspectos como la dimensión corporal, la materialidad sonora y la performance se tornan relevantes en la valorización estética del rock. Según Baugh (1993), mientras que en la música académica se valora el estímulo al intelecto de lo formal y compositivo, la estética en el rock se fundamentaría en la materialidad de la música (*music matter*) y cómo esta afecta al cuerpo (p.3). Para Baugh, la materialidad sonora se manifiesta en tres aspectos: el tono (*tone*) – equivalente a la noción de “sonido”, el ritmo (*rhythm*) y el alto volumen (*loudness*); este último sería responsable en gran medida de la intensidad de una performance y constituye uno de los vehículos expresivos fundamentales en el rock (p.28). Ahora, si Baugh coloca al ritmo y el volumen como elementos estéticos centrales por encima de otros aspectos más “intelectuales”, Stephen Davies (1999) muestra preferencia por una mirada integral que considere las dimensiones corporales e intelectuales (formales) como igualmente relevantes. Se considera que esta mirada conciliadora es más fructuosa ya que posibilita considerar las interacciones entre la materialidad del rock y otros valores más “intelectuales” asociados a la música académica.

Respecto a la *música para la mente*, ya se ha visto que en esta época la música se desvincula de la función del baile y se enfatiza una escucha atenta que apela más a lo intelectual. Desde una crítica al discurso del rock, esta nueva forma de experiencia se relaciona también con la cultura del entretenimiento. Así, ¿qué más “intelectual” que un nuevo segmento de audiencia conformado por jóvenes estudiantes universitarios y de escuelas de arte? De hecho, el rock como música para la mente se basaría en que este deja de ser la música de los

¹⁶ Creado en 1966, este fue el primer centro cultural asociado a la cultura de la psicodelia de Londres” (Costa, 2018).

¹⁷ “«Hay música para el cuerpo y hay música para la mente. La música para el cuerpo te levanta del suelo y te lanza a la actividad física del tipo que prefieras en el momento. La música para la mente te lleva suavemente corriente abajo, a través de giros y vueltas placenteros, altibajos, rápidos y aguas tranquilas. The Soft Machine toca música para la mente. En su sentido más estricto, puede imponer cierta responsabilidad cerebral a los oyentes, porque realmente no puedes tararear o tener la melodía pasando por tu cabeza mientras caminas por las calles. Pero la buena sensación final que genera “la Máquina” siempre permanecerá contigo, y el beneficio emocional final bien vale el esfuerzo mental.» The Soft Machine, Volume Two, Probe, CPLP 4505, 1969” (en Costa, 2018, p.99) [Traducción propia]

adolescentes de los cincuenta quienes, para mediados de los sesenta, ya buscaban algo más acorde a la vida adulta o universitaria (Costa, 2018, p.96).

Por otro lado, para 1968 el potencial comercial del rock denominado “progresivo” era evidente a pesar de su asociación con conciertos de gran escala y estudios profesionales que implicaban grandes inversiones y rentabilidad (Moore & Martin, 2018). Asimismo, en esta época se establecía un redireccionamiento del rock, de sus orígenes en las clases trabajadoras hacia los circuitos universitarios. Este nuevo mercado emergente incentivó también a las compañías discográficas a crear sellos de rock progresivo y ofrecerlo como producto diferenciado del “pop comercial” (Moore & Martin, 2018). No obstante, la mayoría de músicos y artistas, conscientes de este proceso, no verían conflicto entre una sensación de control y autoexpresión y la elaboración de productos de una manera no menos comercial que el pop (ibid.)

Ahora bien, dos aspectos se desprenden de lo expuesto; en primer lugar, que el *discurso del rock* tendría una base más ideológica que estilística en cuanto a su diferenciación con “el pop” a la luz de las dinámicas comerciales de la época. Así, solo en apariencia el rock se veía a sí mismo como no comercial, auténtico y con control sobre su material y producción (Moore & Martin, 2018) y, a pesar de su pretensión de ser una concepción del mundo y de la vida, la retórica del rock solo ofrecería metáforas estandarizadas y previsibles y un *mito de origen* (Alabarces 2008, p.4). Así también, el binomio rock-pop, que representaba la asociación de apertura con progreso y lo masivo (*mainstream*) con conservadurismo, no tardaría en volverse un automatismo irreflexivo (Costa, 2018). El segundo aspecto se desprende de esta “dura” realidad es que la expresividad y creatividad del discurso del rock no son incompatibles con la dimensión comercial. De hecho, numerosos protagonistas del rock experimental – paradigmas de la originalidad y autenticidad – ya eran “estrellas pop” consolidadas internacionalmente o lo serían gracias a la inversión que sobre ellos harían la industria discográfica y los medios masivos (Costa, 2018, p.111). Igualmente, artistas *crossover* como David Bowie o Alice Cooper cruzaban con frecuencia la línea imaginaria entre pop y rock, al liderar las listas comerciales y producir al mismo tiempo álbumes como “serios” artistas de rock (Bennett, 2007, p.18).

Un último punto a considerar es la implicancia que tuvo el desplazamiento del rock hacia audiencias relacionadas a universidades y escuelas de arte en el plano sociopolítico. La pretensión de un mayor estatus artístico se realizaría en detrimento de una autenticidad basada en el rol social del rock como agente subversivo y anti hegemónico – herencia del *rock’n’roll* – y en el compromiso con sus audiencias (Regev, 1994). El punto de inflexión en el discurso de valoración, es decir, cuando se retorna de lo artístico a lo social, emerge a mediados de los setenta con corriente como el punk y su búsqueda de reivindicación y retorno a los orígenes del rock, tanto en términos musicales (dejando la complejidad formal de lo progresivo) como en su significación. Así, retornar a “lo simple” era rectificar la “traición” del rock progresivo al verdadero “espíritu” y el retorno a la “verdadera autenticidad”: anti intelectual, superficial y rebelde (Costa, 2018, p.113). Por último, tal como apunta Costa, esto no significaría más que el debilitamiento de la pretensión por una legitimación de la “alta cultura” por un lado y de la “ortodoxia” del rock por otro. En otras palabras, su ocaso como música “para la mente” y el regreso a ser música “para el cuerpo” (2020, p.181).

Para finalizar, a pesar de sus contradicciones y limitaciones, el *discurso del rock* mantiene una coherencia relativa que permite tomarlo como marco epistemológico de base para el estudio estético estilístico de obras musicales inscritas dentro del periodo histórico de estudio y sin el cual, estas obras no podrían ser estudiadas como “hijas de su tiempo”. Bajo esta premisa, el estudio de la estética y el discurso musical consiste principalmente en “conocer y dominar [los] códigos y patrones que comprenden las disposiciones del rock, el habitus específico [entendido] como conjunto de prácticas e imperativos estilísticos para hacer música [...]” (Regev, 1994, p.88). Así entonces, el siguiente apartado expande el marco de valores asociados al rock con otros postulados teóricos y criterios analíticos más específicos de la praxis musical.

1.2. La estética “hippie” y lo progresivo como estética musical

Para empezar esta parte, se considera necesario determinar previamente lo que se entenderá por estética musical. En esta investigación, el concepto de estética no se contempla en un sentido amplio o filosófico, como el estudio de la belleza o la unidad, sino en uno más restringido y hasta funcional a la determinación de un discurso estilístico musical. Así, siguiendo los postulados de la propuesta experimental para el análisis estético de Holguín (2008), por estética se entenderá un cuerpo de aspectos y elementos de carácter musical (lo que la autora denomina el *qué*) que describe la dimensión tangible de una obra, y mediante la cual se construye a su vez su contenido y expresión (en este caso, estos son lo progresivo, la psicodelia y la fusión). Aquí podría establecerse un ligero contacto con la dimensión más filosófica de la estética en tanto que, siguiendo a Dahlhaus, Holguín señala que este contenido y expresión constituyen un “algo” que se comunica, siendo este el significado intencional que poseería toda obra musical. Y este, al ser “revelado” por la interpretación, produce nuestra identificación con el mismo accediendo a su “belleza”. Es de remarcar además que la autora propone que el *qué* (elementos, forma, contenido y expresión) está estrechamente ligado con lo que denomina el *porqué* de la obra, el cual refiere a su vez al contexto socio histórico y geográfico, así como al pensamiento filosófico de la época - las mentalidades musicales en términos de Astor (2009) - en la que una obra se circunscribe y cuya consideración es esencial para buscar los valores propios de la misma.

Sobre esta base, se diría que una parte del *porqué* ha sido ya expuesta de alguna manera en la sección anterior al contextualizar el proceso de valoración artística del rock anglosajón. Este aspecto se continuará en la última sección de este capítulo cuando se revise el rock en el contexto latinoamericano. Por ahora, lo que viene a continuación se ocupa principalmente del *qué* de la obra, en el sentido que se determinan aspectos musicales que se consideran relevantes para aproximarse al contenido y la expresión, en otras palabras, el marco de los valores propios a lo progresivo, la psicodelia y la fusión musical, entendidos como estéticas musicales.

Moore & Martin (2018) señalan que el énfasis en la libre expresión dentro de un marco de diversidad estilística dio origen a la corriente psicodelica en el Reino Unido, la cual rápidamente transmutaría hacia el rock progresivo. Esto sugiere una conexión histórica entre lo que aquí se consideran dos grandes categorías estético - estilísticas: lo psicodelico y lo progresivo. John Covach (2006), para quien el rock de 1966 a 1980 debe verse como un cuerpo continuo de música, propone entender esta conexión desde el concepto de la *estética hippie* (*the*

hippie aesthetics). Para el autor, dicho concepto unifica la era psicodélica del rock de finales de los sesenta con los subgéneros derivados de esta a principios de los setenta a través de un conjunto de enfoques estéticos y de praxis¹⁸. La conexión histórica se refuerza en el hecho de que de todos estos subgéneros, el rock progresivo devendría en la expresión más elevada de la psicodelia de la década de los sesenta (p.75). El presente desarrollo comienza abordando lo progresivo como estética y posteriormente la psicodelia.

El rock progresivo valoraría en gran medida la concepción de la música por parte de los hippies como una experiencia inmediata, absoluta, indecodificable e imposible de presentarse de otra forma que no sea “ella misma” (Willis 1978, p.106 en Moore & Martin 2018). Esto sienta la base de una visión de *misticismo atemporal* que Whiteley (2003) postula como base de la existencia de un conjunto de códigos musicales comunes a la gran variedad de expresiones derivadas del rock progresivo. A diferencia de Willis, Whiteley sí parece abogar por la posibilidad de la decodificación de estos códigos que construyen correlatos musicales y que connotan complejidad, sorpresa, contradicción o incertidumbre, aspectos que Edward Macan (1997) considera altamente valorados por los hippies.

Antes de abordar los criterios analíticos que posibilitarían una lectura "decodificadora" de la música, es importante señalar que las fuerzas del mercado y la industria musical desempeñaron un papel crucial en la instauración del ideal hippie dentro del contexto del rock progresivo. La sólida situación económica de la industria discográfica en la Inglaterra de mediados de los años sesenta propició el desarrollo de una ideología centrada en la libertad artística y la autoexpresión. Esto brindó a los artistas la oportunidad de experimentar con géneros y estilos poco convencionales, otorgándoles un sentimiento de control sobre su trabajo (Moore & Martin, 2018). La implicación más significativa de este proceso radica en que "lo progresivo" adquirió una connotación más estrechamente vinculada con lo estético y con lo individual por sobre lo colectivo. Así, en la nueva ideología compartida por músicos y jóvenes en general, el concepto de "hacer lo tuyo" (*doing your own thing*) se convirtió en la “frase operativa” (ibíd.). Finalmente, debe reconocerse de antemano la dificultad de establecer un marco estilístico para el rock progresivo dado que este nunca llegaría a ser un estilo unificado (Moore & Martin, 2018) y en tal sentido, se deja en claro el alcance parcial que tendrá la construcción que se plantea a continuación.

El rock progresivo se esfuerza por acercarse a la "alta cultura" y llevar a cabo una "intelectualización" de su discurso desde una perspectiva modernista (Costa, 2020, p. 181). Según Covach (2006, p. 66), esto implica en principio la pretensión de transformar la música popular comercial de masas en una expresión sofisticada, dotada de un sentido de seriedad y propósito que promueva una actitud de ambición musical basada en la experimentación y el

¹⁸ En palabras del autor: “[...]”Una actitud hacia la creación musical que llamo la 'estética hippie'. Identificar y delinear esta actitud estética nos ayuda a reconocer las fuertes conexiones entre el rock psicodélico de finales de la década de 1960 y la variedad de estilos de rock que proliferaron en la década de 1970, sugiriendo un arco estilístico que se extiende desde alrededor de 1966 hasta al menos 1980.” (Covach, 2006, p.66) [traducción propia].

eclecticismo. Covach expone la complejidad de esta estética "ambiciosa" de la siguiente manera:

"Hippie rock also borrowed from folk and blues styles, but drawing on these styles gave the music a sense of earthy groundedness that can often balance the music's higher aspirations. Jazz is mostly invoked through extended soloing, and often soloing employing modal scales within sections in a single key. The uses of classical music can be divided into two types: those which evoke the 'great classical tradition' (mostly eighteenth- and nineteenth- century European instrumental music), and those that employ techniques and practices more often associated with twentieth-century modernist and avant-garde music." (2006, p.67)

Son varios los puntos que Covach considera constitutivos del rock "hippie" en tanto este no solamente considera la música académica de los siglos XVIII y XIX y/o sus corrientes modernistas y vanguardistas del siglo XX, sino también tradiciones como el jazz, el folk y el blues. A esto se puede sumar incluso la adición de técnicas estilísticas de tradiciones como el *Tin Pan Alley* (Moore & Martin, 2018). Sin embargo, tanto Covach como otros autores consideran la relación del rock progresivo con la música académica como una de las características primordiales de esta estética, y si bien son varios los matices que presenta esta relación, para fines explicativos esta se denominará de manera general como la "influencia clásica".

1.2.1. La influencia clásica

Para empezar, la adopción de aspectos formales asociados a la música académica surgió como respuesta a la sensación de suspensión temporal y pérdida de sentido de direccionalidad producida por los extensos pasajes de improvisación (*jams*) que el rock psicodélico tomó del jazz y los ragas de la música de la India con el fin de exaltar el momento presente y retar la "tiranía" del movimiento dirigido (Macan, 1997, p.41). No obstante, ni los largos pasajes instrumentales o el virtuosismo de los músicos compensarían la necesidad de variedad instrumental, dinámica o de balance entre pasajes solistas y secciones más melódicas). Frente a ello, el rock progresivo se valdría de concepciones formales "clásicas" para limitar la improvisación a solo algunas secciones integrando de este modo el sentido de organización, variedad y climax con la espontaneidad y atemporalidad del *jam* psicodélico (ibid.).

Un primer aspecto de esta "influencia clásica" es el enfoque sinfónico. Para Covach, este considera la adopción de la forma musical a gran escala, el desarrollo motivico, temático o el contrapunto asociados al romanticismo del siglo XIX (2006, p.67-69). Macan matiza esta concepción y concibe "lo clásico en lo progresivo" como la adaptación de formas clásicas a los marcos del rock, o alternatively, la combinación del sentido de gran espacio y monumentalidad de la tradición clásica con la rudeza, poder y energía del rock (1997, p.40). Macan señala además dos géneros académicos de particular relevancia en el rock progresivo: la suite multimovimiento y el poema sinfónico. Ambos se entienden como extensos trabajos orquestales compuestos por un determinado número de movimientos discretos (suite) o en todo caso, diferenciados pero interrelacionados (poema) (1997, p.40). En cualquier caso, el objetivo de aproximarse a estos géneros era la alineación con el fenómeno decimonónico de "lo programático", es decir, la construcción de un relato desde lo musical (ibid. p.42). Para Macan, cuando estos géneros se integraban en la praxis del rock, tendían a ocupar todo un lado del disco

ya que algunas composiciones llegaban a durar incluso veinte minutos. Según el autor, esta característica haría difícil percibir dichas composiciones como canciones propiamente dichas. En concreto, la “dimensión sinfónica” en este tipo de piezas estaría dada por la alternancia entre largos pasajes instrumentales y secciones vocales que sí funcionarían como canciones relativamente independientes (1997, p.42). En contraste con lo anterior, piezas más “cortas” (entre seis y doce minutos) responderían a lo que Macan denomina una *forma seccionada pero de movimiento único* (*single movement sectionalized form*). En este tipo de forma, pasajes instrumentales semejantes a preludios, interludios y postludios o simplemente secciones “puente” (*bridge*) se insertan en una forma más sencilla como la canción dándole a esta una estructura aparente de mayores proporciones (ibid.).

Ahora, la relevancia otorgada a la tradición decimonónica en lo progresivo es un punto cuestionable. El mismo Macan señala que la mayoría de álbumes de rock progresivo incluyen canciones de tres a cuatro minutos de duración que siguen las convenciones formales de cualquier tema de pop al margen del énfasis puesto en las secciones instrumentales (1997, p.43). Por otro lado, la adopción de formas clásicas dista mucho de ser una estrategia estilística dominante. La *forma seccionada de movimiento único* es ya un primer desvío de la adopción de formas o géneros académicos. Otra estructura alternativa a los esquemas multimovimiento como la suite o el poema sinfónico es la *forma expandida* (*expanded form*) (Cohen, 2015). Este término refiere a una composición de larga duración caracterizada por una economía temática (*a thematic economy*) en tanto se mantiene un sentido de variedad, dirección y cohesión usando relativamente pocos recursos compositivos (ibid., p.1).

Todas estas estructuras sugieren en última instancia que desde la “influencia clásica”, la forma musical deviene un objetivo compositivo en sí mismo y no se restringe necesariamente a la adopción de formatos provenientes de otras tradiciones musicales con la académica.

Otra perspectiva que puede incluirse dentro de la “influencia clásica” es la noción de *clasicismo* (*classicism*). Para William Echard (2017) esta no solo refiere al uso de temáticas (tópicos) asociadas a la “música clásica”, sino principalmente a una perspectiva estética fundamentada en una clara y concisa aproximación a la forma a base de arreglos cuidadosamente trabajados por sobre un enfoque de improvisación¹⁹. Esta idea del trabajo en base a arreglos es ilustrada por grupos como The Beatles quienes “aspiraban a algo realmente atrevido y nuevo: una mezcla descaradamente ecléctica y musicalmente inteligente (armonías, ritmos y, *sobre todo, arreglos*) que solo podría haberse creado en un estudio de grabación moderno” (Rockwell, 1980, p.54, las cursivas son mías). Antes de continuar, se reconoce que el término “clasicismo” puede resultar conflictivo ya que puede confundirse con la corriente de la música europea del siglo XVIII o peor aún, da a entender que un enfoque de composición fundamentado en una forma concisa y en arreglos es algo exclusivo de la “música clásica” o académica, lo cual ignoraría otras formas de aproximarse a la composición y al arreglo musical propias de otras corrientes musicales. Por ello, se deja en claro que aquí se hará uso del término en el sentido estricto como lo plantea su autor, es decir, como descriptor del juicio de que el proceso creativo, la composición y/o la forma se basan principalmente en arreglos musicales por sobre otros esquemas como la improvisación (los *jams*) o los métodos aleatorios por

¹⁹ “Me refiero al clasicismo no solo en el sentido estricto de tomar temas de la música clásica, sino también como un cierto tipo de estética del rock psicodélico: arreglos ajustados, no improvisatorios, con un enfoque claro y conciso de la forma” (Echard, 2017, p.378) [Traducción propia].

ejemplo. Así entonces, para este trabajo, la noción de *clasicismo* designa una relación alternativa entre lo progresivo y música académica en comparación a los enfoques vistos hasta ahora y deviene útil como otro criterio analítico de la “influencia clásica”.

Finalmente, un último criterio para evaluar la relación entre lo progresivo y música académica, y otros tipos de música en general, es la idea de *combinación*. Con este término se hace referencia a la manipulación libre de diferentes aspectos musicales formales al margen de su pertenencia a algún género o tradición musical en particular, o a la indiferencia en su adecuación a cualquier esquema de estilo. Desde esta perspectiva, lo progresivo se caracterizaría por estar basado en tendencias más que en reglas, o dicho de otro modo, por su “falta de respeto” a los marcos estilísticos (Moore & Martin, 2018). Esto atenúa, por decirlo menos, el predominio de lo académico en lo progresivo al sugerir que este último se fundamenta más bien en la relación entre rock y *otras músicas* en general. En tal sentido, la música académica deviene una opción más que no necesariamente debe ser “respetada”, sino que es sometida a una combinación libre con otras músicas.

Vistos ya los elementos que conforman lo que aquí se ha denominado como la “influencia clásica” - los géneros clásicos (suite, poema), la forma seccionada, forma expandida, clasicismo, combinación (falta de respeto), y considerando la idea de que lo progresivo se determina en función de tendencias, se pasa a determinar estas últimas desde aspectos musicales formales.

1.2.2. Tendencias estilísticas de lo progresivo desde aspectos formales

Respecto al ritmo, la tendencia es hacia el uso de métricas con agrupaciones impares de pulsos, aunque más importante es la alternancia frecuente entre métricas o patrones rítmicos basados en ellas (Moore & Martin, 2018). Entre los factores que explicarían este tipo de métricas está por un lado, la insubordinación de la música al baile y por otro, las secciones de “verso libre” en donde la fluidez de las letras se impone por sobre un esquema métrico rígido (Macan, 1997, p.48).

Respecto a la forma, se ha visto ya que lo progresivo no rechaza totalmente las formas populares convencionales (Macan, 1997). Sin embargo, si bien en el rock progresivo estructuras formales - como la de la canción - pueden hallarse en orden convencional, la forma responde a un proceso de *adición de patrones* (*additive patterns*). Bajo esta lógica, la estructura no necesariamente se basa en algún formato formal específico (sea clásico o popular) y puede concebirse como “una concatenación de secciones separadas con posibles repeticiones” (Moore & Martin, 2018). Junto con el enfoque sinfónico y las formas seccionada y expandida, la idea de adición de patrones sería otra vía alternativa para el tratamiento de la forma en tanto sería posible lograr la “monumentalidad y grandeza” de las “grandes formas” utilizando esta aproximación de forma creativa. Al mismo tiempo, y en línea con la idea de combinación y “falta de respeto”, esta aproximación es otra manera que tendría lo progresivo de interpelar marcos estilísticos convencionales (incluidos los del rock mismo).

Frente al hecho de que la forma en lo progresivo bien puede no seguir ningún formato establecido, surge la cuestión sobre si esta libertad no socava de algún modo la noción de unidad de una pieza u obra musical. Al respecto es pertinente considerar que “toda obra compuesta en

varias partes o movimientos tiene relaciones de unidad musical en sí misma” (Manco, 2015, p.81). Si bien Manco se enfoca en la música académica, es posible tomar este punto y plantear que toda construcción formal dentro del rock progresivo – que tiende a estar formada por varias partes - tenderá también necesariamente a construir una lógica de unidad particular, por más “irrespetuosa” que esta sea de cualquier marco formal convencional. En ese sentido, vale la pena considerar algunos puntos que permitan la observación y análisis de dicha lógica cuando las formas convencionales, tanto del rock, “lo popular” o de “lo clásico” sean insuficientes. En su discusión sobre la noción de unidad macroformal, Manco sintetiza que la unidad macroformal es una sensación estética del oyente que se basa en la construcción de un sentido de coherencia y conexión lógica a partir de asociaciones de rango amplio y balance global (2015). El punto relevante aquí es que según este autor, estas asociaciones, el balance y la noción de unidad en sí misma, se basan en aspectos como la reiteración temática, no solo melódica, sino también de otra índole (rítmica, armónica, textural, etc.) (p.71), así como en otros factores tanto musicales como extramusicales. Asimismo, en esta propuesta, el concepto de *unidad* musical implica a su vez el de *variedad*, teniéndose que ambos aspectos son indispensables para la construcción de una obra (Belkin, 1999 en Manco, 2015, p.74). Considerando esta estrecha complementariedad entre el logro de unidad y de variedad, se considera que lo planteado por Manco (2015) constituye la base de lo que denominamos aquí como *estrategias para la unidad y variedad macroformal* en tanto criterio analítico de la forma dentro del marco estético estilístico de lo progresivo.

Ahora, en relación a la armonía, Macan advierte la influencia del *folk revival* de los sesenta y en menor medida de la música clásica del norte de la India, en la tendencia de lo progresivo hacia el uso de los modos eclesiásticos así como de otros considerados exóticos (1997, p.51). A su vez, el uso de patrones armónicos de carácter discursivo tienden a usarse con menor frecuencia en comparación a otras estructuras “altamente repetitivas” (Moore & Martin, 2018), . Estos patrones “discursivos” sugieren que el sistema armónico tonal no se encuentra del todo ausente y que más bien coexiste con la modalidad. De hecho, aunque se reconoce que es poco frecuente encontrar un sentido hacia el acorde de tónica en una progresión, la presencia de acordes dominantes preparatorios puede entenderse como “residuo” de una lógica armónica tonal y/o como parte de la influencia de “lo clásico” en lo progresivo (ibid.).

Entre las características del sistema modal que lo progresivo parece adoptar está el carácter cambiante del ritmo armónico, es decir, la alternancia entre un ritmo armónico estático (un patrón tipo drone u ostinato) sobre el cual desarrollar extensos pasajes solistas y uno más dinámico, de rápido cambio, donde los acordes, al cambiar de manera frecuente, pueden incluso transitar entre centros tonales de forma imperceptible (Macan, 1997, p.53). Debido a esto, y al hecho de que en la armonía modal la relación entre acordes es más ambigua y menos jerárquica, la armonía modal se percibe como más impredecible que la funcional tonal (ibid.). Por otro lado, Macan también señala que armónicamente, el rock progresivo se basa en la “simpleza” de los acordes de triada y hace muy poco uso de otro tipo de acordes como los dominantes (extendidos de novena, oncena o trecena, aumentados o disminuidos) debido principalmente a su fuerte connotación de direccionalidad (cadencia o resolución). Esta característica, aparte de reforzar el alejamiento de lo tonal, muestra también que, al menos armónicamente, el rock progresivo no es más “complejo” que otras formas de rock y que sería incluso más “simple” en

comparación con corrientes como el jazz-rock (1997, p.54). Finalmente, debido a la relevancia que parece tener la modalidad en la estética del rock progresivo, resulta necesario determinar una forma de describir y hacer referencia a los aspectos armónicos durante el análisis. En tal sentido, se opta por la propuesta de sistematización de Moore & Martin (2018) que propone entender la armonía en el rock desde el sistema modal.

Ahora bien, en relación a la textura, lo progresivo tiende hacia una independencia de las partes instrumentales. Moore & Martin (2018) entienden esto desde la noción de textura contrapuntística (*contrapuntal texture*) que se define como la práctica compositiva de líneas melódicas independientes y concurrentes (entrelazadas) en lugar de estructuras armónicas de bloque. Esto a su vez se evidencia en el uso de líneas *obbligato* (frases fijas precompuestas) en la guitarra y teclados y en una lógica de construcción melódico-lineal en el bajo, es decir, que este instrumento ya no está necesariamente sujeto al marcado rítmico o a enfatizar la armonía a base de notas fundamentales. Asimismo, esta tendencia va más allá del uso de ganchos (*hooks*) y *riffs* y de alguna forma, es otro vínculo con la tradición “clásica” ya que estos aspectos texturales se encuentran presentes en dicha tradición (ibid.). Sin embargo, de lo anterior no debe entenderse que lo progresivo o el rock en general utiliza la técnica del contrapunto académico en sentido estricto ya que en general, la música popular no exhibe esta característica (Nobile, 2015). Drew Nobile se basa en la idea del “divorcio” (*divorce*) melódico-armónico de Allan Moore y propone formas para entender la situación – mucho más común en el rock – donde la melodía y la armonía se construyen de tal modo que sugieren un desarrollo independiente (2015 p.189). En resumen, lo que propone es que si bien es posible encontrar alusiones e incluso uso deliberado de la técnica del contrapunto, resulta más operativo considerar que lo progresivo exhibe más bien lo que denomina una *intención contrapuntística*. De otra parte, hay un punto adicional de relevancia en cuanto a lo textural y es que, aparte de una relativa independencia en la construcción melódico-textural, lo progresivo se caracterizaría aun más por la variedad no ortodoxa y por los cambios frecuentes de textura (Moore & Martin, 2018). De hecho, en lo progresivo se espera que las texturas cambien dentro de una misma pieza en un número mayor que la sola alternancia entre versos y coros (estribillos) y que incluso la identidad de ciertas piezas recaiga en la elección de una determinada textura y no solamente en las letras o melodía (ibid.).

1.2.3. Temporalidad, narrativa y aspectos formales

La temporalidad no solo remite a la experiencia “kaleidoscópica” del presente propia del hipismo, sino también a la narrativa, es decir, el desarrollo de una situación hacia otra, un aspecto de igual importancia en el rock (Moore & Martin, 2018). Basándose en lo propuesto por Jonathan Kramer (1988), Moore & Martin identifican tres formas de temporalidad relevantes para el progresivo.

La linealidad dirigida (*directed linearity*) remite al rol de la armonía funcional de la música occidental anterior al siglo XX, la cual conduce el movimiento de la narrativa de un punto inicial a uno final. La linealidad no dirigida (*non-directed linearity*) implica también movimiento, pero esta vez sin un “destino” claro (*an equivocal goal*). Para Moore & Martin, esta forma describe gran parte del rock convencional; la melodía asegura el movimiento

comportándose como una “línea” o frase, mientras la armonía sugiere un movimiento “local”, ya sea por la simple alternancia entre dos acordes o la repetición cíclica de una progresión (esta segunda forma tiende a ofrecer una mayor sensación de movimiento que la primera). Finalmente, una alternancia entre dos acordes estaría más próxima a entenderse desde la tercera forma: el tiempo vertical o verticalidad (*vertical time*) que concibe a la música como temporalmente indiferenciada (*temporally undifferentiated*). Esta temporalidad se manifiesta de dos formas: En primer lugar, en la ausencia de una noción de frase o fraseo (último remanente de una idea de linealidad) ya que la percepción de que una frase musical “termina” es la prueba más clara de la ruptura de un continuo temporal. A esto se puede sumar el hecho de que la carencia de frases usualmente conlleva la ausencia de progresiones y en general, de un sentido de movimiento y/o dirección. En segundo lugar, la verticalidad se explora también a través de largos pasajes de improvisación, sea sobre un *drone* (nota o sonido sostenido de forma continua) estático o sobre una secuencia armónica de la cual se pierde la cuenta o la sensación de su presencia por repetirse muchas veces. El resultado en todo caso es el mismo: la pérdida de toda noción de movimiento.

Ahora bien, los límites entre linealidades dirigidas y no dirigidas y de esta con la verticalidad resultan difusos. ¿Cómo determinar si un fraseo o progresión tienen el suficiente movimiento para ser más discursiva que cíclica? ¿En qué momento se pasa de un movimiento “local” a una pérdida total de esta sensación? Dado que aquí la percepción está altamente involucrada, no existiría en principio un criterio totalmente objetivo y/o formal para determinarlo. Moore & Martin (2018) afirman que la distinción sería en todo caso una “cuestión de tiempo”, es decir, evaluar el tiempo que le toma al “movimiento” para “dirigirse a otro lado” o “llegar al punto final”.

Aun con esto, el criterio para determinar el tipo de temporalidad o narrativa sigue siendo subjetivo. No obstante, ya es posible pensar en ciertas construcciones musicales, que por naturaleza, tienden a durar más que otras. Así, para instrumentalizar lo más posible el abordaje de la temporalidad, se puede decir que nociones como la de período, oración, frase y semifrase musical construyen una narrativa más asociada a una *linealidad dirigida*; mientras que conceptos como el de *vamp*, *riff*, bucle o *loop*, en tanto ideas musicales autónomas (es decir, que no son partes parciales de un todo más grande – como una semifrase por ejemplo) sugieren una narrativa musical basada más en una *linealidad no dirigida* o *cíclica*. Las primeras estructuras se asociarían más a la narrativa de la música académica (y pueden verse como otro aspecto de la “influencia clásica”) y las segundas al ámbito de la música popular.

Por otro lado, si se considera que en términos generales, la música popular se fundamenta en gran medida en la repetición, Middleton (1990) contribuye al entendimiento de su narrativa al plantear dos modos en los que la repetición se llevaría a cabo: repetición discursiva (*discursive*) y musemática (*musematic*). Lo discursivo se refiere a la repetición al nivel de frases o estructuras mayores (oración o período) mientras que lo musemático refiere a la repetición a nivel motivico, es decir, “pequeños” módulos o patrones melódicos, armónicos o rítmicos que el autor denomina musemas (*musemes*) (en Moore & Martin, 2018). Así entonces, la repetición musemática será más adecuada para referir una narrativa basada en la repetición de un elemento cuyo desarrollo musical se perciba como de corta duración; en tal sentido, los *vamps*, *riffs* o *loops* operarían al nivel musemático. Por su parte, los versos que componen una estrofa vocal, el desarrollo de un pasaje instrumental que se perciba como

compuesto de unidades menores (semifrases, frases) o el uso de extensas progresiones armónicas, responderían a una repetición de tipo discursivo. Asimismo, puede decirse que la repetición discursiva se asocia a la linealidad dirigida mientras que la musemática a la no dirigida y a la veritcalidad (dependiendo de la recurrencia en la repetición).

Intersectando los modos de temporalidad y repetición, se tendría que estructuras como estrofas, periodos, frases o secuencias relativamente largas con sentido de resolución tonal, así como progresiones armónicas con cadencias configurarían una *temporalidad larga discursiva y dirigida*. Por su parte, melodías cortas unidireccionales o de pregunta y respuesta, responderían más a una *temporalidad media semidiscursiva*; en este caso, serán dirigidas o no dirigidas dependiendo del grado de sentido de resolución tonal. Un desarrollo más cíclico contemplaría una *temporalidad corta musemática no dirigida* a la que pertenecerían los *vamps, loops, riffs*, módulos armónicos o estructuras de repetición motivica con o sin sentido de resolución tonal y armónico. Por último, una *temporalidad vertical* haría referencia a secciones formales extensas basadas en estructuras relativamente cortas y muy repetitivas.

Moore & Martin (2018) consideran también otros dos tipos de estructuras musicales relevantes para la construcción de la narrativa en el rock progresivo. Las estructuras periódicas (*period structures*) se definen por la sucesión de dos frases en relación “pregunta/respuesta” o “abierta/cerrada” (*open/closed*). Esta configuración hace predecible la duración del periodo ya que normalmente la primera frase finaliza en una armonía no tónica (el quinto grado en muchos casos) y la segunda “cierra” en la tónica. El hecho de que una estructura abierta/cerrada se perciba como de linealidad dirigida o no dirigida sería, como se vió, una cuestión de duración. El otro tipo de estructura planteada es la de tipo “final abierto” (*open-ended*). A este tipo pertenecerían principalmente construcciones armónicas de 4 o 2 acordes repetidas en intervalos de 8, 4 o 2 compases (usuales en el rock); estas estructuras son comúnmente conocidas como bucles o *loops* armónicos y pueden relacionarse tanto con la linealidad no dirigida como a la temporalidad vertical. No obstante, lo que realmente le daría la cualidad “abierta” a estas estructuras es el mayor grado de libertad que ofrecen al momento de determinar la extensión de una sección musical, es decir, que la duración de una sección no se basa en la noción de un desarrollo que va de un punto inicial a uno final, sino en el número de repeticiones que se haga de estas estructuras abiertas (ibid.).

Por ultimo, si bien se ha procurado definir e instrumentalizar criterios alrededor de la narrativa y la temporalidad, debe tenerse en cuenta que toda narrativa musical – y la del rock no es la excepción – nunca presenta temporalidades o narrativas en un estado “puro”, relacionándose más bien de forma dialéctica (Moore & Martin, 2018). De hecho, en el rock progresivo, estructuras periódicas cerradas y abiertas coexisten en el lenguaje de muchas bandas, álbumes o canciones; así también, narrativas verticales y dirigidas se construyen como extensiones de estructuras de linealidad no dirigida (ibid.) Además, para Macan, en muchos casos secciones instrumentales aparentemente complejas se basan en la concatenación y repetición de ideas más cortas y simples sobre las cuales se monta una combinancia de pasajes solistas y estructuras temáticas más cortas (Macan, 1997, p.44). A modo de ilustración, lo dicho por Macan muestra por ejemplo una interacción entre repetición musemática y una lógica de estructura abierta (repetición de ideas cortas y simples) que funcionan como base de narrativas discursivas y semidiscursivas (pasajes solistas y estructuras temáticas cortas).

1.2.4. Virtuosismo y experimentación

Aunque para algunos es la antítesis de la expresividad, en la cultura occidental el virtuosismo se concibe generalmente como el logro más grande del arte de la ejecución instrumental solista (Pachet, 2012, p.116). Para Macan (1997), este enfoque estrechamente ligado a la ejecución instrumental - denominado aquí como “convencional” - provendría inicialmente de la figura decimonónica del solista en tanto héroe romántico, un aspecto que se consolidaría en el rock principalmente a través de la imagen del guitarrista virtuoso (*guitar hero*). De modo más general, a finales de los sesenta, los músicos de rock progresivo comienzan a desarrollar sus habilidades técnicas de ejecución debido a la influencia del blues y el jazz, así como a la posibilidad de forjar una reputación en base a la destreza de ejecución, la misma que cobraba valor por la tendencia a una escucha más atenta de la música (Covach, 2006).

Ahora, este enfoque “convencional” no sería la única forma de entender el virtuosismo. Macan (1997) apunta otras tres: un virtuosismo de métrica que demuestra la habilidad en combinar exitosamente los ritmos regulares y sincopados de la tradición afroamericana con los patrones asimétricos y alternantes del folclor europeo; uno compositivo o formal que busca juntar una gran cantidad de material musical bajo un concepto, sentido y experiencia de monumentalidad y grandeza (una exaltación a la “influencia clásica”); y finalmente, uno tecnológico o electrónico basado en el perfeccionamiento del uso del teclado y el sintetizador, así como de las numerosas técnicas de producción en estudio (estéreo, paneos, montajes – *overdubbing*, manipulación sonora desde cintas, efectos, etc.).

Por último, el enfoque “convencional” y la tipología de Macan (útil en el plano morfosintáctico) se complementan con la idea del virtuosismo como actitud (Covach, 2006). Esta refiere a la determinación de muchos músicos, dentro y fuera del rock progresivo, de “ser los mejores músicos que puedan llegar a ser” (p.70). En ese sentido, el virtuosismo como actitud no solo implicaría el desarrollo y mejoramiento constante de la ejecución instrumental solista, sino también la búsqueda de la autosuficiencia, es decir, la capacidad de escribir y ejecutar música propia en grabaciones propias, así como del reconocimiento del músico como un profesional experimentado (p.71-72).

Respecto a la experimentación, esta fue la aproximación estética predominante de la era psicodélica, siendo asimilada posteriormente al marco estilístico de lo progresivo (Covach, 2006). En primer lugar, puede entenderse como un proceso inherentemente relacionado al desarrollo tecnológico. La simple idea de una música “de estudio” constituyó en sí misma una orientación “experimental” dado que hasta mediados de los sesenta, el estudio y la grabación servían al propósito de registrar una performance. La experimentación surge por tanto en esta transición del escenario al estudio (ibid., p.70). De otra parte, la experimentación en el rock puede entenderse como la alusión a las sonoridades propias de la música de *avant garde* académica como la música electrónica o la música concreta. No obstante, la relación entre rock y estas estéticas puede ir más allá de una evocación simbólica. De hecho, ambas corrientes tenderían hacia la búsqueda de nuevos sonidos y fuentes sonoras, la extensión de técnicas ortodoxas, la equiparación entre sonidos “musicales” y “ambientales” (*collages*) o incluso hacia nuevas formulaciones de la idea misma del sonido o del instrumento musical (Costa, 2020, p.84). A su vez, el desarrollo de la simulación de timbres y tonos orquestales desde los teclados

electrónicos, aparte de responder a las dificultades del rock progresivo de integrar verdaderas orquestas sinfónicas (Macan, 1997, p.32), sería otra iniciativa “experimental” relacionada a la creación de nuevos sonidos.

En su estudio sobre el rock experimental, Costa (2020) expone el desarrollo histórico de la adopción y creación de procesos y técnicas de índole “experimental” dentro del rock anglosajón. El modelo propuesto permite considerar otras nociones como la diversidad estilística, el eclecticismo, el sincretismo metodológico, el bricolage o pragmatismo y la improvisación como componentes fundamentales de una estética con base en la experimentación. En ese sentido, se toman los componentes de dicho modelo para los fines analíticos de esta investigación.

1.2.5. Eclecticismo, sincretismo metodológico, bricolage e improvisación

De modo general, el eclecticismo en la música se refiere a la selección, asimilación y deconstrucción de elementos, repertorios y lenguajes “prestados” en una obra a fin de crear nuevos textos musicales (López, 2013). En el contexto particular del rock de finales de los sesenta, el eclecticismo se basaría en la idea de *apertura estilística (overture)*, entendida como una actitud abierta, curiosa y consciente que “hace reaccionar” materiales heterogéneos (Costa, 2018, p.89) en la búsqueda de nuevas soluciones artísticas (p.106). Para Costa, esta apertura se reflejaría en la instrumentación, los modos de ejecución, los repertorios y los métodos de creación, así como en la apertura cultural, profesional y humana hacia otras culturas musicales y sus practicantes (ibid.). Por su parte, Moore & Martin (2018) remarcan que en lo progresivo, la diversidad implícita del eclecticismo se presenta de una forma constelatoria más que jerárquica, es decir, que entre los materiales heterogéneos, no necesariamente existe uno dominante. Los autores apuntan a entender lo diverso en lo progresivo como una reconciliación y/o convivencia igualitaria entre convenciones básicas del beat, el r&b y otras tradiciones musicales.

En este punto es de remarcar que una obra reconocida como “ecléctica” cuestionaría en cierto modo el sentido del análisis estilístico, ya que el eclecticismo en sí cuestiona a su vez la idea de homogeneidad y las barreras de estilo, género o tradición (López, 2013; Brasa, 2012). Sin embargo, es importante considerar que la idea de unidad no necesariamente se limita a la correspondencia con géneros o corrientes estilísticas específicas, sino que puede construirse a partir del pensamiento estructural del compositor y en la evolución de su identidad creativa (Brasa, 2012). En tal sentido, en un análisis estilístico, “lo ecléctico” se puede abordar cómo el grado y la forma en que se crea desde la heterogeneidad o cómo la práctica creativa y compositiva “hace reaccionar” y/o “reconcilia” los repertorios y lenguajes “prestados”.

Alternativamente a las definiciones previas, el eclecticismo puede entenderse como una actitud o comportamiento en relación con la música. Robbette y Roueff (2014) lo describen como una preferencia por varios géneros o prácticas musicales en comparación con patrones de gusto más restrictivos, es decir, una actitud “omnívora” frente a una “unívora” (p.2). En relación a la contracultura, este comportamiento de carácter “omnívoro” sería funcional a la creación de una imagen más tolerante, liberal, flexible y móvil de las clases más privilegiadas (ibid.) – como aquellas a las que pertenecían una gran parte de los hippies. Además identidad que un sujeto

crea para distanciarse de las connotaciones elitistas del grupo privilegiado al que pertenece (Snyder, 2019, p.86).

Por otro lado, la experimentación comprende también lo que Costa (2018) denomina como *sincretismo metodológico* y entiende como la adopción indiscriminada de diversos métodos de creación, composición y producción (p.88). El autor ilustra esto apuntando que a partir de los años sesenta, los procesos creativos del rock y otras escenas artísticas se valen de métodos como la composición escrita, la improvisación y/o la manipulación del sonido (p.85). Costa luego hace referencia a un método en particular que aquí se considera de interés en relación a la experimentación. Señala que desde la música académica, corrientes como el serialismo abordarían la creación desde un enfoque más propio de las ciencias duras en el cual, la obra se construye mediante la elección de material musical (datos) sujeto a ciertos principios predeterminados (condiciones) y cuya interacción implica un determinado grado de imprevisibilidad (2018, p.79-80). El autor propone la idea de una *estética experimental* derivada de este método en la cual, el foco de atención y valor recaería sobre los materiales, métodos y procesos creativos de una obra, más que en el resultado o “producto” final (la obra en sí) (p.106). Junto a ello, sugiere considerar la imprevisibilidad como un rasgo a tener en cuenta al momento de evaluar el carácter “experimental” de un determinado desarrollo musical. Costa señala que el rock adopta este método poniendo a prueba estrategias y materiales nuevos (no convencionales al formato del rock establecido hasta mediados de los sesenta) esperando que lo imprevisible de esta “novedad” evoque la indeterminación propia de esta estética experimental de los compositores académicos vanguardistas (2018, p.131).

Por último, sumado a las nuevas audiencias universitarias y la idea de una escucha atenta e individual (música para la mente), la adopción de este método y estética experimentales académicos sería otro de los factores que explicarían el proceso de “intelectualización” del rock durante los sesenta. Esto debido a que la intelectualización que implican las estéticas “experimentales” tendría como mínimo, la tendencia a apoyarse en justificaciones verbales de su propia legitimidad (Costa, 2018, p.84). En el caso del rock, estas justificaciones vendrían, tal vez no tanto desde lo verbal, sino desde lo visual o lo performático, dos aspectos complementarios a lo musical en la creación de lo conceptual en el rock.

Por otro lado, Costa denomina “rock de bricolaje” a la dinámica intuitiva y de “prueba” de la industria musical anterior a la segunda mitad de los sesenta que buscaba formas de crear un producto novedoso y atractivo para el mercado juvenil (Costa, 2018). Para el autor, dicha orientación sería eminentemente “pragmática” por estar centrada en la acción y no en la reflexión intelectual. Ahora, si el bricolaje se define como la reorganización y re contextualización de objetos para comunicar nuevos significados dentro de un sistema” (Costa, 2018, p.91) o alternatively, como “el arte de la improvisación” (Steingress, 2004), lo que hacía este “rock de bricolaje” no era más que reciclar y reutilizar (resignificar, re contextualizar) diversos elementos populares e improvisar con ellos un nuevo producto (significado) para un mercado emergente. A partir de esta referencia, se considera posible operativizar la idea de bricolaje concibiéndola como un método dentro de la experimentación en el cual se adopta una actitud pragmática que busca en principio acciones y soluciones según las circunstancias de determinado proceso creativo.

Desde esta consideración, el pragmatismo y el bricolaje pueden entenderse como contrapeso de lo intelectual, producto de la influencia de la estética experimental académica que llegaría en los sesenta. Ahora, si bien un rock más “intelectual” tendería a ser menos “pragmático” (como lo sería en su etapa inicial), Costa precisa que el pragmatismo – y por ende el “rock de bricolaje” - no se abandona del todo y continuaría repercutiendo en los procesos creativos y sus resultados (2018, p.93). Así entonces, aun en el rock más “experimental”, el enfoque pragmático de bricolaje convive y complementa a una estética “experimental” más intencional y pensada. Finalmente, la coexistencia de ambos métodos, el experimental y el de bricolaje, no haría más que reforzar el sincretismo metodológico adoptado por el rock a partir de mediados de los sesenta.

Un último aspecto que se asocia a la experimentación es la improvisación. Lee Brown (2011), al definir la improvisación como “la toma de decisiones sobre la música que se está ejecutando mientras se está ejecutando”, sugiere considerar la espontaneidad como condición necesaria de la misma (p.65). En esa línea, la espontaneidad devendría un valor estético, uno que para Brown, manifestaría el acto “romántico” de hacer música libre de reglas y sin previa preparación (p.60). Aquí es interesante ver que el jazz, paradigma de la improvisación, acoge y al mismo tiempo desmiente esta visión. Brown evidencia ciertamente un espacio para la espontaneidad en el jazz al señalar que las propiedades de una performance “improvisada” no están completamente predeterminadas. Sin embargo, afirma también que siempre existe algún tipo de prescripción previa sobre la estructura que guía la improvisación (2011, p.66).

Ahora bien, el vínculo entre la improvisación y lo experimental radicaría en principio en la apertura estilística del rock hacia otras músicas entre las cuales se encontraba el jazz. El rock adoptaría la forma de improvisación planteada por Brown al incorporar la estructura implícita del jazz bop de *tema-improvisaciones-tema* (Moore & Martin, 2018) donde las melodías o temas sirven como marco de encuadre de largos y “espontáneos” pasajes de improvisación solista (Covach, 2006). Así también, cuando Moore & Martin (2018) dicen que las improvisaciones en el rock no se basan tanto en variaciones de la melodía o tema principal, sugieren la predominancia del modelo del jazz modal donde el desarrollo melódico se articula a partir de escalas (Brown, 2011, p.59) y no tanto en delinear melódicamente secuencias armónicas.

Por otro lado, del mismo modo que en el jazz y en muchas otras tradiciones musicales, improvisar en el rock consistiría en el uso de formulas preestablecidas que siguen las “reglas” de una comunidad y son aprendidas de forma sistemática (Moore & Martin, 2018). Estos autores apuntan no obstante que el objetivo de la improvisación en el rock no versaría tanto en la exploración y desarrollo de material musical (como tiende a ser en el jazz por ejemplo), sino que serviría a dos propósitos concretos: ofrecer al ejecutante la oportunidad de mostrar virtuosismo técnico instrumental y al oyente, la sensación de extensión del “momento de la experiencia” (la canción en concreto) (ibid.).

Hasta aquí, los puntos tratados conciben la improvisación como un aspecto mayormente vinculado con jazz y sus formas de abordar la ejecución solista y la performance. No obstante, otras perspectivas sobre la improvisación pueden resultar útiles. Cuando Alperson (1984) señala que la improvisación es “la composición de una obra musical mientras esta se ejecuta”, vincula la improvisación con la composición a través de la performance en el sentido que la composición se apoyaría constantemente en performances improvisadas, entendido esto como

ejecutar ideas a modo de “prueba” mientras se compone (en Brown 2011 p.64). Desde esta óptica - que Brown denomina *performance improvisada para la composición* (*improvisational performance to composition*) (2011, p.64), es posible conferir un sentido pragmático a la improvisación si se la considera como una herramienta, recurso y/o solución dentro del proceso compositivo. Para entender esto en el caso del rock, Moore & Martin (2018) plantean la situación siguiente:

“As we have seen, unlike some other musics, rock songs are not constructed by means of notation. A songwriter will develop an idea, but will give most performers leeway to interpret that idea, whether it be the precise setting of the standard rock beat, the way the chords are to be arpeggiated, or the way notes are to be phrased. All these elements are aspects of improvisation. If an originator then wishes to exert control over the finished product, this is exerted after the other performers have made their contributions, not, as with concert musics, before they get to rehearse a piece” (2018).

Cuando los autores relacionan lo que parece ser un proceso creativo colectivo con la improvisación, sugieren su alineación con la perspectiva de Alperson. “Improvisar” sería entonces una herramienta frecuente en el rock dado que su práctica no parte de un plan definitivo (obra terminada, partitura) sino de guías o pautas, sobre las cuales cada miembro involucrado construye su aporte al ir “probando” e “improvisando” ideas – o como diría Brown, llevar a cabo la *(improvisational) performance to composition* - hasta lograr un estado donde la composición se perciba como ya determinada o “hecha”. Por último, y para dar un carácter estrictamente “pragmático” a la improvisación, en el marco de un proceso compositivo, “improvisar” también implicaría que dicho proceso se lleve a cabo de manera rápida, eficiente y funcional - aunque no por eso menos creativa - si una situación determinada lo requiere.

Vistos hasta aquí los componentes del modelo de Costa para entender la experimentación en el rock, se termina esta parte abordando la construcción de lo conceptual en tanto aspecto relevante para lo progresivo.

1.2.6. Lo progresivo y lo conceptual

En general, para lo progresivo, lo conceptual refiere a la creación de una unidad estética que exceda los parámetros de la “canción pop” (Moore & Martin, 2018). Desde esta pretensión, se plantea que sus producciones (los álbumes o discos) sean vistos como objetos artísticos destinados al goce estético más que al entretenimiento (*ibid.*).

Ahora, de modo más concreto, el concepto se articula en una colección de canciones que en conjunto “cuentan una historia” o, en un sentido menos restrictivo, refieren al menos una temática común (Covach, 2006, p.74). Asimismo, un álbum conceptual está normalmente concebido para ser reproducido “de principio a fin” de una manera ininterrumpida; esto implica que su contenido musical y lírico tenga la continuidad suficiente como para percibir que una pieza pasa inmediatamente a la siguiente (Moore & Martin, 2018). Es de notar que para Moore & Martin, el asumir esta intención resulta más importante en la atribución de un álbum como “conceptual” que el hecho de que la composición sostenga efectivamente una continuidad musical por un largo periodo de tiempo (*ibid.*). De otra parte, para Covach (2006) el álbum conceptual refuerza la idea planteada por la psicodelia de la música concebida como “un viaje”. El autor señala que los elementos visuales como las portadas, así como los aspectos teatrales que se comenzaron a añadir a las presentaciones en vivo, contribuyeron a consolidar esta idea

de viaje y por extensión, el carácter conceptual del álbum (p.74). En síntesis, puede decirse que todas estas acciones que construyen “el concepto” en el rock buscarían en última instancia potenciar la autonomía asociada a la música académica (Moore & Martin, 2018).

Ahora bien, la lírica o las letras es otro componente importante en la configuración de un “concepto”. La lírica en el rock empieza a tomar una mirada conceptual al reemplazar las temáticas ligeras de amor de su primera etapa por otras de contenido más “serio”. Según Covach, el rock progresivo mantendría una conexión con las temáticas sociales, culturales y políticas del folk aunque desde una perspectiva más individualista, poética y filosófica desarrollada por artistas como Bob Dylan donde el “yo” de la expresión personal está por encima del “nosotros” comunitario (2006, p.72-73). Otras temáticas comunes abordan la espiritualidad, mayormente aquella asociada a la filosofía oriental y a una sabiduría “ancestral”, así como la fantasía, lo natural y la ciencia ficción (ibid.)

Por último, el “concepto” se puede entender también como un punto de convergencia entre la intención de los músicos de crear unidad y continuidad temática o narrativa y la voluntad desde la recepción de aceptarla temporalmente como tal, y de este modo tomar por extensión el álbum como objeto estético artístico. Este acuerdo entre artista y oyente se produce cuando la escucha del álbum conceptual adquiere un carácter ritualístico de “aislamiento, consumo de sustancias y alta concentración” (Weinrichter, 2015, p.22), o en otras palabras, cuando “apreciar el concepto” implica una escucha autónoma desvinculada de otra actividad (música para la mente) (Costa, 2018). Así entonces, lo conceptual no solamente se fundamentaría en una intención artística o fin estético, sino también a la adopción de una forma particular de recepción.

1.3. La psicodelia como cultura y fin estético del rock anglosajón.

La cultura de la psicodelia refiere generalmente a los movimientos ocurridos a finales de los sesenta en los barrios de *Haight & Ashbury* en San Francisco y al fenómeno del *Swinging London* en la escena subterránea de Londres aunque no necesariamente es exclusiva del mundo anglosajón, pudiendo considerarse de modo más amplio como un conjunto experiencias, agendas y entendimientos (Echard, 2017)²⁰. Un aspecto presente en la mayoría de los discursos alrededor de la psicodelia es su asociación con el uso de drogas. Si bien hubieron en Europa acercamientos hacia sustancias psicoactivas por su carácter exótico desde el siglo XVIII, es en las décadas del cincuenta y sesenta del siglo XX que emergen las primeras prácticas “psicodélicas” (Echard, 2017) fuera del mundo médico. En ese momento, artistas, religiosos y psicólogos comienzan una búsqueda sobre la naturaleza de la conciencia, los procesos creativos y las experiencias estéticas extraordinarias bajo el influjo de drogas, en particular del LSD (Reising, 2009) (Weinrichter, 2015). El resultado final de todo ello fue el desarrollo del denominado “arte psicodélico” que en general, buscaría representar la “expansión de la mente” provocada por las sustancias alucinógenas (Weinrichter, 2015, p.34).

Más allá del evidente *habitus* hippie de consumo de drogas y el “trance psicodélico” como medio de escape (Lufti, 2018) o de los dramas de músicos de rock con sustancias

²⁰ Como se verá más adelante para el caso latinoamericano.

psicoactivas, la psicodelia tuvo un rol relevante en la popularización del rock. A partir de mediados de los sesenta, "lo hippie" es rentable y la estética psicodélica se extiende por todas las superficies susceptibles de ser transformadas, desde la publicidad al porno (Weinrichter, 2015, p.63). El rock con narrativa psicodélica comienza a recibir atención considerable de la industria y una mediatización importante llegando, simbólica y comercialmente, a audiencias más amplias y fuera de los círculos estrictamente contra culturales o hippies. Este hecho contribuyó en parte a la inserción de lo hippie y contracultural en la cultura de masas y reforzó en el imaginario popular la asociación del rock con la experimentación y el uso de sustancias (Whiteley, 2003).

1.3.1. Psicodelia como experiencia, intención y estilo

Según William Echard (2017), uno de los impactos de la mediatización del rock psicodélico y su consecuente popularización fue la expansión de la noción de psicodelia. De entenderse como una experiencia fenomenológica directa con sustancias, pasó a considerarse un conjunto de prácticas (artísticas o no) alrededor de la exploración y expansión de la conciencia no necesariamente mediada por el uso de drogas para llegar finalmente a configurarse como un conjunto de objetos y símbolos culturales mediatizados y altamente convencionalizados. Basado en este trayecto, Echard configura un modelo que comprende la psicodelia de tres formas. En primer lugar, la psicodelia como experiencia fenomenológica (*psychedelic experience*), ligada con las drogas y a los contextos dentro de los cuales se da y se valora dicha experiencia (p.39); luego denomina como intención psicodélica (*psychedelic intent*) a la percepción de una determinada expresión (musical) como apropiada para o sugestiva de la experiencia psicodélica²¹. Finalmente, en la psicodelia como estilo (*psychedelia as style*), ciertos atributos de un fenómeno (musical) se constituyen en el marco dentro del cual se produce la percepción de intención psicodélica (Echard, 2017). Los diferentes estilos psicodélicos en el rock se formarían a partir de estos atributos y guardarían en un primer momento conexiones simbólicas tanto con la experiencia y con la intención pero, con el paso del tiempo, llegarían a convencionalizarse a tal punto que estas conexiones no serían ya necesarias para identificar "lo psicodélico" en un marco estilístico determinado (ibid.)²².

Este modelo permite un análisis de la psicodelia de amplio espectro. Por un lado, los contextos, comportamientos y posturas de músicos y artistas en relación con sustancias y prácticas contraculturales se entenderían como manifestaciones de la psicodelia como experiencia. De otra parte, desde la intención se integra la percepción y el contexto de la recepción del discurso musical, mientras que la psicodelia como estilo posibilita el estudio de convenciones sonoras y prácticas musicales. Particularmente, se considera que la psicodelia como estilo (*psychedelia as style*) deviene en un aspecto fundamental para un análisis estético

²¹ "La intención psicodélica no se refiere a la intención del autor, sino más bien a un juicio hecho por los oyentes de que la música parece haber sido creada con la intención de inducir, describir, guiar o mejorar la experiencia psicodélica." (Echard, 2017, p.39-40) [Traducción propia].

²² "Finalmente, el estilo psicodélico se refiere a cómo ciertas características y signos fueron frecuentemente atribuidos o percibidos como apropiados para la intención psicodélica. Con el tiempo, estos rasgos se agrupan, formando estilos coherentes. Los estilos psicodélicos mantienen conexiones simbólicas con la experiencia y la intención psicodélica, pero al mismo tiempo se vuelven tan convencionalizados que ya no necesitan estar necesariamente vinculados a ellas." (Echard, 2017, p.40) [Traducción propia].

estilístico, ya que es un enfoque lo suficientemente estrecho para considerar la psicodelia como una estética que busca la representación de imaginarios asociados a la cultura psicodélica en general desde lo musical. La psicodelia como estética implica la necesidad de determinar criterios analíticos para observar y evaluar los procesos creativos, de representación y significación desde la praxis y el texto musical; este punto se aborda a continuación.

Aparte de las tres maneras de entender la psicodelia, Echard propone abordar este fenómeno desde lo musical como la relación entre un estilo de base (*base style*) y uno donante (*donor style*) (Echard, 2017). La psicodelia como estilo operaría en principio desde la alteración de géneros y estilos musicales ya establecidos. Así, los estilos musicales de base (*base style*)²³ no serían inherentemente psicodélicos puesto que se habrían consolidado históricamente ajenos a la cultura psicodélica y más bien adquieren esta cualidad por el “influjo” que le confiere el estilo donante (*donor style*)²⁴ el cual sí contiene elementos alusivos a lo psicodélico²⁵. Los estilos que terminan como de base o donantes a su vez se asocian a la psicodelia de tres modos: por intención (*cognate by intent*) cuando un estilo se relaciona a prácticas que inciden sobre la conciencia pero no pretenden ser psicodélicas (prácticas religiosas como el hinduismo, corrientes como el surrealismo o los cantos ícaros por ejemplo), por afecto formal (*formal affect*) cuando los atributos formales del estilo son “amigables” para ser considerados psicodélicos aunque no necesariamente tengan esa intención (la música experimental *avant garde* bien puede ser “psicodélica” de esta manera) y por contexto (*cognate by context*) cuando un estilo tiene una conexión histórico temporal con la psicodelia (muchas músicas contemporáneas a la era psicodélica en diferentes partes del mundo se asociarían de este modo)²⁶. En resumen, este enfoque concibe lo psicodélico como la interacción entre dos o más estilos con diferente función en una obra musical y se considera una herramienta analítica útil que permite por un lado, discutir los contextos y las formas cómo un determinado estilo o

²³ “Un estilo base es aquel que no es inherentemente psicodélico. Los oyentes estarían dispuestos a aceptar una pieza musical como una representación de ese estilo sin que estén presentes dimensiones psicodélicas.” (Echard, 2017, p.41) [Traducción propia].

²⁴ “Un estilo donante es aquel del que se extraen signos que son compatibles con lo psicodélico, pero que no conforma la estructura general de la pieza.” (Echard, 2017, p.42) [Traducción propia].

²⁵ Este modelo, según Echard (2017) trabaja del siguiente modo: “Esta es la situación con estilos como el country psicodélico, el folk psicodélico y el funk psicodélico. Estos nombres indican que estamos tratando con un ejemplo de una pieza que tiene una influencia psicodélica y que está fuertemente asociada con un estilo base. [...] Funk psicodélico, es decir, una canción de funk con influencia psicodélica. Es probable que se escuche como una canción de funk propiamente dicha, solo que con un sabor particular, y por lo tanto, el funk es el estilo base en este caso. Por el contrario, “Norwegian Wood” de los Beatles probablemente no se escuche como música clásica india. No es un ejemplo de ese estilo, por lo que la música india, en este caso, es el estilo donante en lugar del estilo base.” (p.42) [Traducción propia].

²⁶ Desde la explicación de Echard (2017): “Lo último que me gustaría señalar sobre los estilos base y los estilos donantes es que casi siempre parecen haber sido elegidos porque de alguna manera son afines a la intención psicodélica o al estilo psicodélico. Hay al menos tres formas diferentes en las que un estilo puede ser afín a la psicodelia. Afín por intención se refiere a rasgos estilísticos asociados con prácticas que tienen la intención de transformar la conciencia, pero que no tienen una intención psicodélica (por ejemplo, el budismo, el hinduismo, el surrealismo) [...] Afín por afecto formal se refiere a estilos que son formalmente adecuados para el uso psicodélico. El afecto formal y la intención a menudo van juntos (la música clásica india tiene ambos) pero no siempre (la música concreta tiene un afecto formal afín, pero no una intención afín) [...] Afín por contexto se refiere a estilos que están implicados a través de una conexión temporal o espacial con la psicodelia. Algunos pueden invitar formalmente al vínculo (por ejemplo, los “rave-ups” al estilo de Yardbirds), y otros no (por ejemplo, la música country, el blues anterior a la década de 1960).” (p.42-43) [Traducción propia].

género (uno folclórico por ejemplo) se termina asociando a la psicodelia, y por otro, determinar aspectos musicales concretos en tanto significantes de lo psicodélico para cada forma de asociación.

1.3.2. Psicodelia y semiótica: representación de la experiencia alucinógena y la “plasticidad” temporal

Ahora bien, cuando Echard involucra la percepción o señala que ciertos estilos establecen conexiones simbólicas con la psicodelia, ya sugiere en cierta forma a la semiótica como un enfoque para el estudio de este fenómeno. De hecho, para autores como Dunbar-Hall (1991), la incorporación de la semiótica en el estudio de la música popular en general atiende en cierta forma el problema de la incompatibilidad entre los enfoques analíticos musicológicos más tradicionales y aquellos que enfatizan otros aspectos musicales (aparte de la melodía y armonía) y lo extramusical (p.128). Siguiendo al autor, los enfoques semióticos analítico e interpretativo resultan útiles para el estudio de la música popular desde la estética y el estilo al estudiar eventos musicales como un sistema simbólico. Sobre esta premisa, se desarrolla un cuerpo teórico de base semiótica que para el estudio de la psicodelia como estética musical.

La relación entre rock y psicodelia se empieza a construir a mediados de los años sesenta con las crecientes referencias a varios aspectos relacionados con la experiencia fenomenológica con las drogas (Weinrichter, 2015 p.24). Ya se vio que en principio, el rock psicodélico o rock ácido es música inspirada por, o relacionada con la experiencia producida por sustancias alucinógenas la cual buscaría la emulación de las distorsiones perceptuales, la sensibilidad aumentada y la sensación de senestesia de dicha experiencia por medio de sus “nubes de sonido” (ibid. p.20-21). Si se asume esto, la representación de la experiencia alucinógena puede articularse a través de un sistema de códigos (*musical coding*) en el cual, ciertos aspectos concretos del ritmo, la armonía, el timbre o la textura, codificarían “la experiencia” en la estructura musical (Whiteley, 2003). Es de apuntar que lejos de ser un punto negativo, la relativa imprecisión de Whiteley sobre qué aspectos musicales formales en concreto conformarían este código²⁷, otorga la flexibilidad necesaria a esta noción para adaptarse y/o construirse según necesidades epistemológicas o metodológicas particulares (algo que se evidencia en el propio análisis de la autora).

Russell Reising (2009) por su parte señala la orientación de las prácticas en el rock hacia la representación de la dimensión temporal (p.526). Desde este enfoque, es posible analizar no solo el misticismo atemporal ligado a la visión hippie que se construye en el rock progresivo (Willis 1978, en Moore & Martin 2018), sino toda forma de representación del tiempo y su “plasticidad” desde lo musical. Así entonces, la percepción no racional del tiempo (Whiteley, 2003) se constituye en una narrativa también codificada musicalmente. Reising expone varias construcciones de la temporalidad desde aspectos musicales. Una de estas es la representación

²⁷ “[...]Los diferentes estilos de rock progresivo tienen códigos comunes que transmiten un equivalente musical de la experiencia alucinógena. Estos incluyen la manipulación de timbres (difusos, brillantes, superpuestos), el movimiento ascendente (y su comparación con el vuelo psicodélico), las armonías (inestables, oscilantes), los ritmos (regulares, irregulares), las relaciones (primer plano, fondo) y los collages que proporcionan un punto de comparación con tratamientos más convencionalizados, es decir, normales” (Whiteley 2003, p.3-4) [Traducción propia].

del momento cuando “la serialidad [temporal] es restablecida” (*when seriality re-establishes itself*). Desde este enfoque, el retorno a la melodía principal, la línea vocal o a los segmentos más formalmente estructurados luego de una extensa sección exploratoria o improvisatoria, representarían el momento cuando se desciende de un “clímax” de conciencia, de un estado de atemporalidad a una percepción más lineal y estable del tiempo y el espacio. Por otro lado, la manipulación de la métrica y el tempo, evocarían la contracción y dilatación temporal (Reising, 2009, p.527-528).

Otra construcción advertida por Reising (2009) es la de *nostalgia psicodélica*. En esta, el folclor o las músicas consideradas exóticas simbolizan el regreso a un “tiempo pasado u origen lejano”. Desde este constructo se entiende el interés del rock anglosajón por la música tradicional inglesa o el estilo gótico (ibid.) y las referencias a estilos pasados o antiguos a través de instrumentos, los cuales a su vez, interpelarían la instrumentación tradicional “rockera” (Weinrichter, 2015). Reising complementa la idea de nostalgia con el concepto de *arqueología cultural*. En este caso, músicas sentidas como más tradicionales simbolizarían “una era pasada imaginada que contiene alguna promesa orgánica, incluso prelapsaria, a partir de la cual el presente podría ser redimido y revitalizado” (2009, p. 538). Aquí es de remarcar lo contradictorio de la adopción de tecnologías de grabación y producción y la intención simultánea de evocar sonoridades de carácter tradicional y pre-tecnológico. No obstante, esta contradicción no resultaría problemática si se considera que entre los postulados de la ideología hippie se encontraba el “establecer una matriz de distorsión del tiempo dentro en la cual todos los paisajes sonoros, pasados, presentes y futuros (o futuristas), puedan coexistir.” (ibid., p. 539).

En síntesis, las propuestas de Whiteley y Reising plantean que el estudio de la psicodelia en la música se basa en un proceso de decodificación. Sin embargo, es de apuntar que el hecho de que ciertos pasajes o aspectos musicales se postulen como representaciones de un “viaje”, de la “plasticidad temporal” o de “un pasado remoto”, no implica necesariamente la develación de las experiencias y/o intenciones personales de músicos o artistas con sustancias, es decir, de la psicodelia como experiencia. Estas construcciones bien pueden ser producto de una intencionalidad meramente percibida (*intent*) dentro de un contexto determinado o del reconocimiento de aspectos musicales estilísticos (*style*) convencionalizados asociados a la cultura psicodélica en general y al rock psicodélico en particular.

1.3.3. Psicodelia y teoría tópica: campos tópicos usados en los estilos psicodélicos y la psicodelia como tópico

La codificación musical (*musical coding*) constituye una aproximación semiótica a la psicodelia donde ciertas estructuras musicales se interpretan como signos de aspectos como la “elevación” (*high*) del viaje alucinógeno (p.e. frases ascendentes), la distorsión y la visión caleidoscópica de muchos “colores” (p.e. efectos, timbres). la atemporalidad (p.e. secciones altamente repetitivas) o la plasticidad temporal (p.e. cambios de métrica y tempo). A modo de ampliar esta aproximación semiótica, se considera la adaptación de la teoría tópica que Echard (2017) realiza a fin de estudiar la psicodelia en la música popular. Para Echard, la definición de tópico es bastante restringida, se trata de un signo que, para devenir en tópico, debe cumplir ciertas condiciones: en principio, debe ser removido de su contexto estilístico original o bien el

marco estilístico en su totalidad debe ser removido de su contexto original (p.47). Esto a su vez implica que el signo sea fácilmente reconocible por el oyente y que algunas de sus características estén altamente convencionalizadas (p.46)²⁸ ya que de otro modo, su identificación en otros contextos no sería posible. De otra parte, el mecanismo por el cual el tópico produce significación se basa a su vez en la indexación, un proceso que Echard toma de Raymod Monelle²⁹ para quien el tópico musical es “un signo especial caracterizado por la semiotización de su objeto por medio de un mecanismo indexical: la indexicalización de su contenido” (en Lopez Cano, 2005, p.7).

Ahora, hay que considerar además que para Echard la psicodelia fue un campo tópico emergente durante los años sesenta. En este campo el proceso de topicalización funcionaría del modo siguiente: Por un lado, muchas expresiones musicales, entre ellas el rock, incorporaron elementos estilísticos que, al ser sacados de contexto, funcionaban como significantes que remitían a determinadas tradiciones musicales o expresiones culturales (p.e. la música de la india, el surf, el cine western, lo clásico, lo medieval, lo folk, etc.) las mismas que se volvían en tópicos por el mecanismo de indexación. Por ejemplo, los timbres semejantes a los de una cítara en el raga rock señalarían por indexación a “la India” o “la música de la India” (como tópicos) porque originalmente el instrumento y/o su sonoridad viene de ahí (2017, p.47). A esta parte del esquema denominamos *el uso de tópicos en la psicodelia*. De otro lado, ciertos elementos estilísticos en esa época se encontraban poco convencionalizados o resultaban a lo menos ambiguos y solo adquieren función tópica por retrospectiva histórica. Echard denomina estos elementos como *prototópicos* y los define como “componentes de estilo que en su contexto original no eran del todo significantes tópicos, pero que luego adquieren dicha función a través de una mayor convencionalización [...] cuando los prototópicos se vuelven totalmente significantes en períodos de tiempo posteriores, su función es connotar el período anterior en el que se formaron” (2017, p.66). Así entonces, en retrospectiva, los *prototópicos* - que no serían más que componentes musicales formales - se vuelven significantes que por indexación, remiten esta vez al período de la psicodelia, al rock psicodélico y/o a sus marcos estilísticos. Denominamos esta segunda parte del modelo como *la psicodelia como tópico*.

Echard señala que más allá de la elaboración de listados de signos musicales como significantes tópicos, el potencial de la teoría tópica radicaría en ser una vía de entrada a un completo estudio histórico cultural de fenómenos (como la psicodelia por ejemplo). No obstante, en este trabajo la utilización del enfoque semiótico y en particular del concepto de tópico musical no tienen el propósito de ir por este camino. Se considera mas bien que su utilidad radica en ser una herramienta para explicar la construcción de la psicodelia a partir signos musicales (componentes estilísticos) ya identificados o validados como tópicos usados

²⁸ “Los significantes tópicos son, por un lado, muy claros y convencionales; a menudo hay poca duda cuando se escucha una figura característica como el compás de vals, un cuerno de caza o un solo de guitarra al estilo de Chuck Berry.” (Echard, 2017, p.45) [Traducción propia].

²⁹ En palabras de Echard: “Siguiendo a Monelle, considero que dos características son esenciales para que un signo musical sea un tema: (1) debe estar altamente convencionalizado dentro de una comunidad auditiva, y (2) debe basar gran parte de su significado en la indexicalidad del contenido (Monelle 2000, 17, 80) (p.46). A su vez, Monelle - y por extensión Echard - entiende la indexación desde la teoría de Pierce: “La indexicalidad aquí se entiende en el sentido peirceano. Un índice es un signo que funciona en virtud de una conexión contextual directa, como en el caso del humo que significa fuego o las huellas que significan el paso previo de un individuo.” (p.47) [Traducción propia].

en el rock psicodélico o que apunten a la estética o estilo psicodélico como tópico. En ese sentido, el listado de tópicos y prototópicos que Echard elabora como parte de su propuesta, se toma aquí como una taxonomía operativa para reconstruir la psicodelia en el discurso musical de una obra.

Por último, la teoría tópica se toma con conciencia de sus limitaciones. Echard (2017) reconoce que Monelle asume que un tópico evoca la misma unidad cultural para oyentes que poseen el mismo nivel de competencia, es decir, los conocimientos y habilidades necesarios para producir e interpretar declaraciones en un sistema de signos (p.59). Considera también que estas competencias son monológicas en tanto implican un alto nivel de generalidad que colinda con la idea de universalidad atribuida a las competencias lingüísticas. Echard reconoce que si bien lo anterior es uno de los presupuestos de la teoría tópica, resulta poco aplicable a la música donde las competencias no necesariamente están igualmente distribuidas (p.60). Frente a esto, propone que la universalidad sea relativa, es decir que opere para una determinado estilo, subestilo o subgénero de música dentro del cual sea más razonable asumir que los miembros de dicha comunidad sí comparten las competencias necesarias (ibid.). Aun así, se diría que la competencia se mantiene como monológica ya que, aunque restringida a un marco estilístico particular, sigue presuponiendo una competencia distribuida de forma homogénea y producto de un consenso sobre juicios estéticos y valor social. En este punto, Echard se vale de los estudios de música popular para recordar que las competencias son el resultado de dinámicas históricas y que deben verse en un primer momento como dialógicas, como el resultado una dinámica de negociación entre diferentes grados de competencias cuya interacción a lo largo del tiempo genera progresivamente mayores niveles de generalidad y distribución (p.61-62). El autor señala que durante los primeros años de la psicodelia las competencias se encontraban en pleno proceso dialógico – lo que haría difícil entender la psicodelia como tópico en ese momento histórico - sin embargo, apunta también que los procesos de canonización y control del discurso también comenzaban a desarrollarse (p.62). Así entonces y sobre la base de lo expuesto, en esta investigación se asume que históricamente ya se han desarrollado las negociaciones, así como las convenciones suficientes que sustenten la idea de una competencia generalizada sobre la psicodelia. Esto hace posible en última instancia la lectura actual de “lo psicodélico” como estilo en una obra musical.

1.4. La fusión musical como estética y proceso creativo

1.4.1. La problemática de la fusión

En un sentido amplio, la fusión no está sujeta a límites espacio temporales y es parte integral de todo el proceso evolutivo de la música (Parthapratim, 2014), lo que equivale a decir que “desde que el mundo es mundo, ha habido mezclas, uniones y combinaciones de modos de hacer música” (Menanteau, 2006). Por otro lado, desde la perspectiva de la hibridación

transcultural, la fusión es un proceso subordinado (Steingress, 2004)³⁰ que ocurre de manera “no planeada” (García Canclini, 2003 en Corti, 2009, p.4). Estas afirmaciones configuran lo que aquí se denomina como la *problemática de la fusión*: Considerar la fusión, mezcla, unión y/o combinación – sinónimos para Mentaneau (2006) - como una cuestión ontológica u “orgánica” de la música o como acto espontáneo de un macroproceso sociocultural como la hibridación, dificulta su estudio como proceso creativo basado en intenciones artísticas puntuales y particulares. De hecho, en definiciones de fusión como “la combinación de varios géneros musicales que producen un nuevo género híbrido” (Vempala, 2014, p.3) o “procesos de síntesis en los que elementos de diferentes culturas musicales entran en contacto para crear versiones locales de géneros foráneos, recontextualizar elementos de raíz tradicional o producir nuevos géneros musicales” (Melgar, 2020), es posible advertir el énfasis puesto en la función, el resultado o el producto derivado de la fusión más que en explicar los mecanismos de combinación, contacto o síntesis que la producen.

Para sortear esta problemática, resulta útil en principio desligar la hibridación de la fusión. Así, siguiendo a Steingress (2004), la hibridación se deja para explicar macroprocesos socioculturales de transformación a partir de la intersección de diferentes culturas y la fusión para estudiar el tratamiento de elementos ajenos en un estilo musical y su evolución semántica y formal. Dicho de otro modo, la hibridación se ocupa de lo *híbrido como producto* y de los procesos de consolidación de su escuela, campo sociocultural, audiencia y significados, mientras que la fusión abordaría puntualmente los *procesos y técnicas* de creación de dichos híbridos sin preocuparse de lo que ocurra después con ellos. Entonces, el presente trabajo entiende que para un análisis de la fusión desde la estética y el estilo, esta debe verse como proceso, práctica y conjunto de técnicas de creación llevado a cabo desde la intencionalidad – individual o colectiva - de músicos o proyectos musicales puntuales. Abordar la fusión en un discurso estilístico implica entender las formas particulares de abordar las técnicas y procesos más que los productos (híbridos) y/o los significados socioculturales que estos puedan producir posteriormente. Dicho esto, la discusión a partir de aquí se centrará en examinar diversos aspectos que permitirán una comprensión más profunda de la fusión como proceso creativo.

1.4.2. Fusión como interculturalidad

Un primer punto para entender la fusión como acto intencional es la idea de interculturalidad. Steingress (2004) ya sugiere esto cuando en la evolución semántica y formal de la fusión refiere la convergencia de músicos de diferentes tradiciones musicales (el flamenco y el jazz en su caso de estudio). Vempala (2014) apunta la misma situación cuando afirma que la fusión ocurre cuando un grupo de músicos entrenados en diversos géneros musicales interactúan en una situación de improvisación (p.4). En la misma línea, para Montero-Díaz

³⁰ Es de señalar que en su trabajo, el autor se propone mostrar mas bien que la fusión no alcanza para explicar la hibridación, la cual trasciendería la mezcla (melange) de diferentes estilos, la imitación (pastiche) o improvisación (bricolage) (2004). Para fines del estudio de la fusión, se recuperan 4 procesos de transgresión musical que el autor señala en referencia a Pfeleiderer (1998): (1) la adición superficial exotista, (2) la oposición mediante el collage; (3) la transformación de elementos formales y (4) la tranformación de la expresividad individual. Estos procesos bien podrían exponerse de una forma alternativa: el pastiche como “imitación”, el bricolage como “improvisación” (Appen/Doehring, 2001), la fusión como “síntesis”, y la hibridación como producción de nuevos estilos autónomos (Steingress, 2002c). (2004).

(2018) la música fusión intercultural es aquella que “presenta una interacción armónica, democrática y respetuosa de diferentes culturas, lenguas e *individuos*” (p.101, las cursivas son mías). Si bien a primera vista la fusión intercultural se ve como semejante a la fusión “orgánica” o no planeada, la referencia a individuos (músicos) como agentes generadores del proceso de interculturalidad sugiere la posibilidad de una agencia intencional y consciente de crear situaciones de interacción, lo que a su vez deviene en cierto modo en una forma de puntualizar la fusión en alguna iniciativa artística particular.

Otro aspecto que relaciona la fusión con la agencia individual es la idea del *sujeto fusionado*. Montero-Díaz (2018) describe con este término a músicos de fusión contemporáneos de Lima quienes reconocen la repercusión que tiene un entorno multicultural como el peruano en sus procesos creativos (p.102). Desde este concepto, la fusión no solo se daría desde un plano horizontal, es decir, mediante el convivio e interacción de individuos (músicos) de diferentes culturas, sino también desde una verticalidad, como producto de la síntesis de las fuentes y contextos musicales que forman parte de la experiencia e identidad de un músico - lo que en términos populares se denominaría influencias o “raíces”. En este caso, la fusión se origina “dentro” del sujeto al poner en contacto todas estas influencias en su ejercicio creativo o cuando, al reconocer las limitaciones de su propia idiosincrasia o preferencia, decide incorporar elementos y técnicas provenientes de otras corrientes musicales (Vempala, 2014, p.3). Así entonces, se tiene un esquema donde la interculturalidad representaría la fusión como *pluralidad de individuos* mientras que el sujeto fusionado refiere una *pluralidad dentro del individuo*. Si bien estas concepciones no son necesariamente operativas para una comprensión estrictamente formal de la fusión musical, proporcionan un criterio para entender el contexto sociocultural y las circunstancias de los músicos que la llevan a cabo.

1.4.3. El binomio jazz-rock, género y estilo musical y marcos estilísticos

En la historiografía norteamericana, la fusión se refiere a los procesos de aproximación entre el jazz, rock y funk llevados a cabo durante los años sesenta y setenta y que consistían en la puesta en contacto de las técnicas de improvisación propias del jazz con una instrumentación y rítmica más asociada al rock o al soul. Dichos procesos tuvieron el rol de cuestionar desde la estética discursos raciales y sociales propios de la realidad estadounidense (Fellez, 2011, p.17). De manera más precisa, el jazz norteamericano usa el término fusión para denominar la práctica que consiste en “la combinación del jazz con otras músicas” (Menanteau 2006). Una forma particular de esta práctica, el jazz-rock, resulta relevante para entender la relación entre rock y fusión. El interés mutuo entre el jazz y el rock, así como el de estos por músicas consideradas “exóticas”, plantea a la fusión como la voluntad de expansión de los propios horizontes de entendimiento, acto que hace de expresiones musicales ajenas algo significativo (Dorter, 2004, p.165). Sobre esta base, la fusión se haría parte del marco de valores artístico - estéticos del rock anglosajón en tanto este impulso de expandir los horizontes de entendimiento y el territorio creativo sería una forma de expresión de la ambición musical de la estética hippie (Covach, 2006). De otra parte, la fusión como valor artístico se consolida por factores como el debate sobre el estatus de arte de la unión entre jazz, rock y funk (Fellez, 2011, p.3), el interés de ciertas audiencias de jazz por las formas más progresivas de rock, así como el de públicos de bandas experimentales de rock por propuestas denominadas de fusión (ibid. p.31).

Ahora bien, durante el período histórico del desarrollo del jazz-rock los músicos adoptan una postura que Fellez denomina *no jazz - no rock (a'int jazz, a'int rock)*. Esta refiere a la dinámica de encajar y abandonar convenciones de géneros musicales de manera intencional, pero principalmente, de establecer un estado liminal “manteniéndose en el medio” de estos (*staying in between*) (2011, p.5)³¹. Este concepto resulta análogo a la idea de *cruce estilístico (stylistic crossover)* que implica la referencia a dos estilos o géneros que normalmente son pensados como distintos el uno del otro (Covach, 1999, p.94). Estas posturas muestran la agencia que tendría la fusión para desencadenar cuestionamientos no solo a los límites de género desde la praxis musical, sino a cuestiones extramusicales como legados históricos, intereses institucionales, chauvinismos, convenciones de la industria de la música y deseos de las audiencias (Fellez, 2011, p.7). Si bien esto último apunta a una faceta más sociocultural de la fusión, lo cierto es que nociones como la de “permanecer en medio” (*staying in between*) o “cruzar estilos” (*stylistic crossover*), permiten separar aun más la fusión de lo híbrido ya que, como afirma Fellez para el caso norteamericano, una música que “no es rock ni es jazz” (*ain't jazz, ain't rock*) no era considerada como un nuevo género (2011, p.5).

Otro concepto útil para abordar la fusión es el *medio quebrado (the broken middle)*. Para Fellez (2011), este refiere a un tercer espacio liminal donde la dialéctica entre diferentes prácticas musicales, más que buscar una síntesis, pone en marcha un proceso de intensa restructuración de relaciones, de constante irresolución de prioridades, inestabilidades, contradicciones y de descubrimiento de enlaces y brechas idiomáticas en busca de una estética de la mezcla (p.8). Covach (1999) puntualizaría que esta dialéctica no es exclusiva del jazz-rock, sino que puede darse entre elementos de música popular, clásica, occidental, no occidental o incluso entre tradiciones musicales pasadas y presentes (p.107).

Por último, para operativizar de algún modo las nociones expuestas se considera en primer lugar que la dialéctica entre los diferentes elementos involucrados en el espacio liminal (*broken middle*) produce lo que aquí se denomina como *tensión*. Esta podría adoptar dos sentidos: una tensión “vertical” apuntaría a un estado de coexistencia en un momento determinado en el tiempo, mientras que una en sentido “horizontal”, a un proceso de secuenciación, paso o transición a lo largo del tiempo. Ahora bien, el análisis de estas tensiones implica determinar los elementos musicales que se pretenden “cruzar” o entre los cuales se desea “permanecer en medio” y para ello es necesario revisar brevemente dos nociones importantes: el género y el estilo musical.

De modo amplio, la categoría de género musical define un conjunto de eventos determinados por reglas socialmente aceptadas de índole musical, formal y técnica, pero también semiótica, social, ideológica³² e incluso económica y jurídica (Fabbri, 1981). Estos

³¹ En palabras de Fellez: “estos músicos que “no son de jazz, ni de rock” desafiaron los géneros al permanecer entre ellos, creando un conjunto informal, incluso salvaje, de prácticas y estéticas musicales. Al hacerlo, articularon una manera de estar tanto dentro como fuera de las categorías de género, perturbando las suposiciones sobre las tradiciones musicales, incluyendo las formas en que se ordenan la pertenencia (legitimidad), el dominio (autoridad) y el valor musical” [Traducción propia]

³² En una investigación sobre Heavy Metal, Allan Moore señala que el objetivo de los géneros es articular el desarrollo de ideologías (2001, p.438).

eventos están a su vez ligados a valores culturales, rituales o territorios³³. Lo anterior muestra que el género excede una perspectiva estrictamente musicológica y resulta por ello más adecuado en las ciencias sociales para revisar procesos de producción, consumo y escucha de la música (Boix, 2018, p.1-2). Esto además explicaría la predominancia de la categoría de género - por sobre la de estilo - en los estudios de música popular (Moore, 2001, p.437) ya que esta disciplina prioriza los enfoques socioculturales. Finalmente, cuando Fellez considera al género como una “destilación del significado musical que se puede ver en la ropa y escuchar en el lenguaje de músicos, críticos y fanáticos, más allá de la música en sí misma” (p.17), sugiere en última instancia entender al género como cultura.

Si bien el género musical resulta de relevancia para la fusión, su consideración como cultura dificulta separar sus dimensiones socioculturales de las musicales a fin de tomar estas últimas para el estudio de la fusión. Un modo de sortear esta cuestión es entender al género como un punto de articulación entre la descripción técnica de la música y los significados y funciones sociales de la misma (Fellez, 2011, p.16). Así es posible abstraer lo primero (lo técnico, las reglas formales de Fabbri) de lo segundo (el significado o función). Esto además posibilita dar un rol más referencial y complementario a las cuestiones socioculturales y priorizar lo musicológico en un análisis estilístico. Ahora, lo musical dentro del género se entiende con mayor profundidad desde la noción de estilo.

Si bien el concepto de estilo en la música comprende niveles generales y específicos, aunque cualquiera de ellos implica en gran medida entender cómo se articulan los aspectos formales de la música, incluidos aquellos que no suelen notarse gráficamente (Moore & Martin, 2018)³⁴. Así también, si se considera que los aspectos estilísticos se definen de modo más funcional que histórico en comparación a los géneros (Judkins, 2011, p.136), el estilo tendría cierta autonomía relativa en tanto su lógica interna puede ser explorada sin mayor referencia a cuestiones externas (Green, 1988, p.82 en Moore & Martin, 2018). Esta autonomía no solo operaría desde el lado creativo, sino que no sería incompatible con los procesos de recepción ya que el funcionamiento presupuesto por una obra musical - el “contexto del estilo” (Hatten 1994 en Guerrero, 2019, p.77), es algo compartido por músicos y oyentes. Así, estos últimos serían competentes en reconocer las diferencias en la articulación de los sonidos musicales, aunque generalmente no puedan explicar dichas diferencias (Moore & Martin 2018). Entonces,

³³ Según Fellez; “Fabian Holt demuestra que un “género puede ser visto como una cultura con las características de un sistema o funciones sistémicas”, y que “los géneros se identifican no solo con la música, sino también con ciertos valores culturales, rituales, prácticas, territorios, tradiciones y grupos de personas.” También entiendo el género como una lógica a través de la cual se crean, debaten y representan ideas sobre raza, género y clase social a través del sonido musical y el discurso” (2011, p.15) [Traducción propia].

³⁴ En palabras del autor: “El término “estilo” se refiere a varios niveles, desde lo muy general hasta lo muy particular. Por ejemplo, en un nivel muy general, se puede hablar de un estilo musical occidental (en contraposición a un estilo no occidental), o de un estilo renacentista (en contraposición, por ejemplo, a un estilo barroco). En un nivel más particular, se puede hablar de un estilo de jazz dixieland, en contraste con el estilo de jazz en general. En un nivel aún más particular, se puede tratar del estilo de un compositor en particular, o incluso de una composición específica. En cualquier nivel, el término “estilo” generalmente implica una descripción de los elementos técnicos de la música. Pero una evaluación más completa de un estilo toma en cuenta ciertos aspectos de la música que no se ilustran fácilmente, verbal o gráficamente; ciertos aspectos de la interpretación, por ejemplo, que están asociados con la música, pero que no están anotados en ella. Una evaluación completa de un estilo también incluye información y, a veces, incluso especulación sobre las diversas relaciones entre el compositor, la música y su audiencia (Byrnside 1975: 159-60)” (Moore & Martin, 2018) [Traducción propia].

para abordar la fusión desde el texto y la sintáxis musical resulta necesario la identificación *del estilo en el género*, o de modo más preciso, la determinación de los marcos estilísticos.

El músico Jorge Madueño señala que la fusión refiere al proceso de creación de obras donde se emplean simultáneamente los idiomas de géneros musicales distintos o la situación donde se realiza un arreglo musical a una obra enmarcada en un género determinado, para que esta exprese “su propio idioma y el de otro género cualquiera” (en Olazo, 2002, p.18). Aquí es evidente que el término *idioma* refiere directamente a los marcos estilísticos que puede tener un género musical. Esto se demuestra cuando Madueño indica que el idioma comprende aspectos como “el compás, el movimiento, el formato, la armonía, los riffs, la figuración rítmica de la melodía, la clave”³⁵ (ibid. p.17) o incluso el tipo de instrumentación (p.18). Es de remarcar la relevancia que Madueño otorga a estos aspectos formales cuando afirma que para se dé la fusión, los idiomas deberían idealmente estar presentes de manera simultánea a lo largo de toda una obra, o al apuntar que, siendo la clave un elemento altamente distintivo en algunos géneros musicales, no sería posible fusionar dos géneros que posean claves opuestas (p.19).

Más allá de estas particularidades – útiles sin duda para el análisis, lo expuesto hasta aquí configuraría lo que podría entenderse como un enfoque estrictamente *morfosintáctico* de la fusión. Mientras la hibridación se concentra en el producto y los nuevos contextos de las fusiones y la interculturalidad en la interacción colectiva, aquí la atención se pone en lo que puede explicarse con y desde el texto musical y en los elementos morfosintácticos o los marcos estilísticos involucrados en el proceso creativo de una música que se entiende “de fusión”.

Ahora bien, en este punto es necesario atender una cuestión necesaria para el estudio de la fusión como estética y proceso dentro del rock, a saber, los marcos estilísticos que conformarían el rock. Esta delimitación se torna problemática si se considera que hacia los años setenta, el término “rock” no hacía referencia a una práctica homogénea, siendo más bien un paraguas que recogía varias formas de hacer música (Bennett, 2007, p.18). Además, la noción de “rock” durante esa época refería más a la pertenencia a un contexto ya que la apertura (*ouverture*) y diversificación estilística restringía en gran medida lo que el texto musical podría decir sobre lo que era o no “rock” (Costa, 2018, p.117).

Dado que es necesario de algún modo contar con un marco estilístico referido al rock, se toma la propuesta de Moore & Martin (2018), que si bien admite que no existe una definición estática, establece ciertos aspectos que considera comunes a muchas prácticas de rock. Así entonces, para entender “lo rock” como estilo y no como género, tendencia o contexto se utiliza el término *early rock*. Este refiere en primer lugar al formato instrumental de los grupos de *beat* británicos de la primera mitad de los sesenta, formato que a su vez fue importado del blues urbano y en particular del rhythm ‘n’ blues de Chicago: voces, dos guitarras (solista y rítmica), bajo y ensamble de percusión (batería y otros instrumentos) (Moore & Martin, 2018). En segundo lugar, los roles instrumentales que este formato establece son incluso más relevantes estilísticamente. La instrumentación conforma un modelo de textura homofónica de 4 partes (Macan, 1997, p.50) o una distribución en 4 capas: Una capa “rítmica” asignada a la percusión y basada en repetición de patrones, una segunda de registro grave (bajo), la tercera de registro

³⁵ Por *clave* se comprende un recurso mayormente rítmico (un patrón de percusión para acompañar), con un nivel de convencionalización que determina la identidad de un género musical ya que sería suficiente su empleo para identificar un tema o pieza como un ejemplo de dicho género.

agudo que lleva “el tema” (*the tune*) ya sea vocal o instrumental y una cuarta, de “relleno” armónico (*harmonic filler*) normalmente ejecutado en una guitarra o en ocasiones en un teclado; esta última capa se coloca “en medio” de las dos anteriores definiendo un espectro grave/agudo (*bass/treble*) (Moore & Martin, 2018). Finalmente, sería el respeto por esta distribución instrumental lo que haría que una música se mantenga relacionada o sea reconocida como “rock” (Moore, 2011, p.67 en Costa, 2018, p.105).

Por el momento bastan las características señaladas para dejar en claro lo que se entenderá por “rock” en la fusión. Por otro lado, se considera más efectivo ir desarrollando el *early rock* como marco estilístico a lo largo del análisis de la fusión en el siguiente capítulo. Ahora, del mismo modo que para el rock, es necesario atender brevemente la misma problemática para el caso de “lo andino”, un punto relevante para el caso de estudio del presente trabajo.

Es sabido que es prácticamente imposible tratar el argumento *música andina* en su debida dimensión (Ferrier, 2020), lo mismo que delimitar los marcos estilísticos de cada una de sus formas, especies o subestilos. Frente a ello, se propone restringir la construcción de dicho marco al género del huayno, no solo por ser el más representativo y popular entre las músicas andinas sino principalmente porque, como se verá en el capítulo 2, sus características musicales son las que más se han involucrado en los procesos de fusión del caso del estudio. Tal como se ha aclarado para el caso del rock, en esta parte no se detallan estos elementos estilísticos. Estos se irán referenciando a lo largo del estudio de la fusión, donde también se especificará cualquier otro aspecto musical referido a otros tipos de música andina de ser necesario. Sí se apunta no obstante que el marco estilístico para el huayno definido para el estudio de la fusión tiene como base los trabajos realizados por Mendivil (2018), Romero (2002), Carrasco (2022), entre otros.

1.4.4. Fusión, tipologías y el espectro autenticidad-originalidad

Ya se ha revisado la utilidad de conceptos como el *broken middle* o las *tensiones*; sin embargo, entender la dialéctica de los elementos estilísticos dentro de un proceso creativo necesita de otras categorías más específicas. Para ello se considera la taxonomía propuesta por Parthaprathim (2014), con la cual se amplía el marco de entendimiento de la fusión como praxis intencional, identificable, categorizable y alternativa a su visión “orgánica”.

Esta taxonomía se compone de tres enfoques. El primero es el enfoque “aleatorio” (*random approach*). Por un lado, este es mayormente formalista, es decir, está necesariamente fundamentado en los aspectos formales que un músico identifica dentro de su propio repertorio y experiencia. De otra parte, los aspectos formales se ponen en contacto de forma mayormente compulsiva o intuitiva³⁶. Antes que nada, la noción de “aleatorio” puede resultar conflictiva si se quiere incluir en la ecuación el grado de conocimiento y/o la intención de aprendizaje (sea formal o informal) de las músicas que se quieren fusionar. Esto porque resulta lógico pensar que, mientras más se conozca o busque conocer cómo funciona un determinado estilo musical, menos intuitiva será o se querrá que sea la aproximación al mismo. Para resolver esto, incluimos

³⁶ En palabras del autor: “El enfoque aleatorio (*the random approach*) es aquel en el que los elementos se mezclan sin ser demasiado cerebrales, tal vez surgiendo de una situación compulsiva, pero basado en el propio repertorio y el sentido estético innato absorbido de las técnicas formales. El enfoque es mayormente formalista, operando a nivel de una cognición cruda de ciertos elementos formales” (2014, p.4) [Traducción propia].

el término *sistemático* como polo opuesto a lo intuitivo o aleatorio. Con esto, el enfoque no pierde su carácter formalista o la aproximación intuitiva sino que incluye la posibilidad de abordar la fusión de manera “más pensada”. Renonbramos por tanto el enfoque como *aleatorio-sistemático*. Así redefinido, desde este enfoque la fusión se basa tanto en el repertorio – las piezas que un músico conoce - como en los conocimientos formales sobre los estilos musicales que dicho repertorio proporcione. La determinación de si la aproximación es intuitiva o más sistemática dependerá del grado de conocimiento de los marcos estilísticos que una pieza pueda reflejar. Por otro lado, el énfasis puesto en lo formal hace que este enfoque se aproxime a lo que Pflleiderer (1998) calificaría como una *transformación y manipulación*, en este caso de los marcos estilísticos, ya que se opera “sobre el marco rítmico, sonoro, tonal y formal [y] mediante la integración de medios interpretativos procedentes de formas musicales ajenas (instrumentación, construcción formal, acompañamiento rítmico y tonal)” (en Steingress, 2004).

El segundo enfoque es el modelo “núcleo-caparazón” (*machete-palette approach*). En este caso, un determinado marco estilístico, normalmente aquel que el músico domina en mayor grado, se establece como estructura principal (el núcleo) mientras otros son usados para añadir “color” y decoración (el caparazón). Parthapratim (2014) señala que se espera que lo ornamental no se imponga sobre lo estructural y concibe el caso, mucho menos usual, de que la estructura se componga mas bien de los estilos menos familiares del músico³⁷. Para Pflleiderer, este enfoque calificaría como una dinámica “exotista” basada en la adición superficial de elementos ajenos a la idiomática de un estilo que permanece inalterado (1998, en Steingress, 2004). Del mismo modo, también resulta similar al modelo de estilo de base y estilo donante (*base style-donor style*) (Echard, 2017) visto en el apartado de psicodelia. Sea cual fuere la denominación, lo cierto es que a diferencia del enfoque anterior, esta forma de fusión no pone énfasis en la transformación o integración de los elementos involucrados, sino en la idea de que cada uno de estos cumple una función específica. A modo de ilustración, Claude Ferrier alude este enfoque al hablar de las fusiones que incorporan “matices” andinos a una base comprendida por “otra música”: “En todos estos casos, el punto de partida es otra música [p.e.rock], que incorpora matices considerados genéricamente como “andinos”, ya sea en la escala empleada, en la melodía, en la armonía, en la instrumentación, en el ritmo, etc.” (Ferrier, 2020. p.73).

Finalmente el tercer enfoque o tipo de fusión propuesto por Parthapratim es el de “resolución de problema” (*problem solving approach*) donde una cuestión formal perteneciente a un estilo se “resuelve” con preceptos de otro³⁸. En este caso la idea de resolución se entiende como una mecánica de transición, secuenciación o alternancia entre diferentes marcos estilísticos, algo que Pflleiderer identificaría como una combinación basada en “la oposición de diferentes estilos mediante el colage” (1998, en Steingress, 2004).

³⁷ En palabras del autor: “El enfoque núcleo – caparazón (*machete-palette*) está presente cuando el músico ya está iniciado en un legado y mantiene intacta la estructura impregnada mientras agrega colores de una amplia gama de otros legados o herencias. Los motivos decorativos son, por lo tanto, como se observa en otras formas de arte también, una carcasa o marco débilmente adherido y no relacionado con los elementos en el núcleo [...] También puede ser un fenómeno invertido, es decir, el núcleo se toma prestado de otro legado y el caparazón del propio [...]” (2014, p.4-5) [traducción propia].

³⁸ En palabras del autor: “El modo de resolución de problema es cuando un problema formalista típico en un legado es resuelto asimilando soluciones de otro” (2014, p.5) [traducción propia].

Ahora, integrando estos enfoques o tipos de fusión con la idea de las *tensiones* que se forman en el *broken middle*, se tendrían ciertas equivalencias. Las tensiones desde la verticalidad bien podrían entenderse desde los enfoques “aleatorio-sistemático” y de “nucleo-caparazón” mientras que el enfoque de “resolución de problemas” sería compatible las tensiones desde lo horizontal. No obstante, esto no debe tomarse como una correlación dura o estricta puesto que muchas de estas *tensiones* pueden aparecer, desaparecer, coexistir o transformarse a lo largo de una pieza musical. Asimismo, esta tipología que se ha desarrollado dista mucho de ser completamente operativa para el análisis. De hecho, si bien sugieren configuraciones más específicas y precisas, no especifican cómo determinar el grado de conocimiento de un estilo o cuando un elemento musical debe considerarse como estructural u ornamental por ejemplo. A pesar de estas limitaciones, esta tipología se considera valiosa para el análisis de los textos musicales ya que nos aproxima a una mejor descripción y/o categorización del proceso creativo.

Por otro lado, si bien la concepción “orgánica” de la música se ha considerado como un problema para el estudio de la fusión, esta posee un punto útil al análisis. Al cuestionar discursos sobre el estatus canónico de la música clásica hindú, Parthaprati (2014) discute una supuesta naturaleza antagónica entre las nociones de “lo auténtico” y “lo original” y cómo en realidad, el grado de interrelación y complementariedad entre estas es lo que permite el desarrollo de la música:

“Music has to be both authentic and original, and nobody knows how, for somehow, especially in this post-modernist ambience, there is an essential contradiction between the authentic that is static, and the original that is dynamic. It is in this antagonism that music grows, evolves, and sustains. One would be tempted to conclude that [the] dialectics of the so-called originality and authenticity is the fundamental impetus that keeps music going. Here, without being original, nothing is authentic, and the converse is also true.” (2014, p.3)

Para nuestro caso, esta discusión permite operativizar las categorías de autenticidad y originalidad como polos de un espectro dentro del cual se puede evaluar un proceso que llamamos aquí como *actitud hacia la fusión*. En un sentido musical, una actitud “auténtica” es estática y autoritaria e implica el uso de materiales musicales con un mayor grado de consideración y respeto de las formas, elementos musicales formales y/o convenciones estilísticas originales. Por su parte, la vivacidad y dinamismo de una actitud “original” sugiere una manipulación más agresiva y con mayor nivel de interpelación de dichas formas y elementos estilísticos. Dicho de otro modo, la fusión se ubica y/o transita por el espectro establecido entre estos polos o en todo caso, se construye como una tensión entre estos. Esto debido a que la autenticidad se complementa siempre con la originalidad en tanto esta última aporta el componente dinámico a la pretensión de la primera de capturar “esencias”. La dialéctica entre lo auténtico y lo original implica a su vez la imposibilidad de una fusión sin adulteración, es decir, que nunca estaría ubicada en alguno de los extremos del espectro. Por último, se remarca que la *actitud hacia la fusión* como criterio analítico supone dejar de lado concepciones esencialistas o puristas de los términos autenticidad y originalidad o sus definiciones desde otras disciplinas. Así también, su delimitación no tiene por finalidad calificar una pieza de “auténtica” u “original”, sino contribuir a entender la fusión en términos de tendencias y estrategias.

1.4.5. Fusión musical desde la semiosis y la intertextualidad

De manera alternativa y complementaria a los enfoques intercultural, morfosintáctico y a las tipología vistas previamente, se propone que la fusión puede contruirse desde procesos semióticos que involucran el acto creativo, el texto musical y la experiencia de escucha. Al igual que para la psicodelia, la teoría tópica resulta útil para abordar este proceso. Mark Spicer (2010) denomina tópicos a los “dispositivos musicales” (*musical devices*) que conforman un estilo y argumenta que la sola presencia de estos en una pieza musical, bastaría para “evocar la esencia de un estilo en su totalidad”³⁹. Desde esta mirada, el potencial connotativo o simbólico de los elementos estilísticos se vuelve más importante que su función morfosintáctica. De esta manera, la fusión no solo se construiría desde la manipulación de aspectos como el ritmo, la melodía o la armonía, sino desde las interpretaciones y significados que tanto creadores como receptores otorgan a estos elementos. Dicho de otro modo, el contacto y síntesis entre diferentes tradiciones o culturas musicales se produce también en la identificación de significantes y su interpretación a partir de competencias alrededor de convenciones estilísticas y contextos particulares tanto de producción como recepción.

De forma operativa, un elemento estilístico terminaría remitiendo a una determinanda tradición o cultura musical mediante un proceso de topicalización por indexación (Monelle, 2000, en Echard, 2017). Este proceso evidentemente no es mecánico ni inequívoco ya que entran en juego las competencias sobre los marcos estilísticos de las músicas involucradas. Asumiendo que los aspectos morfosintácticos requieren de competencias más específicas, aspectos musicales más asociados a la materialidad sonora como el timbre son más susceptibles a desencadenar la fusión desde un proceso semiótico debido a su alta “carga” semántica (Sad s.f. p.6) y a su alto potencial implicativo para compositores y oyentes (Sad, 2019, p.25). Asimismo, es lógico pensar que toda esta carga y potencial del timbre es transmitida de manera casi directa al instrumento musical en tanto objeto que produce dicho timbre haciendo de este también un signo. A modo de ejemplo, la cítara en una canción como “Norwegian Wood” de los Beatles añadiría solamente un “color” inhabitual a una línea melódica que no tendría nada de exótica por sí misma (Costa, 2020, p.103). Ahora, semióticamente, su timbre se convierte en un signo-índice que no solo remite a tópicos psicodélicos como “la India” o “lo exótico”, sino que hace posible considerar esa línea melódica como un evento donde se lleva a cabo una fusión entre el pop o el rock (por su diseño melódico y por el contexto) y la “música hindú” (topicalizado por el timbre del instrumento). En el mismo sentido, los timbres de instrumentos como la quena, la zampoña o el charango, en tanto signos y desde ciertas competencias, topicalizarían nociones como las de “huayno”, “música andina”, o “música latinoamericana” dentro de una pieza sin necesariamente tomar en cuenta el material melódico, armónico y rítmico

³⁹ En palabras del autor: “Prefiero, en cambio, pensar en un estilo como un mundo musical que se define por una familia de recursos musicales específicos; en otras palabras, un estilo puede considerarse como una colección de tópicos [...] a veces, un solo pequeño tópico puede ser suficiente para evocar la esencia de un estilo en su totalidad [...] Aunque el universo de tópicos disponibles en el pop y el rock es bastante diferente de lo que podríamos esperar de una ópera de Mozart o una sonata para piano de Beethoven, argumentaría [...] que muchas de las canciones pop más interesantes y estilísticamente eclécticas forjan su significado musical de manera muy similar.” (Spicer, 2011, p.127) [traducción propia].

que desarrollen⁴⁰. Lo anterior muestra además que los instrumentos en muchas ocasiones funcionan a menudo como significantes *dialógicos* al expresar más de un tópico de forma simultánea (Echard, 2017, p.362) o en este caso, varias culturas o tradiciones musicales.

Así entonces, desde una perspectiva de fusión, timbres e instrumentos musicales pueden ser espacios de contacto, síntesis y dialéctica entre diferentes músicas. Así también, la dialéctica o tensión puede darse entre el timbre y otros aspectos musicales más formales. Finalmente, la suceptibilidad del timbre a adquirir propiedades tópicas, no implica que otros elementos de naturaleza más morfosintáctica como patrones rítmicos, progresiones armónicas o diseños melódicos, no puedan ser también topicalizados⁴¹.

Ahora bien, la intertextualidad resulta otro enfoque que enriquece el estudio de la fusión. Si se recuerda que esta última implica en principio el contacto entre elementos musicales diferentes, la fusión desde este enfoque puede constituirse como lo que López Cano (2018) denomina un *nodo intertextual* en tanto es “un momento, lugar o elemento preciso donde ocurren relaciones entre diferentes músicas” (2018, p.80). López Cano señala también que desde la intertextualidad se “describe las consecuencias afectivas o potenciales en la interpretación, comprensión y emergencia de significados de los textos involucrados en los nodos intertextuales” (p.79). Así entonces, la fusión como nodo intertextual sería consecuencia de la interpretación y/o del significado atribuidos a ciertos elementos que en este caso, remitan a culturas, tradiciones o géneros musicales diferentes. Esto, en última instancia, convierte la recepción en un espacio donde es posible construir una idea de fusión musical. Por otro lado, desde la musicología, la intertextualidad aborda el texto musical y examina armonías, melodías, ritmos y estilos para establecer *relaciones intertextuales* (Guerrero, 2019, p.79) y *referencias musicales*, es decir, momentos o partes de una obra específica, que remiten a fragmentos o momentos de otras obras (López Cano, 2007, p.30). Para el caso de la fusión, estas relaciones y referencias serían otra forma de contacto con músicas diferentes y en consecuencia complejizan y enriquecen el tejido de la fusión más allá de una identificación general de binomios operando a nivel morfosintáctico (jazz-rock, rock-andino, etc.)

Para reforzar la aplicación de la intertextualidad a la fusión, se tiene que algunos autores sugieren de manera implícita ver ciertos procesos de intertextualidad como fusión. Corti (2009) evidencia que, alternativamente al uso de la sugerencia, semblanza o la relación sintagmática – que remiten a la fusión desde el texto y la sintaxis, algunas propuestas de fusión recurren a recursos intertextuales como la cita literal para presentar músicas populares (folclóricas) como bloques narrativos de escencialidad (p.1-2). Otros por su lado, hacen más explícita la relación. Melgar (2020) afirma que “la primera fusión de elementos de música andina y géneros

⁴⁰ Al comparar las expresiones tradicionales y modernas del huayno, Carrasco (2022) muestra que el timbre o los instrumentos pueden tener esta función tópica cuando advierte que sería suficiente la inclusión de un instrumento para que una agrupación adquiriera la identidad de la cual proviene dicho instrumento (p.2) o cuando las estudiantinas utilizan el recurso de invitar ciertos instrumentos típicos o autóctonos para que de ese modo un pueblo determinado se vea representado en la agrupación. Así entonces, el instrumento autóctono sirve para dar una característica tímbrica a los conjuntos modernos o extranjeros (Carrasco, 2022, p.51).

⁴¹ De nuevo Carrasco (2022) ilustra este punto al señalar que para conservar “lo andino” en un huayno más contemporáneo o de estética “global”, es importante conservar elementos de índole sintáctica como las claves rítmicas de modo que la fusión de muchos músicos peruanos queda legitimizada por el uso de estos recursos musicales (p.62).

asociados a la cultura del rock fue [...] una versión local de la música pop anglosajona”. El autor se refiere específicamente a la versión del tema “Carnavalito” del grupo Los Incas Modernos⁴². Este caso muestra que la fusión puede basarse en uno de los recursos intertextuales más usados en la música popular: los covers o versiones que en sí, son una forma extrema de lo que López Cano denomina como transformación de un original (2007, p.33). Ferrier (2020) también apunta las “fusiones” que en los setenta producirían temas “andinos” como “If I could” de Simon & Garfunkel, que bien calificaría como una versión o una parodia⁴³ de la obra “El Condor Pasa” de Daniel Alomía Robles (p.72).

Aparte de la versión o cover y la parodia, existen otros recursos intertextuales. Si la cita es la remisión o referencia mas evidente por referir a una obra específica y reconocible, de manera intencional y con cierta “literalidad” (López-Cano, 2007, p.31), la alusión se ubicaría en un extremo opuesto al consistir en remisiones más vagas y latentes a un autor, un tipo de música o un cultura musical y que no son evidentes sin la intervención de un especialista (p.35). Se considera que este recurso en particular es identificado en mucha literatura con términos como “aires”, “matices” o incluso “reminiscencias”. Finalmente, para López Cano el tópico musical es también un recurso intertextual en el cual, una obra escrita en un estilo determinado remite a áreas genéricas de otros estilos, géneros o tipos de música diferentes (ibid).

Sobre la base de lo expuesto y a modo de operativizar, es posible construir una tipología de fusión desde la intertextualidad complementaria a aquella de enfoque más morfosintáctico (es decir, aquella enfocada en el análisis de los procesos de manipulación y transformación de elementos estilísticos). Para propósito de diferenciación, esta tipología se denominará como *protofusión*, pudiendo ser de dos tipos: un primer tipo responde al modelo de estilo de base y donante (*base style-donor style*) (Echard, 2017) o al enfoque núcleo-caparazón (Parthaprattim, 2014). El estilo de base o núcleo se conforma de las convenciones más generales y aceptadas del rock o de algún género relacionado - dicho de otro modo, el “estilo rock” permanece inalterado, mientras que los elemento ornamentales o donantes son de tipo intertextual pudiendo ser remisiones intergenéricas, citas o alusiones que “se montan” sobre, preceden (a modo de intros) o suceden (como outros) a la “base de rock”⁴⁴. El segundo tipo de *protofusión* se articula desde las versiones, donde se estaría haciendo uso de una obra “original” (una pieza local, por ejemplo) para realizar un arreglo de la misma en “el estilo rock” o en algún subgénero relacionado. A esta forma también se la podría denominar como *traducción*⁴⁵.

Se remarca que tanto las categorías de intertextualidad como las *protofusiones* que se basan en estas no son algo hermético. En muchos casos durante el análisis, no estará

⁴² Melgar (2020) explica que el grupo peruano Los Incas Modernos tradujo al contexto local la melodía andina del tema “Carnavalito” de Zaldivar adaptándola a los parámetros rítmicos y armónicos del rocanrol y del género del surf rock estadounidense.

⁴³ Según López-Cano, la parodia implica reutilizar una pieza, una tema o una idea o pedazo de una obra en concreto para a partir de allí componer otra cosa diferente. Si bien la parodia puede entenderse como sátira o burla desde la imitación, su significado original apunta fundamentalmente a reelaborar un material original (2007, p.4).

⁴⁴ Grupos de rock bajo la etiqueta de indian rock obedecerían a esta categoría. un grupo como El Opio sería clasificado como protofusión. Esto considerando lo dicho por Mendivil (2022) quien señala las reminiscencias o alusiones de esta banda a músicas como el rock latino, la música caribeña o la andina, es el caso de esta última, mediante la escala pentátona a modo de tópico de lo andino en conjunto con el hard rock y el blues (p.243).

⁴⁵ Esta clase de protofusión se ejemplificaría con las versiones de piezas de folclor local de bandas de rock peruanas de inicios de los sesenta como el Trébol (Cusco) con “El Cóndor Pasa” o Los Siderals (Ayacucho) con “Virgenes del Sol”.

necesariamente claro si un aspecto, elemento o fragmento de una obra corresponde a tal o cual forma de referencia intertextual o profusión. Afortunadamente, esto no es determinante para identificar que en cualquier caso, la fusión se está valiendo de un proceso intertextual para construirse total o parcialmente. Ahora, sí es fundamental dejar en claro que al considerar mirar la fusión desde la intertextualidad, no se está diciendo de ningún modo que todo proceso intertextual en la música es fusión. Para el presente trabajo, se toma como supuesto que las relaciones intertextuales se encuentran dentro de un contexto de fusión musical, es decir, en proyectos y obras con al menos una intencionalidad de establecer un contacto entre diferentes tradiciones musicales, o en un sentido más estricto, con intención de ser y ser reconocidas como músicas “de fusión”. Así delimitado, lo intertextual funciona como un medio de complejiza y por ende enriquece el tejido de la fusión al integrar las referencias a diferentes músicas que puedan surgir de los procesos de recepción. Asimismo, el nivel de las competencias también incide en la determinación de remisiones a estilos considerados como diferentes dentro de marcos musicales amplios (p.e. rock, jazz, andino) . Para cerrar, y a modo de ilustración, supongamos que desde unas competencias muy genéricas, se percibe en un primer momento que una pieza musical tiene la intención de poner contacto dos géneros musicales. Incorporando competencias más específicas, se podrían advertir áreas o secciones o elementos estilísticos musicales que remitan a dichos géneros u otros derivados o diferentes a estos. En un tercer momento, desde competencias tal vez más específicas, podría ser posible identificar que ciertos elementos melódicos son alusiones a un determinado estilo regional, local o particular de un autor o tal vez citas a canciones, piezas u obras en concreto. A partir del ejemplo, vemos entonces que el proceso no orienta el sentido o determina el tipo de fusión en sentido morfosintáctico, sino que otorga a esta una dimensión alternativa y a la vez complementaria. En esta dimensión, se construye un sentido de fusión musical propio de la recepción basado en la experiencia de escucha donde puede ser posible reconocer y/o involucrar un número mayor de estilos o culturas musicales que no necesariamente estuvieron en la intención original del artista. Asimismo, esta fusión no es tampoco necesariamente contradictoria con aquella determinada desde una perspectiva más morfosintáctica, debido a que deriva de la interacción entre las competencias del oyente y los elementos estilísticos presentes en el texto musical.

Vistos hasta esta parte los aspectos concernientes a lo progresivo, la psicodelia y la fusión, se continúa esbozando la contracultura y la práctica del rock en el ámbito de latinoamérica como último punto necesario para explicar el rock en un contexto local.

1.5. Contracultura y alcance sociopolítico del rock en el contexto latinoamericano

En la década del sesenta, la región latinoamericana tuvo en algunos países escenarios de conflicto político y en otros, cierta relativa estabilidad democrática, aunque todos los casos devendrían en la antesala de dictaduras surgidas finalizando esta década. En este escenario, hubo no obstante cierta homogeneidad en la recepción de los movimientos de contracultura juveniles de occidente (Cépeda, 2013, p.47) dada su naturaleza generacional y transnacional (Lufti, 2018). La asimilación de sus valores estéticos y artísticos se basaba en gran parte en

consumir sus objetos culturales: símbolos, modas, películas, música, etc.) que proveía el mercado del entretenimiento y la moda del mismo modo que en norteamérica y europa (Piñeiro 2009). El hipismo sería percibido generalmente como un fenómeno que solo imitaba comportamientos extranjeros aunque su alcance social sería diverso. Así, mientras que el caso argentino muestra que existió cierta actitud contestataria (Piñeiro, 2009), el “hippismo criollo” peruano se percibía simplemente como algo inofensivo y mas bien pictórico (Santistevan, 2021). Por otro lado, a pesar de que la contracultura juvenil sí tenía de algún modo un lado “político” encontraría problemático conciliar con las posturas de izquierda nacionales mucho más radicalizadas que en el mundo anglosajón. Y esto porque la percepción general era que los hippies, al solo imitar lo foráneo, (Ramírez, 2009) se presentaban muy poco comprometidos con la realidad política y social local y carentes de patriotismo y sentido de rebelión (Mularsky, 2016). A pesar de que la presentación de Santana en Lima en 1971 simbolizaba un momento relevante para la contracultura, la reducida cantidad de “hippies criollos” que protestaron por su cancelación constituye un ejemplo de lo irrelevante, pasivo y elitista que llegaría a ser el hipismo en el Perú (Santistevan, 2021). En síntesis, las posturas políticas de derecha e izquierda tradicionales reaccionaron al hipismo con rechazo y distanciamiento y categorizándolo como “apolítico” (Mularsky, 2016, p.81). Ahora, si bien es cierto que el hipismo evadía mayormente involucrase políticamente (ibid.), es de señalar que el movimiento se definía en realidad como *antipolítico tradicional*⁴⁶ y en ese sentido, era una “tercera ala” alternativa cuya inclinación cultural - política descartaba los discursos tradicionales de izquierda y derecha y definiéndose mas bien en base al pensamiento contracultural y a expresiones como el rock (Mularsky, 2016, p.76).

Ahora bien, respecto al rock, los sectores políticos y sociales tradicionales de latinoamérica desarrollarían un escepticismo hacia esta corriente. Este sería visto desde la izquierda como agente alienante (García-Peinazo, 2019, p.85), imperialista y resultado del consumismo (Mularsky, 2016) y como algo que, para la derecha, promovía la degeneración y degradación moral, social y religiosa (García-Peinazo, 2019, p.85) (Mularsky, 2016). De otra parte, las realidades económicas y sociales de los diferentes grupos sociales determinarían en cierta forma el compromiso político-social del rock. Al principio integraba jóvenes de diferentes clases sociales y no necesariamente era algo exclusivo de grupos privilegiados⁴⁷. Sin embargo, hacia los 70 se terminaría “elitizando” al relacionarse cada vez más con las clases más acomodadas⁴⁸. Entonces, así como los hippies locales pudieron experimentar la modernidad desde los viajes y la cultura⁴⁹ al contar con el *habitus* propio de una clase acomodada (Lufti, 2018), un buen grupo de bandas y músicos de rock de los sectores más altos, sortearían las

⁴⁶ Esto se ejemplifica con lo dicho por la banda de Chile Los Jaivas quienes a principios de los setenta decían: “No podemos decir que no somos políticos, porque eso es imposible, pero no nos definimos con ningún partido político” (en Mularsky, 2016, p.87).

⁴⁷ Esto se ilustra desde el caso del Perú cuando en la primera mitad de los setenta las bandas de rock proliferaban de manera transversal a los sectores socioeconómicos, barrios y provincias, desde la más baja hasta las de clase más elevada, contaban con grupos de rock de nivel (Gutiérrez, 2004).

⁴⁸ Gonzales (2021) ilustra esto desde el rock chileno, el cual si bien al inicio fue transversal a las diferencias sociales propias de latinoamérica, al final terminó consolidándose mayormente entre los grupos altos y medioaltos quienes tenían mayor conexión con las culturas juveniles anglosajonas importadas.

⁴⁹ Piñeiro (2009) observa que en Argentina, un estatus socioeconómico elevado hacía posible articular ciertas “representaciones” en lo que vendría a ser la cultura del “viaje”, de la vida comunitaria y del rock. Asimismo, la cultura del “viaje” también se manifestó entre los jóvenes que buscaban distanciarse del entorno de la ciudad.

dificultades producto de disposiciones respecto a la importación para acceder a instrumentos y grabaciones o lo que fuere necesario para producir música⁵⁰.

Debido a esta elitización el rock quedaba considerablemente limitado para generar una “alteridad encarnada” del modo como lo haría la Nueva Canción chilena⁵¹ (Gonzales, 2021) o ser tan popular como la cumbia en el caso peruano (Gutierrez, 2004)⁵². Así también, sumado a este carácter elitista y a su actitud despolitizada, la mayor difusión mediática y por ende mayor alcance de otros géneros musicales más afines a narrativas nacionalistas⁵³, así como la política gubernamental respecto a la cultura serían otros factores que explicarían la escasa trascendencia del rock.

Por último, una vez iniciadas las dictaduras al final de los sesenta, el rock experimenta circunstancias que, en ciertos escenarios, construiría y consolidaría cierto sentido de identidad social, mientras que en otras realidades solo subsistiría⁵⁴ o se contraería y desvanecería⁵⁵. Respecto al contexto peruano, la escasa represión que sobre el rock tendría la dictadura militar instaurada en 1968, no favoreció el desarrollo de posturas contraculturales basadas en este fenómeno. Así, el rock se limitó a reuniones sociales y conciertos esporádicos sin ninguna pauta ideológica en relación a la realidad social del país (Santistevan, 2021, p.29). Además, la visión apolítica y la irrelevancia del “hippismo criollo” (Santistevan, 2021) son otros factores que dan sentido a la mayor relevancia de lo artístico y estético por sobre lo contracultural en la denominada primera generación de rock peruano (Gutierrez, 2021, p.65). Ciertamente, el rock en el Perú tendría la suficiente habilidad para asimilar las estéticas anglosajonas aunque no su carácter interpelador y de inconformidad (ibid.). Esto sugiere que la forma de manifestar la contracultura en el caso del rock peruano en las décadas de los sesenta y setenta, se diera mayormente desde su lado artístico. En tal sentido, vale la pena revisar brevemente el desarrollo de la práctica del rock a nivel regional.

⁵⁰ Gutierrez (2004) demuestra este fenómeno en el contexto peruano, destacando que la vibrante y fecunda escena rockera, acabaría por volverse elitista a partir de mediados de los años 60, en parte, como resultado de las restricciones a las importaciones impuestas por el gobierno militar.

⁵¹ En cuanto a esta noción de alteridad encarnada, la Nueva Canción Chilena llamaría a una génesis desde lo campesino a través de figuras como Víctor Jara o Violeta Parra quienes adscribirían estas nociones a su personalidad artística (Gonzales, 2021).

⁵² Gutierrez (2004) señala factores históricos relacionados con el racismo y el colonialismo, también las fricciones entre las clases criollas de élite y la creciente importancia social de los grupos indígenas y rurales impulsadas por el gobierno militar. En este sentido, el caso peruano es posiblemente el que mejor ilustra la elitización del rock, ya que nunca llegó a ser algo relevante para la cultura popular peruana, quedándose como una tendencia pasajera que la mayoría dejó al no ver un foco de identidad sino más bien pose y clasismo.

⁵³ Por ejemplo, en Chile el lado político de derechas simpatizaba más con la dominada Música Típica, la juventud conservadora con el Neofolclor, mientras que La Nueva Canción era la preferida de la izquierda política tradicional (Mularsky, 2016).

⁵⁴ El rock argentino llegaría a tener crítica y conciencia social (Santistevan, 2021) a raíz de la aparición de la dictadura de 1976 (Pujol, 2006 en Boix, p. 233). Por su parte la dictadura chilena que inició en 1973 conllevó a varios músicos a optar por exiliarse aunque además haría posible el surgimiento de círculos sociales clandestinos entorno al rock (Santistevan, 2021).

⁵⁵ Como en el caso colombiano donde a mediados de los setenta desaparecieron gran cantidad de bandas y se redujeron las producciones musicales y se produjo el desvanecimiento del hippismo que dio paso a un silencio que ocupó el espacio que los jóvenes habían construido la década anterior (Martínez, 2009).

1.6. Praxis musical y contexto Latinoamericano: imitación, nueva ola, emulación y modernidad.

Al igual que en el mundo anglosajón, la región latinoamericana abrazó músicas eminentemente comerciales como el surf, el twist o el rock and roll. En los cincuentas, los medios masivos peruanos (radio y cine) promoverían estos géneros como novedad y funcionales al entretenimiento (Gutierrez, 2021). Siendo en esencia productos, diversos conjuntos y formatos musicales tomarían temas principalmente estadounidenses⁵⁶ y los interpretarían desde una práctica de imitación y/o los “trasplantarían” al cantarlos en inglés. Entrados ya los sesenta, el movimiento conocido como *nueva ola* mantendría esta práctica de la interpretación local de canciones foráneas (Gutierrez, 2021) solo que ahora, como opción a la versión “original” americana, se ofrecía una en castellano (Gutierrez, 2004)⁵⁷ y con ello dando a la música popular extranjera un cierto carácter local (Mularsky, 2016). Sumado al cambio del inglés por el castellano, otros aspectos que “glocalizaban” – la letra al menos - eran la inclusión de temáticas locales y/o nacionales así como jergas (Boix, 2018). Para Mularsky (2016), el cosmopolitismo de la región se veía confrontado con la “nacionalización” (“chilenización” para el autor):

“Even as American and British recordings of musicians such as Elvis, Buddy Holly, Frankie Avalon, Dion, Dean Reed, and Connie Francis remained immensely popular in Chile through the early 1960s, *nueva ola* established parallel to this music a style that strongly reflected its influences, yet also asserted a Chilean character and an attempt to reclaim rock and roll from those who considered it an expression of cosmopolitanism” (2016, p.77).

De lo anterior es de apuntar que la admiración por la cultura de Estados Unidos y Europa en los grupos más cultivados de la sociedad simbolizaría un cierto “espíritu cosmopolita” - a su vez evidenciado por el éxito de la versión original – que convivía con el carácter nacional que promovía la *nueva ola*. De otro lado, la apropiación vía la praxis musical de la modernidad era algo que daba sentido a esta filiación con lo cosmopolita (Cépeda, 2013). Cuando músicos y artistas tomaron consciencia de su presente histórico, construirían experiencias e identidades similares a las modernas occidentales dada su asimilación de los preceptos creativos y estéticos musicales globales. Ello en contraste con el período inicial donde la música era apropiada mediante la imitación no creativa y repetitiva (ibid.). Asimismo, desde una mirada de modernidad, incorporarían tradiciones, costumbres y valores como la igualdad, democracia y libertad en discursos fundamentados en la subjetividad y la experiencia individual (Cépeda, 2013). Además, esta mirada hacía posible concebir la nación como algo que excedía las fronteras de territorio así como el cuestionamiento de tradicionales discursos nacionalista (ibid.).

⁵⁶ Se sabe que varios temas populares americanos de este período constituían en realidad versiones de músicos afroamericanos. Por su parte, los primeros grupos latinoamericanos que se vincularon con el rock eran conjuntos u orquestas que interpretaban una variedad de géneros de moda sin seguir necesariamente el formato instrumental que hoy se asocia comúnmente a una “banda de rock”.

⁵⁷ Se resalta que el Perú sería uno de los países pioneros de esta práctica ya que los grupos al inicio cantaban en castellano traduciendo las canciones del inglés a diferencia de otros países de la región donde esta práctica fue ya posterior (Gutierrez, 2004).

Se tiene, de otro lado, dos elementos considerables respecto al “espíritu” cosmopolita y la modernidad. La conexión entre música popular y vanguardias de arte y la noción que denominamos *cultura de la emulación*.

Respecto al primer elemento, consideremos el concepto de música de integración (*integration music*) como un medio de comunicar la música “cultura” o “erudita” (*high brow music*) con lo folclórico y lo popular (*low brow music*) (Boyles & Cánepa 1987, p.235). El caso de Chile ilustra esto ya que hacia la mitad de los sesenta, se hacía ordinario que artistas de música popular se acercaran a los movimientos vanguardistas al explorar sonidos, instrumentaciones y formatos novedosos (Gonzales, 2021)⁵⁸. Boyles & Cánepa (1987) toman a Violeta Parra y la Nueva Canción para mostrar que, mediante la síntesis con un estilo expresionista y clásico, la música folclórica adquiriría una estética de dimensiones universales y materializada en los que denominan “obras de integración” (*integration works*). Además, estas obras consideran añadir instrumentos de jazz y rock y usar recursos técnicos propios de música académica de cámara que se aplican a los instrumentos folclóricos, un rasgo estético obligado en esta música de integración (p.236).

En relación a la cultura de la emulación. Puede decirse que artistas y músicos latinoamericanos toman como referencia a sus pares ingleses y estadounidenses puesto que la región estaba sintonizada con el desarrollo del rock anglosajón el cual, recordemos, desarrolla finalizando los sesenta un marco artístico-estético en busca de status cultural. Este escenario establece en esta época lo que se denominaría una praxis desde la emulación: una vuelta a una imitación de sonoridades foráneas y el uso del inglés que busca un acercamiento menos espontáneo y concreto a la actualidad de vanguardia (Gutierrez, 2021). Desde la lógica cosmopolita, esta praxis establecería localmente un atisbo de autenticidad, ya que los músicos de rock marcarían distancia de los “nuevaoleros” al buscar un sonido fiel a la “versión original” (Gutierrez, 2004). Por otro lado, considerando que la práctica de emulación conlleva adoptar y asimilar los marcos estéticos del rock anglosajón, puede decirse que, musicalmente, numerosas iniciativas regionales compartirían la misma ambición y el mismo sentido experimental, ecléctico y de vanguardia de las propuestas americanas y británicas. Esto sin importar cuan genéricas fueran las referencias al contexto nacional de sus temáticas (Gutierrez, 2021).

Es en este contexto de coexistencia entre el binomio música popular - vanguardia artística y rock de emulación que entra a discusión la noción del “rock con raíces”.

⁵⁸ El autor utiliza a Violeta Parra y Víctor Jara como dos casos de la integración de lo popular con el arte, destacando su contribución a la renovación del folclor tanto chileno como latinoamericano (ibid.). Gonzales también menciona que la convergencia entre la música popular y la vanguardia solo podía prosperar fuera de los conservatorios, donde lo popular no tenía cabida, sugiriendo que este contacto no implicaba un diálogo entre la música académica y la popular (2021). Aunque este nulo interés podría ser verdadero, no implica que los músicos populares, y particularmente los del rock, no tuvieran la motivación de educarse musicalmente o de buscar relaciones con músicos con formación académica. Por ejemplo, Claudio Parra, integrante de Los Jaivas, recibió formación como pianista en el conservatorio nacional de música de Santiago (Boyles & Cánepa, 1987).

1.7. Conciliación entre lo local y lo cosmopolita y “rock con raíces”

En un escenario como el latinoamericano, la idea del “rock con raíces” se fundamentaría en la tensión implícita entre modernidad y tradición o entre lo occidental y lo nativo – proceso denominado por Mignolo (1993) como la “doble conciencia” (en Rozas, 2007). Esta idea refiere a la acción conciliadora entre lo local y lo cosmopolita que integra elementos anglosajones – una especie de autenticidad “intrínseca” (las raíces del rock) - y locales - una autenticidad “extrínseca” (las raíces del músico) para la construcción de una identidad artística.

De una parte, la noción de “raíces” apela a lo tradicional dentro de una corriente musical en concreto (por ejemplo las tradiciones folclóricas de un pueblo o el folk o blues como tradiciones de origen para el caso del rock⁵⁹). Ahora, buscar “las raíces” refiere fundamentalmente crear y/o extender ramas propias a través de un sentido de ubicación y relación con una “raíces originales” representadas en el pasado⁶⁰ (Sharif Gemie en García-Peinazo, 2019, p.74). Además, desde una perspectiva de modernidad, las “raíces” para el rock devendrían una forma de relectura de lo tradicional, lo nacional y lo local al articular la construcción de imaginarios alrededor del patrimonio nacional, tanto musical como cultural (ibid.).

De otra parte, García Peinazo (2019) al estudiar el caso de España de la década del setenta⁶¹ señala que “rock con raíces” significaba adoptar una actitud antiimperialista y emanciparse del rock anglo a pesar de que, la idea de un rock local “autónomo” resultaba en realidad una paradoja. Este caso muestra que el rock con raíces no prescindía de la estética musical anglosajona, siendo mas bien parte fundamental del repertorio de rockeros populares construido a base de constantes referencias intertextuales con lo “de afuera”; y esto al margen de las posturas negacionistas de críticos y sellos discográficos que consideraban el divorcio con lo foráneo como requisito incondicional para el carácter autónomo del rock nacional (p.81-82). Es de apuntar, no obstante, que el caso expuesto por este autor no sugiere un carácter local del rock como algo imposible, señala mas bien que el rock con raíces al final apunta al sincretismo entre el rock anglosajón y todo elemento local.

Ahora, de forma similar a la *música de integración* planteada por Boyles & Cánepa (1987), corrientes como la *vanguardia primitiva* explicarían la búsqueda y construcción de las “raíces” en el rock para un ámbito como el latinoamericano. Dicha corriente se origina al

⁵⁹ John Covach apunta que dentro de la estética hippie, el rock se “enraiza” recurriendo al folk y al blues (2006, p.67).

⁶⁰ Texto original: “Las tradiciones pueden revitalizarse, reinventarse o sencillamente inventarse (...) La búsqueda de las raíces (...) ¿implica el simple deseo de ubicación personal? ¿Actúan estas raíces “recién descubiertas” como barreras? ¿O es esta búsqueda de las raíces simplemente el primer paso de un proyecto mayor, esto es, el de extender las ramas “propias”? Si esta última interpretación es correcta, en ese caso, apelar a lo viejo puede estar encubriendo la fundación de lo nuevo” (Gemie, 2005, p.103-104 en García Peinazo, 2019, p.74)

⁶¹ García Peinazo sitúa su análisis de las “raíces” en el marco de España entre 1975 y 1979, período en el cual surgió el término “rock con raíces,” que posteriormente se conocería como rock andaluz. Examina las narrativas promovidas por sellos discográficos como Gong-Movieplay sobre los criterios estéticos de un rock autóctono en contraste con un “otro” anglosajón. Esta discusión es relevante para esta investigación ya que el caso español es cercana a lo que vivió Latinoamérica desde finales de los años sesenta en relación con el rock anglosajón. Además, García Peinazo menciona el caso del rock chileno y la nueva canción para ilustrar la percepción compartida respecto a este fenómeno.

contactar vanguardias artísticas mayormente académicas y manifestaciones musicales populares (rock)⁶². Juan Pablo Gonzales señala respecto a esto:

“[...] Las modernidades primitivas se articularon en torno a la necesidad de construcción de una identidad nacional moderna basada en un pasado local que comenzaba a ser reivindicada en los años treinta luego de haber sido rechazada por las elites culturales y gobernantes. Las vanguardias primitivas, en cambio, surgieron de la necesidad de construcción de una identidad colectiva casi tribal basada en un presente abierto a múltiples experiencias. La experimentación propia de la vanguardia se daba la mano con la invocación de un pasado remoto que se hacía presente mediante una *performance* que involucraba tanto a los músicos como el público. Ese pasado fue actualizado en un nuevo indigenismo, distinto al del muralismo mexicano y su denuncia social, al de la música nacionalista de concierto y su rescate del indio, y al del boom literario latinoamericano y a su realismo mágico. A fines de los años sesenta en cambio, el pasado precolombino quería ser transformado en experiencia del presente, una experiencia que debía ser ritualizada a través de la música, la *performance* y el consumo de alucinógenos” (2021, p. 160).

Puede advertirse que este “nuevo indigenismo” – como lo denomina Gonzales – adscribe una conciencia histórica a la pretensión de relectura de lo local y recreación de un “pasado remoto” ya que:

“la cultura indígena dejaba de ser un referente del pasado rescatado por la música, la literatura o el arte moderno y empezaba a hacer una experiencia del presente para jóvenes intelectuales lograda mediante una improvisación libre, de sonoridades no tonales que mezclaba instrumentos indígenas con instrumentos de rock.” (2021, p. 165) [...] “estableciendo una relación entre evento comunitario con ritual indígena y de experiencia con trance chamánico [...] el mundo indígena americano ingresaba a la contracultura de la época, dejando de ser un referente lejano a rescatar, reivindicar o representar. Este nuevo indigenismo era practicado, vivido, y construido desde la experiencia. Al mismo tiempo, era actualizado mediante su contacto con la vanguardia” (p.173).

Al invocar un pasado histórico con valores propios de un imaginario tradicional nacional, esta postura termina alineándose con el proyecto modernista (Céspedes, 2013, p.58) aunque con la característica de originarse en las vicencias y experiencias contraculturales y psicodélicas de jóvenes músicos rockeros. Así, se tiene que mezclar discursos y aspectos modernos y tradicionales y/o cosmópolitas y nacionalistas sería una manifestación de lo históricamente consciente que puede estar un rock con raíces cuando genera narrativas sobre lo tradicional lo nacional y lo local⁶³. Así también, plantea una ruta estética ecléctica y omnívora para la labor creativa y para la fusión musical, la cual queda recontextualizada en esta convergencia entre discursos locales y elementos del rock.

De hecho, en un escenario como el latinoamericano la idea de rock con raíces se vuelve una base para la fusión musical. Al momento que las músicas folclóricas, tradicionales y locales adquieren una función simbólica de forma similar a otras expresiones que connotan modernidad y cosmopolitismo, la fusión se vuelve un sistema de códigos alternativo desde el cual abordar los procesos de construcción de identidades (Rozas, 2007). Además, considerando que Dorter (2004) señala que la música no necesitaría de principios a priori para tener perspectiva universal

⁶² Gonzales (2021) lo refiere a partir del grupo de rock fusión chileno Los Jaivas.

⁶³ En este sentido, es importante destacar que “reconstruir” el pasado desde el rock no es un fenómeno exclusivo de América Latina. Moore y Martin (2018) mencionan que el grupo británico The Kinks hace un uso extenso de timbres y referencias en sus canciones para evocar un pasado inglés (a homely english past). De manera similar, los homenajes del vocalista del grupo, Ray Davies, al music hall representarian, para el caso británico, un acercamiento a la tradición popular burguesa y un método eficaz para distanciarse de la influencia estadounidense.

en tanto se basa en un enfoque fundamentalmente estético, la idea de panamericanismo o universalidad regional deviene otra forma de entender a la fusión en un contexto Latinoamericano.

Un último aspecto es que en tanto práctica, y en contraste con su concepción como “jazz con otras músicas” (la visión estadounidense), la fusión en contexto local se entiende como cualquier expresión musical foránea (folclórica, popular o académica) combinada con músicas tradicionales de un país (Menanteau, 2006). Esto da a entender que la fusión está condicionada a incluir elementos (instrumentos principalmente) locales para ser considerada como tal y no tanto a construirse necesariamente desde la idea de estilos o géneros que funcionen, unos como “base” y otros como “montajes”. La fusión “rock – andino” (Gonzales, 1986, p.67) sería un ejemplo de esta forma de entender la fusión musical. Este movimiento de fines de la década del 70 tuvo exponentes en Bolivia (Wara), Argentina (Arco Iris), Chile (Los Jaivas) y Perú (El Polen). La lectura de lo andino se daría desde las estéticas progresiva y psicodélica y tendrían un “base rockera” (De Souza, 2022, p.4). Ahora, se vuelve imperativa un breve abordaje a la idea de la música andina dada su aparente relevancia en relación a la noción de “rock con raíces”.

1.8. “Música andina” y mistificación de lo andino

En términos generales, por “música andina” nos referimos a un constructo moldeado por circunstancias y contextos ocurridos durante gran parte del siglo XX. Comenzando el siglo, se concebía como la adaptación de temas melódicos tradicionales a las formas académicas europeas formando una estética “incaica” (Llórens, 1983). Posteriormente, entre los años veinte y cuarenta, esta práctica se consolida bajo el término de “falsificación folclórica”, que en el caso peruano implicaba adaptar aspectos musicales tradicionales de la sierra a cualquier estilo o género de moda, conservando “lo incaico” —y ahora incluyendo “lo cusqueño”— como temas recurrentes. Esto provocó que desde la visión de ciudades como Lima una visión distorsionada y hasta estereotipada de lo andino, que poco tenía que ver con las prácticas musicales cotidianas de las comunidades, pueblos y ciudades serranas (p.99). Mendivil (2018) sostiene que, hacia los años sesenta, “música incaica” y “música andina” se dividen en dos categorías distintas, aunque la segunda heredaría los prejuicios de la primera, en particular una atribuida naturaleza pentátona. Mendivil señala además que ello hacía caso omiso de lo compleja y diversa que era la realidad de los sistemas musicales de los Andes (p.92). Esta concepción se mantuvo a pesar de que ya para los años cincuenta, Lima se “andinizaba” debido a la consolidación de grupos populares que revivían su tradición musical de manera más fiel a sus orígenes. Ello impulsado por la presencia de músicos andinos en la capital, el crecimiento de los coliseos folclóricos y la difusión radial masiva de la música folclórica (Llórens, 1983). Así también, la “música andina” refiere a otro esquema de falsificación folclórica producido en Europa en los años sesenta y setenta (Borras, 1992). En esta ocasión, conjuntos latinoamericanistas compuestos de músicos europeos y sudamericanos crearon una “música andina” pintoresca y romántica ajustada a los gustos y parámetros comerciales occidentales. De modo muy parecido a lo ocurrido a inicios del siglo XX, esta otra falsificación - ahora “europea” - al idealizar el carácter mestizo del cruce amerindio/europeo banalizaba la diversa realidad musical de los Andes, ya que no reflejaba ninguna tradición musical, oíndigena o popular, de la región (Borras, 1992, p.145).

Lo anterior nos permite hacer la distinción entre por un lado, una realidad musical situada geográficamente y de complejidad como las músicas de los Andes⁶⁴ y de otra parte, la "música andina" como un constructo imaginario basado en la mistificación, romantización, estilización y simplificación de manifestaciones folclóricas tradicionales en diferentes contextos y épocas. Es el segundo concepto el de interés para el presente trabajo.

Denominamos *mistificación de lo andino* a la conexión establecida entre rock, contracultura y música andina. Para entender esto, se parte de que la cultura estadounidense y británica construyeron una mirada del Asia basada en una naturaleza no materialista, de espiritualidad y misticismo. Del mismo modo, la contracultura de los 60 reimaginó las religiones y filosofías orientales de acuerdo a su idiosincrasia. Este proceso - que Albanese denominaría "Asia metafísica" (*metaphysical Asia*) (en Echard, 2017, p.122-124), se produjo de cierto modo en la región latinoamericana, solo que en este caso sería la cultura andina y los andes los elementos resignificados desde el rock, la psicodelia y el hipismo. Así entonces, todo lo relacionado a lo originario, lo folclórico, lo tradicional y/o lo indígena sería visto como "ameno" – pero principalmente funcional – a filosofías contraculturales como la libertad individual, el "despertar" de la conciencia o la búsqueda de "raíces".

Ahora, varias concepciones e ideologías locales evidenciarían el proceso descrito. Ya se ha visto que desde las vanguardias primitivas se buscaba integrar lo indígena – y por extensión lo andino - como parte de la vivencia presente homologando la performance con un ritual chamánico y llevando a cabo la ritualización de la performance mediante la "experiencia" con las drogas (Gonzales, 2021)⁶⁵. Dios & Margiolakis (2020) por su parte, utilizan los términos *ande filosofal* y *andesground* para referir al "rescate" de la cultura andina desde experiencias vinculadas con la vanguardia y la contracultura (p.14). De otra parte, en su estudio sobre la construcción de lo andino en El Polen durante los setenta, De Souza (2022) señala:

"al adoptar el espíritu de la cultura hippie Californiana, al adoptar ese espíritu, El Polen experimenta la necesidad de construir una identidad comunitaria, colectiva, tribal. Encuentra en lo andino un hipismo esencial, una forma de apropiación y resignificación del hippismo. Es decir [...] se generó una reinterpretación y adecuación al entorno nacional en que lo andino constituía una parte importante" (p.29).

Para empezar, esta idea de "adopción del espíritu" por parte de El Polen confirmaría implícitamente lo determinante que sería lo hippie - y la contracultura en general – en la identidad e idiosincrasia del rock local. A modo de evidencia, de la cita se remarca que esta "necesidad" se relacionaba en principio con postulados "típicos" del pensamiento hippie anglosajón como "el sentido comunitario, colectivo y tribal". Ahora, el autor sugiere luego que para El Polen "lo andino" devendría entonces una forma de resignificar el hipismo. Más adelante se discutirá que tal vez lo que se resignifica no es el hipismo *en lo andino*, sino lo andino *desde el hipismo* ya que, de lo dicho por De Souza, se puede inferir que lo andino se

⁶⁴Al abordar el concepto de "música andina", Ferrier (2020) busca categorizar la amplia diversidad de la cultura musical en los Andes. Para comprender mejor esta complejidad, consideremos que según Romero (2002), las expresiones musicales contemporáneas de los Andes son tanto recreaciones de géneros indígenas prehispánicos como desarrollos locales inspirados en modelos coloniales europeos, además de configuraciones más recientes que han surgido de la convivencia con expresiones musicales urbanas a nivel nacional y transnacional (p.39).

⁶⁵ Gonzales (2021) se refiere puntualmente a los *happenings* que el grupo chileno Los Jaivas realizaba en los auditorios universitarios a principios de los setenta.

usaría para cubrir estas “necesidades hippies”. Por lo pronto, se apunta que lo anterior posibilita considerar lo andino, no solo como un mecanismo para un proceso de resignificación, sino sobretudo como un elemento o un concepto sujeto a una instrumentalización a través de los ideales de la contracultura occidental - al igual que el “asia” o el “oriente” en el mundo anglosajón.

El paralelo que puede establecerse entre el interés del hipismo por el exotismo atribuido a algunos espacios y la cualidad de “telúrica” de paisaje andino atribuida por el indigenismo regional de inicios del siglo XX es otro punto relacionado con esta mistificación de lo andino. Así, mientras lugares como Goa, en la India, sedujeron a los hippies, quienes iban en su “transporte mágico” desde Europa buscando liberarse con sus paisajes, poblaciones exóticas - y un bajo costo de vida⁶⁶, el indigenismo proponía a “un nuevo indio” fundamentado en lo telúrico del paisaje de los Andes (Rozas, 2007, p.23)⁶⁷. Del mismo modo, la idea del *ande filosofal* también refiere a un lugar “entre la montañas” que mantiene aislada la cultura andina para así poder apreciarla (Dios & Margiolakis, 2020). Todas estas concepciones se podrían tomar como ímpetus desde el arte y la creatividad en el rock por hacer de lo andino y/o lo local una fuente alternativa de recursos a las que ofrece el rock anglosajón.

En resumen, la mistificación de lo andino se refiere a una reinterpretación o relectura de las culturas, expresiones y espacios andinos, vistos a través del prisma de rock, la psicodelia, la contracultura y/o el hipismo. Es importante remarcar que, desde una mirada estético estilística, más que discutir ciertas problemáticas derivadas estas lecturas (idealizaciones, estereotipaciones), lo que se busca es la determinación de su correlato desde el discurso musical y en función a las nociones de identidad, autenticidad, valoración estética o libertad creativa construídas desde lo progresivo, la psicodelia y/o el “rock con raíces”.

Por último, se usará la categoría de *exotismo psicodélico* a modo de lograr la operativización de lo planteado anteriormente y asociarlo con lo psicodélico. Desde la semiótica, esta noción referiría a que la música proviene de un lugar diferente a un “aquí” al utilizar elementos musicales representativos y reconocibles de una cultura “externa” que no es propia, creando así un “color exótico” dentro de un estilo más familiar (Echard, 2017, p.128). Dado que estos elementos son convencionales pero están circunscritos en un contexto ajeno, el *exotismo psicodélico* puede entenderse como un campo tópico (“lo exótico”) (ibid.). En esta investigación, esto se aplicaría para evaluar cuan convencionales serían ciertos recursos musicales andinos, los mismos que se encontrarían insertos en un contexto estético “ajeno” como lo es el rock.

⁶⁶ En palabras de Lufti (2018): “[...] los hippies de los años 70 fueron seducidos por las playas sin turistas, la jungla verde, los acantilados dramáticos y decidieron viajar en los “autobuses mágicos” desde Europa y crear un nuevo mundo de espíritu libre y económico entre los relajados nativos del norte de Goa. Fue el espíritu libre y las actitudes relajadas de los nativos lo que sedujo a los hippies, además de la naturaleza exótica del lugar en sí. La naturaleza salvaje que representaba su ideología de libertad y amor los hizo querer mudarse allí” (p. 51) [traducción propia].

⁶⁷ Rozas señala a su vez que la glorificación del entorno geográfico permitió a los defensores del indigenismo presentarse como una corriente de vanguardia a pesar de encontrarse en un ambiente “exótico” y alejado de la vida urbana y su modernización. Afirma que esto se logra al sustituir las ventajas de la ciudad por la energía poderosa de la geografía andina. Mientras que los limeños tenían más cercanía con Europa, ellos poseían la capacidad de un contacto directo con lo telúrico, lo que les brindaba la posibilidad de recuperar la identidad indígena (Rozas, 2007, p.25).

Vistos la contracultura y el hipismo, así como el alcance sociopolítico del rock y sus diferentes formas de práctica en el contexto latinoamericano entre los sesenta y setenta, en la siguiente y última parte del presente capítulo se desarrolla en mayor detalle el marco metodológico con el cual se desarrollará el análisis de lo progresivo, la psicodelia y la fusión en la obra del Polen de los años setenta.



1.9. Consideraciones y precisiones metodológicas.

En general, en este apartado se abordan los conceptos, pautas y herramientas que determinan y justifican el análisis estilístico como proceso metodológico central en la presente investigación.

Para empezar, en el apartado de la fusión musical se dio una primera aproximación al concepto de estilo definiéndolo como el conjunto de los aspectos musicales formales de un género musical, es decir, su marco estilístico o sus reglas musicales (Fabbri, 1981) o su idioma (Jorge Madueño, en Olazo, 2002). No obstante, corresponde apuntar la relación jerárquica implícita que aquí se establece entre género y estilo, en tanto el segundo queda supeditado al primero. Esta relación se explica en parte por la influencia de los estudios de música popular en donde el estilo es entendido normalmente como un elemento que contribuye a determinar una categoría de género (Braae, 2020, p. 232). Así entonces, a pesar que se ha dicho que el estilo puede funcionar de manera relativamente autónoma, bajo este esquema jerárquico, la autonomía solo referiría a la abstracción que se hace del marco estilístico del género para fines analíticos ya que, en última instancia, este siempre estaría circunscrito al género musical al que pertenece.

Si bien lo anterior no necesariamente es problemático al momento de abordar puntualmente la fusión en su dimensión más sintáctica, si resulta limitante para hacer del análisis estilístico una herramienta central y de mayor alcance con la cual abordar la construcción de estéticas musicales. Si la noción de estilo solo refiere un marco estilístico de un género, el análisis estilístico consistiría básicamente en un proceso de correspondencia entre un artista, grupo u obra y una categoría de género. Sin embargo, los límites de esto emergen al remarcar que existen géneros musicales que engloban varios estilos musicales y que incluso algunos carecen de un marco estilístico asociado (Braae, 2020, p. 233). Así también, las limitaciones de esta concepción de estilo se hacen visibles cuando este término hace referencia a los rasgos que caracterizan a los artistas y obras y no a la dimensión musical del género. Si bien el estilo de un artista o grupo puede corresponderse en totalidad con el marco estilístico de un género, el problema surge con las propuestas que no se supeditan a un género o marco estilístico único. Tomando de referencia su estudio sobre la banda Queen, Braae (2020) señala que muchos artistas van construyendo su “voz” mediante la combinación de aspectos perteneciente a varios estilos (p.231). Spicer (2010) sugiere lo mismo al mostrar que la banda The Police se ubica al centro de un “universo de estilos” con los cuales construye su propuesta. A esto hay que sumar que, según Fornas, el estilo implica formaciones y relaciones particulares dentro de una obra o grupo de obras que a menudo atraviesan varios géneros (en Moore, 2001, p. 440).

Lo expuesto no hace más que apuntar en principio otras relaciones posibles que sugieren mayor independencia – no total divorcio - entre género y estilo que van más allá de un enfoque jerárquico, así como el cuestionamiento de la supeditación de una propuesta musical a un género o estilo determinado. Este punto resulta significativo para la presente investigación ya que su objeto de estudio se inserta en las corrientes del rock progresivo y psicodélico siendo estas consideradas como *estilos no unificados* (Moore & Martin, 2018) o *meta géneros* en tanto engloban varios estilos (Braae, 2020). Ciertamente esto se debe a que la perspectiva de apertura estilística, el eclecticismo, así como la valoración de la individualidad y libertad creativa del

artista, se consolidaron como factores centrales del discurso del rock y de la contracultura hacia finales de los sesenta. Es debido a esta situación del rock de esa época y a la complejidad que exhiben las nociones de lo progresivo y la psicodelia que esta investigación ha optado por tratarlas más como estéticas musicales que como géneros o estilos, de modo que se mantengan como categorías más amplias y cuyo estudio justamente tome en cuenta esta complejidad. Por todo esto, la construcción de lo progresivo y la psicodelia – e incluso la fusión – requiere por tanto que se amplíe lo que se entenderá por estilo en tanto herramienta metodológica.

En primer lugar, se conserva la noción *estilo* para referir a un marco estilístico puntual, no solamente durante el estudio de la fusión, sino en todo momento donde se haga referencia a los aspectos musicales asociados a un determinado género (p.e. huayno, *early rock*, folk, blues, etc.). En esta dimensión, género, estilo o marco estilístico pueden inclusive entenderse como términos equivalentes. Ahora, para un análisis estilístico en su dimensión más amplia, el estilo se conceptúa como *discurso*, entendido este a su vez como una manera, un modo de expresión o forma de presentación (Pascall, 2001). Planteado de esta forma, el estilo deviene un concepto de mayor alcance que puede ser visto en cualquier unidad o aspecto del hecho musical. Así, no solamente se manifestaría en los usos particulares de la forma, melodía, armonía, ritmo o textura, sino también en las convenciones históricas, geográficas y culturales que condicionan la creatividad (ibid.)⁶⁸. A partir de aquí se hace la diferencia entre *estilo* y lo que denominamos como *discurso estilístico* como categoría que considera tanto aspectos estrictamente musicales como aquellos de índole contextual y/o extra musical. Así entonces, es en el discurso estilístico donde se determinará finalmente la construcción de lo progresivo, la psicodelia y la fusión.

Ahora bien, el análisis desde el discurso estilístico requiere también algún grado de precisión. Para ello, se toman algunos fundamentos del análisis estilístico de Leonard Meyer (2000) quien relaciona los factores socio históricos y culturales con las intenciones y lecciones del compositor o artista. Según Meyer, el estilo es “una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones [las cuales] son aprendidas y adoptadas como parte de las circunstancias históricas o culturales de individuos o grupos (p.19). Para el autor, la elección se entiende como una decisión entre formas alternativas de decir las mismas cosas. En este caso, esas “cosas” no serían más que las estéticas asociadas al rock y el rock fusión de finales de los sesenta. Por otro lado, se considera necesario flexibilizar y/o adaptar la noción de constricciones dado que, en el modelo de Meyer, las constricciones refieren en principio a los marcos estilísticos propios de las músicas académicas. Para nuestro caso, las constricciones dentro de las cuales los artistas – o grupos de rock – realizarían sus elecciones, harían referencia en general a las tendencias y a los criterios que se han determinado en los apartados previos para cada estética musical. En otras palabras, las constricciones serían los valores artísticos estéticos asociados a lo progresivo, la psicodelia y la fusión musical.

Si bien estos valores y tendencias son de algún modo cuestiones más amplias en comparación con marcos estilísticos concretos, no resultan inoperativos ya que como se ha visto, la mayoría se articulan desde aspectos musicales formales y mediante ciertas prácticas o

⁶⁸ Al referir esta definición de Pascall, Rachel Mundy sugiere lo apto que sería enfocar el estilo como discurso al señalar que para la década de los ochenta, el pensamiento musicológico estaba siendo reformulado por la influencia de disciplinas como la lingüística y la crítica cultural (2014, p. 758).

modos de abordar un proceso creativo sobre las cuales se tendría capacidad de elección. Así por ejemplo, puede haber cierto grado de elección sobre los estilos a involucrar en la fusión antes de elegir sobre otros aspectos más puntuales de dichos estilos. Asimismo, las elecciones que se hagan sobre ciertos elementos formales o ciertos procedimientos pueden terminar articulando el modo cómo se aborda una tendencia (el virtuosismo o la improvisación por ejemplo). Por su parte, si bien la consideración de una dimensión semiótica para el caso de la psicodelia y la fusión implica mayormente un proceso interpretativo que no dependería en principio de las decisiones por parte de la producción (el artista), estas de alguna forma se mantienen presentes en esta dimensión en tanto se asume que los elementos formales que desencadenan dicha interpretación son producto de elecciones hechas durante un proceso creativo inscrito en un contexto y bajo unas circunstancias determinadas.

Ahora, la propuesta de Meyer (2000) contempla una jerarquización de las constricciones o de los parámetros que componen el estilo, estas son las leyes, reglas y estrategias. Se prescinde de las dos primeras por referir cuestiones tan amplias como las forma de cognición de la música misma o los fundamentos sintácticos de la música occidental. En contraste, las estrategias resultan útiles al entendimiento del discurso estilístico ya que refieren a las virtualmente infinitas elecciones compositivas posibles dentro de un esquema de reglas (p. 43-44) o para este caso, dentro de un marco de valores y tendencias. Meyer distingue tres niveles de estrategias: de dialecto, de lenguaje particular o idioma y de estilo intropus. El dialecto refiere a las estrategias compartidas entre una serie de compositores generalmente coetáneos y geográficamente vecinos, o dicho de otro modo, este se entiende en función a un área geográfica, nacionalidad, movimiento o periodo histórico (p. 49). En este caso, el nivel de dialecto se presenta en el movimiento del rock fusión en Latinoamérica de finales de los sesenta con grupos como El Polen, Los Jaivas, Arco Iris o Wara en tanto todos estos se inscriben dentro de los marcos de lo progresivo y la psicodelia en un contexto local. Se diría además que a nivel de dialecto se encuentran las estrategias que muestran la pertenencia a un movimiento artístico más grande, mientras que aquellas que resalten por ser reiterativas en un artista o propuesta particular pasan al nivel del idioma o lenguaje particular (ibid.). Finalmente, el estilo intraopus se refiere a las estrategias que se articulan en una obra en específico (p.50). Este último nivel es de especial relevancia ya que es el momento donde se otorga la mayor atención y valor a lo que “ocurre realmente en la música” (Moore & Martin, 2018). En nuestro caso, el análisis a nivel intraopus conlleva abordar cada una de las piezas de la obra de El Polen de los setenta.

Existe una dimensión adicional del estilo en la propuesta de Meyer de índole más cultural que el autor denomina como el *comportamiento estilístico* del individuo, artista o grupo. En este nivel, las elecciones y estrategias se contemplan en función al entorno cultural y son de orden mayormente pre compositivo (p. 65)⁶⁹. La importancia de esto para un análisis estilístico radica en el hecho que Meyer afirma que desde esta dimensión, el comportamiento de un

⁶⁹ Meyer ilustra esto poniendo el caso de la música aleatoria: “Las elecciones humanas algo tienen que ver en la producción de música aleatoria. En primer lugar, la posibilidad de elegir escribir música aleatoria es un rasgo del estilo cultural del siglo XX, así como un aspecto del comportamiento estilístico del individuo. Y, en segundo lugar, se elige como restricción una tabla de números aleatorios o la tirada de dados para generar una serie de alturas, duraciones etc. No obstante, la elección no se encuentra entre las alternativas compositivas, sino entre las culturales. Los compositores aleatorios realizan elecciones, pues, no en el nivel de las relaciones de sonido sucesivas dentro de las obras, sino en el nivel de las constricciones precompositivas: reglas (que la obra sea aleatoria) y estrategias (que la aleatoriedad sea generada por medios como la tirada de dados)” (2000, p. 65).

compositor tendría estilo y por tanto este puede ser evaluado o valorado (ibid.). Esto a su vez sintoniza con los postulados de ciertos etnomusicólogos y musicólogos que ven el estilo como comportamiento social, algo que incita el entendimiento de la música como cultura (Mundy, 2014, p. 753). El estilo como comportamiento al final, no haría mas que reforzar su concepción como discurso. Así entonces, desde nociones como el *estilo cultural* o el *comportamiento estilístico*, se integran al análisis del discurso las elecciones y estrategias de nivel pre compositivo, las mismas que responderían al contexto y a las circunstancias socioculturales – relevantes en los estudios de música popular – en las que se inscriben.

Ahora bien, como complemento a los niveles y dimensiones que proporciona el modelo de Meyer, se considera también algunos postulados del método de análisis del estilo musical de Jan LaRue (1989, 2001) a fin de operativizar aun más el proceso analítico. En la misma línea que Meyer (2000), quien señala que el análisis del estilo debe comenzar con una descripción, clasificación de los aspectos reproducidos en alguna obra o repertorio de obras, LaRue apunta a un proceso de *observación sistemática* que asegure considerar todos los rasgos considerados relevantes a fin de entender sus funciones y relaciones dentro del estilo y producir interpretaciones significativas (2001, p. 296). Esta observación sistemática tiene para nuestro caso el objetivo de construir lo que Moore & Martin (2018) llaman el *texto primario* (*the primary text*) el cual es una reconstrucción del texto musical desde la experiencia de escucha, en este caso, a partir de las grabaciones o los discos.

Por otro lado, se consideran las tres etapas propuestas por LaRue: el marco referencial previo (*background*) que contextualiza la o las obras a analizar. En nuestro caso, se toma por esta etapa lo desarrollado en los apartados anteriores de este capítulo. En segundo lugar, la observación, que implica el análisis a profundidad a realizar en el segundo capítulo y como tercera etapa, la evaluación, que se realiza en el tercer capítulo y busca establecer las características, particularidades y tendencias del discurso estilístico. De otra parte, se adapta el esquema de tres dimensiones (grandes, medianas, pequeñas); así, para nuestro caso las grandes dimensiones de LaRue referirán a la obra discográfica de El Polen de los setentas, a saber, dos álbumes: *Cholo* (1972, El Virrey) y *Fuera de la Ciudad* (1973, El Virrey); estos se considerarán como el repertorio “oficial” y como texto musical principal de estudio. Se omiten las medianas y pequeñas dimensiones y se las reemplaza por las nociones de Manco (2015) de *macroforma* y *mesoforma*, entendiendo la primera como la totalidad de una obra o pieza y la segunda como las diferentes subsecciones que presente dicha pieza u obra. Finalmente, para la observación se toma de La Rue el sistema *sonido-melodía-armonía-ritmo y crecimiento* (SMHRG por las siglas en inglés). En el caso del crecimiento (G), este se compone de la forma (*shape*) y el movimiento o articulación (*movement*) que se articulan en las interrelaciones de los otros elementos (SMHR). Así entonces, para cada pieza del repertorio oficial se generará una matriz de observaciones respecto a cada uno de estos componentes a fin de garantizar la observación sistemática y evitar, como lo apunta LaRue, que el proceso caiga en una recopilación de impresiones personales momentáneas (2001, p.297). Todas las matrices (una por cada pieza) se presentan en la sección de apéndices. Asimismo, dado que la mayoría de tipologías que La Rue (1989) considera en su sistema SMHRG son específicas para la música académica, se toman solo algunas de estas y más bien se integran al sistema aspectos como los roles y funciones

instrumentales, así como parámetros rítmicos, armónicos, melódicos y de textura que Moore & Martin (2018) consideran relevantes para el rock.

Finalmente, el proceso de análisis se estructura de la siguiente manera: en la primera parte del capítulo 2 se aborda el análisis del comportamiento estilístico, aquí se contemplan todas las circunstancias, los contextos y las acciones pre compositivas que construyen el discurso de El Polen para cada estética, así como aspectos más extra musicales como lo conceptual, la lírica y la dimensión visual. En la segunda parte del capítulo se realiza el análisis a nivel intraopus donde, para cada pieza, se abordan las cuestiones músico formales y semióticas en función a las tendencias y criterios determinados para lo progresivo, la psicodelia y la fusión. Si bien el enfoque es principalmente analítico interpretativo a partir de la reconstrucción aural del texto primario, se incluyen como herramientas metodológicas complementarias el testimonio de uno de los fundadores de El Polen, Juan Luis Pereira del Mar. Dicho testimonio proviene de una conversación personal realizada específicamente para esta investigación, así como de otras entrevistas y material audiovisual disponible en línea y en la literatura sobre la historiografía del rock peruano. Asimismo, se incluyen las observaciones y valoraciones de músicos expertos en música andina y criolla⁷⁰ con quienes se realizó una escucha conjunta del repertorio. Esto tuvo la finalidad de incluir en el proceso interpretativo otras competencias más específicas a otros tipos de música que complementen las del autor de esta investigación.

Hechas las precisiones metodológicas que guiarán el proceso de análisis, en el siguiente capítulo se empieza con el desarrollo de la construcción de las estéticas de lo progresivo, la psicodelia y la fusión en el discurso estilístico de El Polen.

⁷⁰ Estos son en primer lugar el señor Rubén Concha Aquino, músico, especialista en música andina, quenista profesional y profesor de música. Fue durante los años ochenta alumno del músico de folclor y antropólogo Alejandro Vivanco, quien a su vez, llegaría a trabajar con El Polen y contribuir con su producción musical a principios de los setenta (escucha conjunta vía la plataforma Zoom el 03 de enero de 2023). En segundo lugar, el músico Juan Pareja, guitarrista y arreglista profesional, especializado en música criolla peruana y egresado de la facultad de artes escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (escucha conjunta vía la plataforma Zoom el 11 de febrero de 2023).

CAPÍTULO II: ANÁLISIS

2.1. ANÁLISIS DE COMPORTAMIENTO ESTILÍSTICO

Como ya se advirtió en el capítulo anterior, el rock - y en particular grupos como El Polen, darían lectura a aspectos locales, como lo andino, desde los marcos ideológicos de la contracultura, el hipismo y la psicodelia. En un sentido más amplio, es sabido que los miembros de El Polen abrazaron en gran medida los postulados de estos movimientos, los cuales plasmaron tanto en su proyecto musical como en su estilo de vida. Al respecto, Torres (2018) ya ha señalado a El Polen como el gran hito contracultural de la primera escena del rock en el Perú en tanto que más allá de lo musical, incursionaron en una serie de decisiones de vida radicales – típicas de los hippies - como el vivir en comunidad o el tener un discurso crítico de la sociedad (p.314). Sin embargo, aquí no se busca abordar a El Polen desde el hipismo como cultura. Existen entrevistas y documentales que ya muestran su adhesión a este movimiento y a sus diversos postulados, así como el reconocimiento explícito de lo inocuo y pintoresco que fue el hipismo “criollo” en el Perú de los setentas⁷¹. En esta primera parte del capítulo se estudia el *comportamiento estilístico* (Meyer, 2000) para el caso de El Polen. Sobre la base de la idea de la libertad y potencial creativo individual que el hipismo profesaba, se apunta a explicar la relación entre las decisiones y la práctica musical del grupo, las circunstancias socioculturales de finales de los sesenta y principios de los setenta a nivel local y los marcos de valores artísticos y estéticos de lo progresivo, la psicodelia y la fusión en tanto estéticas y prácticas musicales.

2.1.1. Problemática del rock en el Perú a finales de los sesenta y El Polen como “un gran experimento”

Para empezar, se ha visto que hacia finales de los sesenta, el escenario comprendía las conversaciones entre música popular y vanguardias artísticas, así como el desdoblamiento del rock entre una búsqueda de raíces y la semejanza con los modelos anglosajones. En el caso del rock en Lima, su producción en ese momento estaría dominada en gran parte por la cultura de la emulación y la anglofilia. Desde la perspectiva de uno de los fundadores de El Polen, Juan Luis Pereira:

“Era normal que la gente cante en inglés, ¿no?, y en castellano también, ya después, a finales de los sesenta, que salen todos los grupos ingleses, con creaciones, [hubo] grupos que empezaron a hacer su propia música como Telegraph [Avenue] y Traffic [Sound] pero en inglés, los York’s traducían pero también inventaban la letra de acuerdo a cómo sonaba en inglés, habían varios grupos que componían, los Mad’s, eran bastante [de] covers y componían también e improvisaban o sea, era un grupo creativo [...] pero no había una identidad todavía porque incluso los Traffic hacían rock que podía ser de California [aunque] igual por ser peruanos les salía algo ¿no?. En el caso de La Bruja en el Cusco que es de El Opio, o sea le ponían títulos, decía Cusco y ya, pero no había una fusión digamos [...] incluso con los Shains tocábamos algunas [composiciones] pero era como tocar algo tradicional, pero con el estilo rock”⁷².

⁷¹ Un breve documental acerca del hipismo en el Perú y la experiencia directa del fundador de El Polen, Juan Luis Pereira del Mar, se pueden encontrar en (Gargurevich, 2018, 24 de setiembre). Ver referencias.

⁷² Conversación personal con Juan Luis Pereira del Mar (15 de diciembre del 2022). Todos los testimonios que se incluyan de aquí en adelante provienen de esta conversación personal a no ser que se indique lo contrario.

Puede verse en principio un continuismo de practicas “heredadas” de la época de la nueva ola: la normalidad de la práctica del cover, la traducción de letras en inglés o la invención de letras en castellano, pero también la tendencia a un mayor equilibrio entre covers o versiones y composiciones. Así entonces, según el testimonio, la problemática del rock para esa época no giraría alrededor de la falta de composiciones o de creatividad en general - una cualidad siempre presente ya que acomodar letras en castellano a una melodía o realizar una versión son en sí actos creativos, sino en la creciente tensión entre la emulación y una idea de identidad local.

En este punto se tiene un primer aspecto del comportamiento estilístico que responde al postulado de lo progresivo de “hacer lo tuyo” (*doing your own thing*) (Moore & Martin, 2018). En este caso, no gira tanto alrededor de hacer música “no comercial” como en el caso anglosajón, ni tampoco componer temas propios, sino encontrar alternativas a la cultura de la emulación que permitan una nueva forma de expresión personal. Esta necesidad respondía, para el caso de los hermanos Pereira, a la sensación de que “la etapa de aprendizaje a través de los covers había cumplido su objetivo y llegado a su fin”⁷³ y al aburrimiento de hacer “estilos de afuera”, una práctica que se veía como mecánica, predeterminada y contraria a “un rock más espontáneo y visceral”⁷⁴. Es de remarcar que la idea de expresarse desde lo personal, mirando “hacia adentro”, era algo común para todo el rock “de afuera” en aquel momento, tal como lo reconoce Juan Luis: “sentimos la necesidad de hacer algo propio, como hacen muchos grupos de rock de cada país, empiezan a mirar hacia adentro, eso hicimos nosotros, con intuición, con meditación conceptual”⁷⁵.

Dada esta situación, la iniciativa de los hermanos Pereira – que terminaría convirtiéndose en El Polen – incurriría en una serie de acciones y soluciones artísticas afines a la experimentación que adopta el rock (Costa, 2018). Estas permiten que esta primera etapa del grupo pueda ser considerada como “un gran experimento”.

Uno de los primeros aspectos colinda con una actitud mas bien propia de la primera etapa del rock (la de los años cincuenta) y es la de tomar una mirada pragmática hacia la práctica musical a través de la estrategia de los covers, Juan Luis Pereira señala al respecto:

“y comenzamos a tocar en el Zanzibar y tocábamos covers tambien ¿no? Valicha, incluso de los Beatles, canciones que hablaban de amor universal, All You Need is Love, himnos y cumbias, o sea las canciones que más nos gustaban, eso tocábamos con el Polen, covers [con esos instrumentos] mandolina, violín y cello [...] ya tocábamos Quisiera ser Picaflor y algunos huaynos, Cholito Pantalón Blanco, Virgenes del Sol [...] tambien algunos ejercicios de violín de Fernando [Silva] los musicalizabamos”.

Así entonces, la propuesta inicia como un rock de bricolaje (Costa, 2018), es decir, la recontextualización de temas tanto anglosajones, como folclóricos locales. La pauta experimental se encuentra en la adaptación de estos covers a la instrumentación alternativa y *ad hoc* que el grupo venía configurando y su presentación en espacios no convencionales (al menos para el caso de los temas folclóricos) representados en el bar *Zanzibar*. De hecho, para

⁷³ “llega un momento en que uno tiene la necesidad de expresarse, de hacer algo propio, de no estar copiando, ya llega un momento en que el aprendizaje [a través de los covers] cumple su tiempo, su fin” Testimonio de Juan Luis Pereira (Cazar truenos, 8 de marzo de 2018).

⁷⁴ “era un poco estar aburridos de hacer covers o estilos de afuera [...] nos preguntábamos: ¿por qué voy a estar haciendo esto si puedo estar haciendo un rock que de repente me sale más espontáneo, más visceral?” Testimonio de Juan Luis Pereira (Espinoza, s.f.).

⁷⁵ Testimonio de Juan Luis Pereira (Cazar truenos, 8 de marzo de 2018).

el contexto de Lima, este espacio puede verse como equivalente al club *UFO*, un lugar central en el desarrollo de la escena rock de Londres a mediados de los sesenta⁷⁶, ya que constituía un espacio donde la música no se hacía en función a un “servicio” en particular. Juan Luis Pereira comenta:

“pero ahí en el Zanzibar hicimos varios experimentos, que a veces no los he contado mucho, ponte llegó un brasilero hippie y se nos hizo pata y cantaba y cantó en el grupo, perteneció al Polen como dos meses y compusimos algunas canciones, después también unos argentinos que llegaron, una pareja, ella bailaba moderno, contemporáneo y él tocaba y tocó mandolina en el grupo”

Puede verse que en el bar *Zanzibar*, El Polen realiza actos afines a los *happenings* (sesiones colectivas de experimentación e improvisación). El énfasis en este momento no parece estar puesto en la manipulación sistemática de estructuras armónicas, rítmicas o formas convencionales, sino en aspectos - también experimentales - como la constante transformación en la alineación del grupo y la creación espontánea de composiciones (la mayoría de estas no llegarían a formar parte del repertorio “oficial” del grupo).

Así entonces, una de las primeras soluciones frente a la cultura de la emulación, lejos de configurar una propuesta “auténtica” y “creativa” en su dimensión más escencialista, recae mayormente en recurrir a la “vieja” estrategia de recontextualizar objetos culturales preexistentes. Es interesante ver que esta dinámica ocurría en paralelo a lo que venían haciendo otras bandas denominadas como “indian rock”, que matizaban la emulación con composiciones que de algún modo incluían una atisbo de identidad mediante alusiones a lo local⁷⁷. Asimismo, el aprendizaje a través de los covers no se abandona como método, sino que transforma su contenido al incluir temas de música local sin descartar temas foráneos. Sí resulta más “experimental” no obstante, la adaptación y consolidación del formato instrumental poco convencional que caracterizaría posteriormente a El Polen al cual se adaptaban tanto los covers, las improvisaciones o las eventuales composiciones⁷⁸. Entonces, en esta primera etapa, la sensación de “estar haciendo lo tuyo” no recaería tanto en el acto de composición, sino en abrazar métodos y prácticas que se consideraban “experimentales”.

Un último punto respecto a esta actitud pragmática es el hecho de que, más allá de esta primera etapa y el repertorio “oficial”, El Polen recurriría a los covers incluso luego de grabar su segundo disco. Es sabido que para 1973, El Polen viajaría a Europa acompañando a Susana Baca a un festival en Berlín⁷⁹. No obstante, contrariamente a lo que podría resultar lógico, las circunstancias de viaje harían que El Polen no toque su repertorio de composiciones, teniendo mas bien un repertorio compuesto enteramente de covers folclóricos y con una agenda que no consistió más que en “tocar para sobrevivir” tal como comenta Juan Luis Pereira:

“en Europa, tocamos un par de veces nomás, en ningún sitio importante, en la calle sí se juntaba gente, pero pasamos desapercibidos, tocamos mucha música folclórica, era para sobrevivir, para tocar el repertorio necesitábamos un teatro, para tocar con micro porque el punteo de La Flor, en la calle donde tocábamos, no salía [...] fuimos cuatro: bombo, dos guitarras y violín, no teníamos el grupo como para

⁷⁶ “Creado a finales de 1966 por Hoppy y Joe Boyd, UFO - pronunciado 'you-foe', acrónimo de *Unlimited Freak Out* - fue la primera discoteca psicodélica de Londres” (Costa, 2018, p.98) (traducción propia).

⁷⁷ Al referirse al grupo El Opio, MENDIVIL (2022) señala que algunos elementos andinos y latinos daban a sus composiciones un cierto carácter local, así también, señala que el sello discográfico Odeón denominaba a este tipo de temas como “Indian rock” (p.243).

⁷⁸ Alberto (Beto) Martínez (miembro de El Polen durante algún tiempo) refuerza la idea de que en esta etapa, los covers eran predominantes: “tocaban Moliendo Café y Mataron al Negro Bombón. Su única canción propia era ‘La Flor’” (en Torres, 2018, p.316).

⁷⁹ En (Torres, 2018, p.323).

tocar estas canciones, hubiera sonado feo, sin quenás, sin mandolina, sin chelo, hacíamos covers nomás y todo andino y era para ganar plata”.

Esto muestra que hacia el final de su primera etapa artística, El Polen adopta nuevamente una actitud de bricolaje y vuelve a ser un “grupo de covers” al recontextualizar un repertorio folclórico andino y adaptando su formación instrumental a una situación en particular. Estas circunstancias se pondrían en este caso por encima de la identidad artística del grupo representada en sus composiciones.

Ahora bien, por otro lado, el eclecticismo musical que caracterizaría a El Polen (Mendivil, 2022, p.250) tendría como base los privilegios de posición de poder social (Snyder, 2019) con los que contaban - al menos los hermanos Pereira - por pertenecer a la élite cultural limeña (De Souza, 2022, p.16). Desde esta posición, Juan Luis y Raúl Pereira no solo habrían crecido “en un ambiente bohemio e intelectual, ajeno a los prejuicios sociales y raciales tan comunes en su época”⁸⁰, sino que contarían con todos los tipos de capitales (económico, social y cultural) propios del *habitus* hippie para construir una actitud ecléctica de *omnivorismo cultural* (Robbette & Roueff, 2015). Esta situación sería en parte la causa para que Juan Luis Pereira considere hoy en día que “siempre tuvo oídos para la música”⁸¹ y la que posibilitó que desde niño se exponga, asimile y guste de varias expresiones musicales que lo conformarían como un “sujeto ecléctico”:

“al principio nosotros escuchábamos mucha música diferente desde niños, en mi casa escuchábamos todo tipo de música, desde música cubana antigua, hasta europea con Edith Piaf, clásica, Nat King Cole, Peter, Paul & Mary, eso [era lo] extranjero, que escuchábamos por radio y por discos, pero acá [de] Perú escuchábamos mucho Luis Abanto Morales, Los Kipus, Ima Sumac, Avilés para mí fue un maestro de toda la vida, siento que me ha influenciado mucho aunque no parezca en lo que hago, pero ahí está, o sea el concepto que tenía para meter sus melodías, en las introducciones que hacía eran ya la canción muchas veces [...] bueno el afroperuano, Nicomedes Santa Cruz se escuchaba mucho en mi casa, como dije los huaynos, había un huayno de moda que era Carnavalito de la sierra argentina, después Quisiera Ser Picaflor, hay muchos temas ícono que nos marcaron [...] se escuchaba en radio por ejemplo Virgenes del Sol, que para mí era lo máximo, se escuchaba el Cóndor Pasa a veces [...] por mi familia había un gusto por eso mismo, por esos tipos de música muy exquisita, sofisticada”⁸².

Aparte de esta posibilidad de exposición a todo tipo de música, El Polen contaría a menudo con oportunidades que facilitarían el desarrollo de su propuesta y creatividad musical - como cuando pidieron al director de la película *El Cholo* “un cuarto para ensayar [y este les] cedió una casa bajo el puente de los suspiros”⁸³. La actitud ecléctica se manifiesta también en que el proyecto comenzó buscando construir un repertorio variado - tocando todo tipo de canciones - y una propuesta musical que esté “abierta a todas las influencias [y que abarque] todas las sangres”⁸⁴. El rol central de lo ecléctico en el discurso se evidencia cuando los miembros del grupo enfatizan en una entrevista de 1973 que “la música nuestra es el resultado de todo lo que ha influido en nuestra vida: la música popular de centroamérica, los huaynos, los vales, el rock, la música barroca, todo lo usamos”⁸⁵.

⁸⁰ Testimonio de Juan Luis Pereira (Pinzas, 20 de noviembre de 2013).

⁸¹ Testimonio de Juan Luis Pereira (Palacios, 16 de abril de 2019).

⁸² Testimonio de Juan Luis Pereira (Cazar truenos, 8 de marzo de 2018).

⁸³ (en Torres, 2018, p.317).

⁸⁴ Según Juan Luis Pereira: “Yo creo que la música de El Polen está abierta a todas las influencias que ha tenido. Las influencias peruanas nos calaron mucho de niños, pero aprendimos a tocar guitarra con el rock. La música de El Polen abarca todas las sangres” (Redacción RPP, 4 de julio de 2018).

⁸⁵ Testimonio de El Polen (Caretas, 1973).

Por lo expuesto, puede decirse que los hermanos Pereira como individuos y El Polen como institución, valoraron desde un inicio la idea de expandir sus horizontes de entendimiento (Dorter, 2004) y en consecuencia asimilar rápidamente la actitud experimental de la apertura estilística (Costa, 2018) y la mirada constelatoria propia del rock progresivo donde ningún género o estilo se impone sobre otro (Moore & Martin, 2018). Todas estas posturas se refuerzan a su vez en la visión hippie de unidad y universalidad.

Por último, es de resaltar que el discurso de El Polen se correspondía - como se esperaba, con una audiencia también “eclectica”. Así, El Polen “era la banda de los artistas, intelectuales, hippies y extranjeros que pasaban por la ciudad”⁸⁶ quienes, debido a su cultura musical, serían capaces de “entender” la propuesta. Juan Luis Pereira lo ilustra del siguiente modo:

“en el Zanzibar fue un éxito total, a la gente le encantó, claro *era gente que tenía cultura musical, que escuchaba de todo* [...] ellos [los del Zanzibar] eran progresistas en el arte, eran de izquierda la mayoría e intelectuales, poetas, pintores y esa novedad les parecía buena, todos eran cultos, jóvenes pero inquietos, no eran ignorantes de la raíces, entonces sí sabían lo que era folclor” (las cursivas son mías)⁸⁷.

Por otro lado, otras son las acciones que muestran la adhesión por el sincretismo metodológico (Costa, 2018). Para empezar, la composición puede verse de dos maneras: por un lado, en la primera etapa se trabajaba mayormente a base de hacer versiones, lo que implica tomar de base composiciones y canciones “ya hechas” con las cuales “experimentar” y de otro lado, la tendencia por componer se consolidaría al momento de producir música propia. Sumando las piezas de los dos discos oficiales, *Cholo* (El Virrey, 1972) y *Fuera de la Ciudad* (El Virrey, 1973), puede decirse que, en general, el repertorio grabado privilegia las composiciones por sobre los covers y las estructuras más definidas por sobre otras más alusivas a una aproximación basada en la improvisación. Además, Juan Luis Pereira manifiesta la tendencia a que las versiones en vivo fueran muy similares a las de la grabación: “las tocábamos igual, igual pero improvisábamos también un poco [...] por ejemplo en La Flor, la parte de los solos es abierta, ahí podía alargarlo, pero ponte en Mi Cueva no, siempre igual, [El Hijo del Sol] la ensayábamos bastante.”

En segundo lugar, lo anterior nos muestra que El Polen trabajó con los enfoques de improvisación que el rock heredaría del jazz. Su primera composición (“La Flor”) tiene “muchos solos de guitarra”⁸⁸ y la versión de “Cholito Pantalón Blanco” incluye una sección de improvisación solista de guitarra también. De otra parte, la improvisación como la capacidad para crear arreglos o resolver cuestiones circunstanciales sobre la marcha también fue un aspecto aplicado. Ejemplos de esto son la versión de “Cholito Pantalón Blanco”, que no estaba en principio pensada para el disco *Cholo* y fue grabada únicamente por los Pereira cuando prácticamente ya se había hecho todo el trabajo (Torres, 2018, p.318) o el caso de “La Puna”, que, según Juan Luis, “fue improvisada totalmente, llegamos al estudio, yo empecé con las zampoñas y la [quena] de Raúl, [luego] Raúl montó una quena y yo monté el bombo y después le pusimos el viento en el estudio, era de la biblioteca de Virrey”. Puede verse que aunque Juan Luis diga que la pieza fue “improvisada”, esta no obedece al esquema de improvisación

⁸⁶ (KR Music, 30 de diciembre de 2011).

⁸⁷ Por su parte, Beto Martínez confirma la importancia del Zanzibar como espacio de desarrollo e interacción: “El Zanzibar era único, quedaba en una casona en Miraflores, a la vuelta de la casa de los Pereira. Llegaba toda la vanguardia intelectual y artística del Perú” (en Torres, 2018, p.316).

⁸⁸ (Gestores Culturales, 2021).

derivado del jazz o los *jams*, más bien, evidencia la aplicación de la improvisación como una estrategia usada de forma pragmática para, en este caso, producir una pieza de forma eficiente.

El caso de “La Puna” nos lleva además a un tercer punto. El discurso de El Polen de lograr un concepto estético – musical “orgánico” – abordado más adelante – no resulta incompatible con el uso que haría de las técnicas de producción de estudio. Si bien Juan Luis manifiesta su preferencia por grabar en vivo – y de hecho así fue para el caso de los dos discos (Torres, 2018) (De Souza, 2022), precisa también que al menos en vivo se graba “la base” para luego ya después “montar cosas”. Esto muestra que la técnica del montaje (*overdubbing*) sería una herramienta muy utilizada en la producción. De hecho, gran parte de los entramados melódicos y arreglos son evidentemente producto de montajes posteriores sobre esta “base en vivo”. Asimismo, los sonidos del viento que se usaron en “La Puna”, así como los efectos de sonido y las voces que se escuchan en “Concordancia”, sugieren una cierta simpatía por el sampleo y el uso de sonidos “concretos”. Ahora, el hecho de que el sonido del viento pertenecía a la biblioteca del estudio El Virrey, sugiere a su vez que en un principio no se tenía pensado incorporar este tipo de recursos en “La Puna”. “Encontrar” e introducir este elemento constituye un gesto tanto experimental como pragmático.

Lo anterior nos lleva al cuarto punto, el pragmatismo representado en la invención de métodos y en las “decisiones experimentales” durante el proceso creativo. Así, las partituras “criollas”⁸⁹ por parte de Juan Luis ejemplifican “el pragmatismo que representa la invención de un sistema gráfico que funcione a los propósitos de los músicos, lo que a su vez configura un gesto de originalidad comparado con los métodos convencionales y la voluntad de usar un esquema organizacional específico”⁹⁰. Otra muestra de la impronta pragmática es la decisión de incorporar “en el momento” el cajón con escobillas que se escucha en “Cholito Pantalón Blanco” aprovechando que alguien estaba grabando en el estudio el mismo día que los Pereira. Esta decisión, sumada al carácter general improvisado por los arreglos y montajes del momento, definirían la producción de la pieza: “y era un pata que estaba grabando con otro grupo y le dijimos, Raul agarró un bajo que estaba ahí, le puso el bajo, yo le puse piano, le puse un violín, [la base era] guitarras con el cajón y después le montamos todo.” Así también, el coro de monjas en “El Hijo del Sol” fue también producto de una de estas decisiones pragmático-experimentales: “El día que llegamos al estudio de grabación, vimos a un grupo de monjas. Nos acercamos a ellas y las convencimos para que grabaran los coros, ellas aceptaron. Aunque suponemos que no sabían el significado de la palabra ayahuasca”⁹¹.

Un último punto en la construcción del comportamiento estilístico alrededor de los valores de lo progresivo es el virtuosismo que para este caso, se manifiesta en diferentes

⁸⁹ Según Juan Luis Pereira: “En esa época, escribía la estructura de la canción en una partitura a la que llamaba ‘la partitura criolla’ [...] Era puramente verbal, primera parte, tal cosa. segunda parte, entra la mandolina y así” (Melgar, 5 de marzo de 2018).

⁹⁰ Originalmente este fragmento es usado por Costa (2020) para referir el método empleado por Pink Floyd para tener una representación gráfica de la estructura pensada para el tema “A Saucerful of Secrets”. El mismo describe de forma bastante precisa el caso de El Polen. Texto original: “The last statement gives us a concrete example of the pragmatism I already mentioned, in this case regarding the invention of a graphic system that could accommodate the shortcomings of the musicians. As for the structure of the piece, Mason points out both its originality compared to popular-music standards and the voluntary use of a precise organizational scheme (the three movements)” (p.182).

⁹¹ (Gestores Culturales, 2021) Este testimonio se encuentra en el folleto que acompaña la reedición del CD de *Fuera de la Ciudad*, fuente: Colección personal.

dimensiones. Desde el enfoque de la ejecución, para 1969 Juan Luis Pereira ya había adquirido la reputación de ser “uno de los músicos y guitarristas más finos de la ciudad”⁹². Esto se evidencia en piezas como “La Flor” - principalmente en la sección de “aires flamencos”⁹³ donde es evidente el despliegue técnico de precisión y velocidad en los pasajes y la facilidad con la que el solo de guitarra realiza varias alusiones (jazz, rock, blues, andino, etc.). De otra parte, Raul Pereira invita al violinista Fernando Silva a formar parte del grupo luego de escucharlo y juzgarlo como un virtuoso⁹⁴. Raúl Pereira a su vez, puede considerarse también como un virtuoso ya que “tocaba muy bien la quena”. Esta habilidad, producto de su interacción con el maestro y quenista profesional Alejandro Vivanco, puede escucharse en la versión de “Valicha” y a lo largo de casi todo el segundo disco. El virtuosismo también se manifiesta en la “onda criolla” de “hacer sonar” cualquier instrumento, una habilidad que Juan Luis reconoce en su hermano: “En el primer viaje a Cusco compramos las quenas en el mercado, Raúl le sacó sonido al toque, a mí me costó un montón, Raul y yo somos bien autodidactas, nos es fácil agarrar un instrumento y sacar sonido, él le sacó al toque y empezó a sacar canciones”⁹⁵.

De otra parte, también está presente la intención de evocar la idea de monumentalidad en tanto gestos de virtuosismo formal (Macan, 1997). Juan Luis Pereira recuerda que para una presentación en vivo de “El Hijo del Sol” “había unos nueve instrumentistas y bastante gente que hacía coros. La idea fue triplicar cada instrumento: tres guitarras, tres mandolinas, tres quenas, yo tenía un arpa” (en Torres, 2018, p.321). Finalmente, e incluso más relevante, más allá de la habilidad instrumental o la ambición formal, El Polen adopta la actitud “virtuosa” de ser “los mejores músicos que pudieran ser” (Covach, 2006). Esto se manifiesta en la búsqueda por tocar siempre bien, de modo profesional⁹⁶, armar cuidadosamente un repertorio y “curar” bien la música (Torres, 2018, p.316), plantear roles y funciones⁹⁷, así como poder trabajar y aprender de músicos “clásicos” de conservatorio como el chelista Juan Sebastián Montesinos o folclóricos como Alejandro Vivanco. Al respecto de este último, los Pereira recibirían instrucción formal de lectura y ejecución musical de su parte (Torres, 2018, p.317). Juan Luis comenta:

“Batiesky ya lo había contratado [a Vivanco], yo creo como asesor cultural y como actor, porque actúa en la película [Cholo], Batiesky dijo: les voy a poner un profesor para lo que necesiten, entonces llegó y era quenista y nos dio clases de quena y guitarra acústica ayacuchana”⁹⁸.

⁹² (KR Music, 30 de diciembre de 2011).

⁹³ (Melgar, 5 de marzo de 2018).

⁹⁴ Según Juan Luis Pereira: “Mi hermano [Raúl] lo había escuchado tocar cuando iba a visitar a un amigo (lo escuchaba ensayar desde un tercer piso, pero no lo conocía) y le pareció un músico virtuoso” (Gestores Culturales, 2021).

⁹⁵ Testimonio de Juan Luis Pereira (Canal Ipe, 2019, 11 de agosto).

⁹⁶ Juan Luis Pereira señala al respecto: “yo hacía esas partituras criollas, la idea era tocar bien y ya tenía la escuela de tocar canciones, es una escuela también y sí, la idea era también tocar profesional, bien hecho”. Conversación personal con Juan Luis Pereira (15 de diciembre del 2022).

⁹⁷ “Con Raúl nos pusimos papeles, el cantaba, yo hacía la primera guitarra y los arreglos” Testimonio de Juan Luis Pereira (Cazar truenos, 8 de marzo de 2018).

⁹⁸ Al parecer, el rol de Vivanco en la construcción del virtuosismo en el Polen fue circunstancial, ya que el grupo no buscó tener un profesor y es en el contexto de la grabación del disco *Cholo* que aceptaron recibir instrucción, aunque el testimonio en (Torres, 2018) sugiere que sí querían aprender a leer música.

El virtuosismo como actitud se extiende incluso al paso de Juan Luis Pereira por el conservatorio para estudiar arpa en un momento ya posterior a la primera etapa de El Polen⁹⁹ y a mantener siempre una curiosidad por estudiar e investigar la música¹⁰⁰. Asimismo, actualmente Juan Luis mira en retrospectiva y reconoce el impacto de esta actitud virtuosa y ambiciosa del Polen en la audiencia tanto pasada como presente:

“yo creo que era el impacto musical y también la entrega de nosotros, o sea cuando tocamos y nos habíamos decidido a eso, conscientemente era siempre tocar la música con total entrega, así fuera un ensayo y eso llega y la gente escucha eso, más [el hecho que] son canciones hechas, con belleza, con arte, entonces a los que son sensibles y les gusta todo tipo de música la entienden y les gusta bastante”.

Para cerrar, es interesante ver que en esta reflexión en retrospectiva, el factor más resaltante de la valoración desde la recepción es la “artisticidad” (*musicianship*), un aspecto fundamental de los valores del rock a partir de finales de los sesenta y que, en este caso, parece ser más importante que la construcción de una identidad nacional.

Hasta este punto se han visto las circunstancias, acciones y contextos que construyeron la estética progresiva en El Polen desde su comportamiento y cultura estilística, a continuación se aborda este proceso para el caso de la psicodelia.

2.1.2. La construcción de la psicodelia en el comportamiento estilístico de El Polen

La relación entre el Polen y la psicodelia ha sido identificada por autores como Mendivil (2022) quien señala que los integrantes del grupo “experimentaban con plantas alucinógenas de uso ancestral para encontrar aformas alternativas al racionalismo de la cultura burguesa occidental” (p.246). Por su parte en (De Souza, 2023) se afirma que “a partir de la experiencia con alucinógenos, la banda profundizó en la exploración de una nueva sonoridad y de nuevas formas en lo musical” (p.29). En ambos casos se muestra una evidente relación entre consumo de drogas y jóvenes hippies criollos inmersos en el contexto histórico de la contracultura y el hippismo de los sesenta, es decir, la psicodelia construida como experiencia (*psychedelia as experience*) (Echard, 2017). Sin embargo, hay un punto que resulta importante para el comportamiento estilístico musical. Juan Luis Pereira refiere una conocida anécdota:

“En una etapa antes del Polen, que dejamos de tener grupo, un poco de casualidad, un poco a la aventura me comí un ácido, un LSD y me hice un psicoanálisis profundo, me quedé encerrado componiendo [...] es algo que ahora los científicos le dicen “expansión de consciencia”, tomé consciencia de lo que éramos y lo que teníamos que hacer”.

Esta manifestación puntual de la psicodelia como experiencia fenomenológica sería la “epifanía musical”¹⁰¹ desencadenante de la actitud y la propuesta musical que desarrollaría El Polen ya que, como bien dice Juan Luis: “después del ácido empecé a buscar mis raíces”¹⁰². Más allá de buscar expandir posibilidades musicales en general (algo que prácticamente todos los grupos de rock de la época hicieron), la “experiencia” canalizaría una “toma de consciencia” de la situación del rock local y en consecuencia, buscaría alternativas para una autoreconstrucción como artista a partir de la noción de “las raíces”. Dicho de otro modo, desde

⁹⁹ “después ya como de cuatro años me metí al conservatorio a estudiar arpa clásica, [la disciplina] me hizo muy bien porque nunca había tenido esa escuela tipo universidad, me hizo muy bien para el futuro”. Testimonio de Juan Luis Pereira (Canal Ipe, 2019, 11 de agosto).

¹⁰⁰ Al respecto Juan Luis Pereira afirma: “En la música puse toda mi ciencia. La estudié e investigué” (Palacios, 16 de abril de 2019).

¹⁰¹ Al menos así denomina Slater (2018, 14 de junio) a esta experiencia.

¹⁰² (Melgar, 5 de marzo de 2018).

la psicodelia se rechaza el rock como estilo (*style*) representado en la sonoridad y formatos de la primera mitad de los sesenta y principalmente la lógica de emulación como práctica dominante. Juan Luis lo pone de la siguiente manera:

“y pensaba, si los grupos ingleses hacen su propia música, sus propias fusiones y son creativos todos ¿por qué acá no es lo mismo y estamos copiándolo de ellos? vi esa comparación y dije ni hablar, me puse a hacer mi música con las influencias que tenía”.

Es importante remarcar el énfasis puesto en la aparente creatividad y en las prácticas de composición y de fusión en tanto valores estéticos atribuidos a los grupos de rock británicos, ya que aclara que este rechazo a la cultura de la emulación interpelaba una práctica local basada en la copia del sonido y no necesariamente estos valores “foráneos”.

Ahora bien, otras manifestaciones de la participación del grupo de la cultura de la psicodelia son los *jams* (sesiones de improvisación) que se armaban con los hippies que venían al Perú, quienes a su vez, los introducían a los mantras, la música tibetana o el yoga¹⁰³. Así también, Juan Luis Pereira buscaba compensar la austera información sobre el hipismo (De Souza, 2022, p.29) leyendo libros de antropología y sobre el LSD¹⁰⁴. Finalmente, según Alberto Martínez, la cercanía con hippies extranjeros se traducía en disponibilidad de ácidos de modo que todos “volaban todo el día” (en Torres, 2018, p.321). No obstante, al margen de experiencias puntuales, al parecer no sería costumbre dar conciertos bajo el influjo de drogas¹⁰⁵, lo que sugiere que la psicodelia no necesariamente estaba mediada por la experiencia fenomenológica.

Lo anterior permite ahora ver la construcción de la psicodelia por intención (*psychedelic intent*) (Echard, 2017). Se puede asumir que en el contexto de los *jams* donde “todos volaban”, habrían momentos y/o personas desvinculados del consumo de sustancias. Bajo esta forma de recepción, no mediado por “la experiencia”, la psicodelia se articula en la percepción de la música como sugestiva para aquella, dicho de otro modo, en la interdependencia entre música y sustancias que se establece en un contexto de *happening* o *jam*. Si llevamos esto al plano de los conciertos, parte de la audiencia (del Zanzíbar por ejemplo) o del grupo, que no estarían necesariamente “en drogas”, percibirían lo que hacía o tocaba El Polen como algo “psicodélico” de todos modos.

En este punto es interesante ver que los temas folclóricos locales del repertorio se asocian con lo psicodélico de modo contextual (*cognate by context*) (Echard, 2017). Los huaynos criollos, piezas andinas o los valeses y marineras que El Polen solía tocar en conciertos se consideran como lo que Echard (2017) denomina *roots musics*, músicas populares

¹⁰³ Según Beto Martínez: “llegaban visitantes y gente con la que armábamos jams. Siempre cambiábamos de instrumentos [...] Compartimos bastante con [Francisco] Mariotti. Nos introdujo en la música tibetana y aprendimos mantras. Además hacía yoga, nos iba abriendo la conciencia, preparaba comida macrobiótica que comíamos sentados sobre esterillas en el suelo” (en Torres, 2018, p.318). Posiblemente gracias a estos *jams* el grupo afianzaría progresivamente “la actitud de libertad compositiva basada en la improvisación” (De Souza, 2023, p.29).

¹⁰⁴ “en aquella época solo había leído un libro medio antropológico sobre el hippismo y otro de Albert Hoffman sobre el LSD” (en Torres, 2018, p.318).

¹⁰⁵ De los testimonios de Juan Luis Pereira (en Torres, 2018, p.321-322) se tendrían dos de estas ocasiones: (1) “yo lo hice solo una vez en el Zanzibar. En los intermedios seguía tocando, estaba pegado, unía todas las canciones” (2) “antes de tocar en el Caupolicán [en Chile] me comí unas galletas de hierba y me puse como si estuviera en ácidos”.

contemporáneas pero muy ligadas a lo tradicional o lo folclórico¹⁰⁶. La conexión entre la *roots musics* y la psicodelia radica en que aquellas pueden interpretarse de manera muy convencional o tradicional y aun así, por contexto histórico de producción y recepción, ser leídas o percibidas como psicodélicas sin necesariamente contener atributos estilísticos “psicodélicos” (ibid.)¹⁰⁷. Este proceso no se produce únicamente al yuxtaponer elementos folclóricos con otros más psicodélicos (como se verá más adelante en el caso de temas como “Mi Cueva”, “Concordancia” o “El Hijo del Sol”), sino por la coexistencia y secuenciación entre material tradicional y psicodélico tanto en una pieza como en un repertorio. Así entonces, en las etapas del Zanzibar o en las presentaciones en general, El Polen haría coexistir sin problemas *roots musics* como “Quisiera ser Picaflor”, “Valicha”, “El mambo de Machaguay”, “Moliendo Café” o “Cholito Pantalón Blanco” con temas evidentemente psicodélicos de los Beatles o los Kinks. Resulta razonable pensar que debido al repertorio y sobretudo a la coincidencia histórico-espacial (los sesentas y espacios contraculturales como los clubes), músicas como la andina o criolla terminarían siendo recibidas como amenas para la experiencia ya que es este contexto el que confiere carácter psicodélico a estas músicas. Este significado añadido, valga la aclaración, no implica la pérdida de identificación de estas músicas como folclor.

Finalmente, la intención psicodélica de la música de El Polen llegaría hasta la actualidad a través de las grabaciones. Juan Luis Pereira comenta:

“una chica del franco peruano, me contó que una compañera de ella en Francia había ido a una casa donde escuchaban El Polen, porque había estado una chica averiguando musica psicodelica en las redes y descubrió al Polen, todos franceses y escuchaban El Polen”.

Aunque del testimonio se puede asumir que la música conserva su intención – en el hecho de que estos franceses la “sienten” psicodélica, este también mostraría la línea borrosa que se traza entre la intención y la psicodelia como estilo (*psychedelic as style*) (Echard, 2017) ya que es igual de probable que la música de El Polen hoy en día se etiquete como psicodélica por poseer convenciones musicales y estilísticas que remitan a la estética o al rock de los años sesenta y setenta. Dicho en sencillo, los significantes *prototópicos* (ibid.) estarían “haciendo su trabajo”. En el siguiente apartado de este capítulo se abordará en detalle la psicodelia como estilo en el repertorio oficial del grupo, aquí basta con mencionar que debido a las influencias foráneas, El Polen estaría expuesto y asimilaría evidentemente rasgos estilísticos propios del rock y/o el folk psicodélico anglosajón¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Texto original: “roots music” in order to highlight that they draw upon a wide range of folk and folk-related sources, some of which are very traditional but others of which, like bluegrass and zydeco and Bakersfield country music, are more contemporary but still closely connected to traditional musics. I am using the word “roots” in the sense it came to acquire in the 1990s, when it was one of several genre names such as Americana and alt-country that emerged to describe a new wave of traditional/contemporary fusion musics” (Echard, 2017, p.289).

¹⁰⁷ El autor plantea esto para el caso de la banda estadounidense The Grateful Dead, aunque explicaría también el caso de El Polen. Texto original: “One key Grateful Dead feature, then, is how certain performances or long passages in a performance can be read as psychedelic through context without many or even any psychedelic features in the music as such” (p.290) [...] “they would present these elements sequentially, sometimes with the traditional material lasting an entire song or longer before the psychedelic elements appear in force. Even here, *the composite effect could often be psychedelic because the contexts in which this traditional music was produced and received would frame it with psychedelic elements*” (p.291, las cursivas son mías).

¹⁰⁸ La influencia de los grupos de rock británicos en el Polen es conocida y ha sido identificada en la historiografía del rock peruano, así como en los trabajos de Mendivil (2022) y De Souza (2022).

Otro punto relevante es la relación entre la psicodelia y lo andino. El acontecimiento central al respecto son los viajes (hubo más de uno) hechos a la ciudad del Cusco en los setenta. La anécdota es bastante conocida, aunque vale la pena presentarla para dar pie al análisis. En una conversación personal Juan Luis Pereira me comenta:

“después del Zanzibar, de tocar varios meses dijimos, bueno ahora nos vamos a Cusco a aprender quena y canciones de allá [...] queríamos ir a aprender la música del Cusco, no tanto por lo de mi abuelo [que era cusqueño] sino porque Cusco siempre ha sido como la leyenda del Perú y era la ciudad imperial, la leyenda de los incas era algo fantástico que a mí personalmente me ilusionaba mucho de niño y también el campo, irnos al campo y viajar también, justo en la época beatnik o hippie la onda era viajar”.

En otra entrevista, Juan Luis refiere el mismo acontecimiento aunque añade algunas precisiones:

“fuimos especialmente porque queríamos aprender quena, mandolina, arpa y también queríamos vivir la leyenda inca que tanto habíamos escuchado en el colegio [...] nos inspiramos mucho con la cultura inca, tan fuerte y artística”¹⁰⁹.

Lo anterior muestra una clara alusión al deseo de vivir “lo inca” o “la leyenda inca” representada en la ciudad del Cusco. De Souza (2022) señala que esto fue un acto para legitimar su construcción de lo andino y que esta, a su vez, tendría al menos tres factores que la explican: Las políticas del gobierno militar de Velasco Alvarado, el cambio de discurso que deshomologaba las nociones de música andina y música incaica y el hecho que El Polen “encuentra en lo andino un hipismo esencial, una forma de apropiación y resignificación del hipismo.” (p.41). En el capítulo 3 se discute el carácter directo de la influencia sobre El Polen que De Souza atribuye a estos factores. Por lo pronto, vale notar que la relación de la historia nacional con lo inca sería algo que los Pereira ya habrían recibido en todo caso *desde niños en el colegio* antes del gobierno militar (“queríamos vivir la leyenda inca que tanto habíamos escuchado en el colegio”). Asimismo, la homologación entre lo cusqueño con lo incaico y/o lo andino era algo que se venía forjando desde principios del siglo XX¹¹⁰. Ahora, se considera que es mayormente el tercer factor (el hipismo) el que subyuga los discursos anteriores y articula las intenciones y la agencia del grupo, es decir, que el impacto de estos discursos estaría mediado por lo que hemos denominado en el capítulo 1 como la *mistificación de lo andino*. De Souza (2022) dice que El Polen encuentra en lo andino una forma de resignificar el hipismo, no obstante, desde el enfoque propuesto aquí, el proceso sería mas bien el inverso: es lo andino lo que se resignifica a través del hipismo y la psicodelia. La influencia de los discursos nacionalistas y esencialistas que los miembros de El Polen reciben durante toda su vida “se activa” cuando, desde el filtro de la psicodelia, ven lógicamente al Cusco como un lugar místico y mágico debido a la asociación simbólica históricamente ya construída con “lo inca”. A esto se suma la coyuntura de los sesentas que hizo de esta ciudad y lugares como Machu Picchu, fuentes de atracción de hippies ávidos de aventura del mismo modo que las peregrinaciones a la India¹¹¹. Así entonces, el Cusco, la cultura inca y la cultura andina, sin intenciones

¹⁰⁹ Testimonio de Juan Luis Pereira (Canal Ipe, 2019, 11 de agosto).

¹¹⁰ Autores como Mendoza (2006) y Lloréns (1983) tratan este punto de manera amplia. Existe consenso en el hecho que la homologación de la música andina con la cusqueña data de esa época.

¹¹¹ Tal como lo plantea Lufti (2018) al ver el caso de las peregrinaciones a la región de Goa en la India. Ahora, en el caso de la ciudad del Cusco, en los años sesenta y setenta del siglo XX, la figura del turista sería percibida como vía de entrada de la cultura rock a la ciudad al margen de que el turismo no era aun percibido localmente como actividad empresarial. Durante esta época la ciudad se percibía como un “centro magnético” del planeta para la

psicodélicas en sí mismas, se terminan asociando por contexto deviniendo en lugares donde es posible experimentar un pasado remoto (no tanto precolonial histórico, sino universal o imaginario), la expansión de conciencia, el encuentro con la naturaleza (el campo o por oposición, todo espacio “fuera de la ciudad”) o más relevante aún, las “raíces andinas”.

Hasta aquí, se ha visto cómo la psicodelia se manifiesta desde la experiencia de los miembros de El Polen y como intención desde las circunstancias de producción y recepción de su música, así como la forma como lo andino termina siendo un elemento “psicodélico”. A continuación se aborda el tema de la instrumentación, un punto donde se articula tanto la psicodelia como lo progresivo y la fusión.

2.1.3. Implicancias de la instrumentación en la psicodelia y la fusión

Un primer aspecto alrededor de la instrumentación es evidentemente el uso casi exclusivo de instrumentos acústicos. Con esto El Polen se enlaza directamente con el legado del folk revival de los sesenta y articula desde la psicodelia nociones como lo pastoral (Macan, 1997, p.30) o la nostalgia psicodélica (Reising, 2009) - al representar un viaje a un pasado primigenio y lo “orgánico” por oposición a lo artificial o lo tecnológico. Todos estos aspectos coinciden con “la característica hippie de una comunidad orgánica y natural” (De Souza, 2023, p.34) aunque “lo orgánico” parece ser un factor más intencional ya que Juan Luis Pereira construye una asociación “acústico – orgánico” luego de escuchar bandas foráneas de folk psicodélico:

“una vez, hice un trueque, cambié y me llegó un disco de varios grupos, me llegó Kinks, Incredible String Band, It’s a beautiful day [...] lo que me gustaba de esos grupos era que usaban instrumentos acústicos como mandolinas, esa onda acústica me gustaba mucho, esta onda psicodélica que tuve también era un poco orgánica, lo orgánico también te llama a tocar con instrumentos acústicos y la idea era tocar primero acústico”.

Ahora, de la instrumentación acústica se desprenden diversas connotaciones. Para empezar, las guitarras acústicas con cuerdas metálicas no solo refuerza la asociación de la sonoridad del Polen con el folk anglosajón o inscriben de manera subyacente una alusión constante al *western* - un tópico común en el rock psicodélico¹¹², sino también representan la intención de acercarse a la tradición, de modo puntual, al sonido de Oscar Avilés quien prefería también el “sonido metálico”, según recuerda Juan Luis Pereira:

“grabé [Cholo] con una guitarra arequipeña, pero le puse cuerdas de metal, a mí me gustaba el metálico, el nylon no me gustaba tanto, y el vals criollo antes [se tocaba con metal], Avilés tocaba con metal al comienzo, a él le he escuchado decir eso”.

Por su parte, la inclusión del violín y la quena es signo de adhesión estricta de la música de El Polen a las tendencias progresivas. Aunque “raros” al rock, el violín y la flauta (en este

cultura hippie la cual, teniendo al turista como referente extranjero, llegaría a ser fuente de influencias musicales e interacción (Castro, s.f).

¹¹² Echard (2017) explica esta asociación del western con la psicodelia: “By western I mean the set of features that resemble typical soundtrack elements in Hollywood westerns and western-themed records from the 1930s to the mid-1960s. Some aspects of western music in this sense had become fully standardized by the early 1960s, but at the same time the genre was still evolving, especially due to the influence of spaghetti westerns and the soundtracks of Ennio Morricone” (Echard, 2017, p.76).

caso reemplazada por la quena)¹¹³ fueron de uso común en el rock progresivo y, como se verá en varias piezas, cumplen en gran medida con las funciones que señala Macan: reemplazar a la guitarra en el rol melódico principal o fungir de complemento melódico (1997, p.37). A su vez, la mandolina al parecer siempre fue del agrado de Juan Luis: “y era el gusto también, le agarré un gusto a la mandolina, me encantaba ese sonido, siempre me gustó, no solo fue por lo psicodelico o lo orgánico”. Es de notar que sería luego de advertir su uso por bandas extranjeras que se agenció una: “Los Rollings Stones tienen un disco, Flower, que tiene mucha música medieval, instrumentos raros, a mí me gustaba personalmente mucho esa fusión donde había mandolinas, instrumentos antiguos, flautas”¹¹⁴.

Aparte de esta asociación de la mandolina con lo medieval, este instrumento – junto con la quena, representa una aproximación a la tradición y la intención de aprendizaje de la música folclórica, ambas cuestiones representadas en la idea de ir a buscar “las raíces”. Así, el viaje al Cusco era:

“Para aprender a tocar los instrumentos, como el charango, mandolina pero ya la cusqueña, la quena cusqueña, viajamos para aprender a tocar estos instrumentos porque sabíamos que estos instrumentos los íbamos a incorporar de todas maneras”¹¹⁵.

De Souza (2022) plantea que “El Polen construye la representación de una ‘música andina’ a partir de su contacto simbólico con la música cusqueña” (p.55) aunque no ofrece evidencia de que El Polen tuviera esta intención. El testimonio anterior apoyaría en todo caso esta tesis, aunque se considera aquí que tal homologación sería mas bien una manifestación más de la asociación histórica del Cusco como estereotipo de lo andino que el Polen simplemente adopta o reproduce también por desconocimiento inicial de los estilos musicales estrictamente cusqueños. Sea cual sea el caso, lo relevante aquí es el modo cómo se dió el aprendizaje:

“había fiesta patronal y nos acercábamos y veíamos como tocaban, cada vez que veíamos un musico callejero nos parábamos a escucharlos y veíamos algunas actuaciones que habían”¹¹⁶ [...] “los niños nos enseñaban canciones y cumplimos con nuestro objetivo porque regresamos y ya nos sabíamos varias canciones, varios huaynos, aprendimos mucho en Cusco”¹¹⁷.

En primer lugar, la intención de aprender a tocar los instrumentos coloca a El Polen en una lógica “virtuosa” de crecer como músicos más que en una “experimental” de solo incorporación sin un objetivo claro, en otras palabras, una preferencia por hacer sonar los instrumentos “como debían sonar” más que ver qué sonidos “se les puede sacar”. Por otro lado, resalta el afán “aventurero” y la curiosidad por el descubrimiento. El aprender “mirando” o de lo que “otros te enseñan” aproxima al grupo de algun modo a los métodos tradicionales de transmisión oral asocados al folclor. No obstante, al no ser folcloristas, resulta más razonable la lectura desde una lógica hippie que los colocaría más cerca del afán modernista o de lo que

¹¹³ Según Juan Luis: “la quena hasta ese momento no tocábamos, nunca habíamos tenido, flauta dulce sí”. El testimonio muestra la familiaridad con la flauta y sugiere una posterior inclinación “natural” por incorporar la quena más allá de su simbolismo asociado a lo andino.

¹¹⁴ Testimonio de Juan Luis Pereira (Cazar truenos, 8 de marzo de 2018). Por otro lado, Macan evidencia el carácter “arcaico” y “medieval” de instrumentos como la mandolina citando la influencia que la musica renacentista y medieval tendría en grupos de rock progresivo como Jethro Tull, Gentle Giant, Steeleye Span o Gryphon (1997, p.134).

¹¹⁵ Testimonio de Juan Luis Pereira (Voces del Bicentenario, 2021, diciembre).

¹¹⁶ Testimonio de Juan Luis Pereira (Voces del Bicentenario, 2021, diciembre).

¹¹⁷ Testimonio de Juan Luis Pereira (Canal Ipe, 2019, 11 de agosto).

Moore denomina *autenticidad por emoción* que refiere al músico como explorador que va a la aventura, decubre y luego regresar a comunicar sus hallazgos (2012, p. 269). Asimismo, El Polen estaría más cerca de una dinámica transcultural donde el entusiasmo por explorar tiende a tratar cualquier elemento (instrumentos o personas) como un “descubrimiento” o un “objeto encontrado” (*found object*)¹¹⁸. Finalmente, si se considera que El Polen en un inicio trataría el huayno de forma “experimental” por haberlo escuchado y aprendido de la radio y no en una comunidad serrana¹¹⁹, ello constituye una muestra más del sincretismo metodológico propio del rock. El Polen no se conforma con una sola forma de exposición haciendo de la radio su forma de contacto “urbana” y del Cusco su “comunidad serrana”.

Por otro lado, mientras la incorporación del violín y el violonchelo contribuía, según Juan Luis, directamente con “lo orgánico”, otros instrumentos representan una mirada más experimental, pragmática así como exotista. El uso de una flauta de Tailandia en “La Puna” o de la flauta china en “Tondero” dan cuenta también de esta fascinación hippie por el descubrimiento de instrumentos “exóticos” (aparte de los andinos) que fueron “encontrados” e incorporados para aprovechar su sonoridad sin tener necesariamente claro cómo hacerlo: “en la Puna yo toco una flautita que es de Tailandia”, “[la flauta china] la compramos en la calle Paruro, en el mercado, es de bambú y tiene una telita de cebolla”. El rondín que suena en “Concordancia” fue a su vez, uno de los tantos instrumentos que se usaron porque “era lo que se tenía a la mano”. Asimismo, son “experimentales” instrumentos como el icosón¹²⁰ o el Tarzán, un bombo hecho con una maceta¹²¹. Respecto a otras percusiones (bongos, congas, pandero), aparte de mantener una asociación con el folk californiano (De Souza, 2022), estas son ciertamente evocativas de “lo latino” y funcionarían con el elemento estilístico “donante” (*donor style*) que conecta a El Polen con el “rock latino”. Debido a esto no poseerían por otro lado, una connotación psicodélica tan fuerte y funcionarían adicionalmente como signos “pop” de la época (Echard, 2017, p.173). Esto se ilustra en el caso de “Tondero” dada la ausencia de significantes alusivos a un tópico típicamente psicodélico como el de “la India” por ejemplo y un rol más presente de las congas y los bongos.

Un último punto a tratar antes de abordar la fusión es la implicancia de los procesos de producción y lo tecnológico en la noción de “lo orgánico”. Los discos *Cholo* y *Fuera de la Ciudad* se grabaron en vivo para proyectar esta noción. Señales de que “los músicos estuvieron

¹¹⁸ Lovesey (2011) señala esto en referencia a la banda The Incredible String Band: “cross-cultural appropriation. As often happens in such situations, the band tended to reduce complex cultural practices to the status of ‘found objects’, removed from their original cultural networks and significance” (en Echard, 2017, p.134). Además en “the case of the Incredible String Band, the metaphor of finding can be extended to one of exploring and discovering” (ibid. p.333).

¹¹⁹ “Los Pereira no habían descubierto el huayno en una comunidad serrana, sino escuchando radio en su casa de Miraflores: para ellos no era un género puro alejado de la cultura de masas, sino una forma musical producida para el consumo masivo. En ese sentido, el huayno no era diferente del rock, y si el rock podía pasar por una etapa experimental no había razón para que el huayno no lo hiciera” (Melgar, 2018, 5 de marzo).

¹²⁰ Este instrumento aparece en una fotografía que acompaña la entrevista al Polen que aparece en una edición de la revista Caretas de 1973. Al parecer es un cordófono de 20 cuerdas inventado por Juan Luis Pereira. No se dan detalles sobre este (Caretas, 1973).

¹²¹ “Recuerdo que construimos para Ernesto un instrumento que llamábamos El tarzán: una maceta enorme de cerámica, a la que le templamos un cuero porque nosotros queríamos el sonido de un tambor especial, que no había en el mercado, entonces lo inventamos”. Testimonio de Juan Luis Pereira (Gestores, 2021).

sentados en el piso, apagaron las luces del estudio y vibraron con la música”¹²² han quedado registradas en las grabaciones. Así, es posible percibir como “orgánico” algunos pasajes donde se cometen “errores”, como el momento que comenta Juan Luis donde la mandolina se adelanta y entra desfasada en la sección de marinera en “La Flor” (2:35), también los sonidos “residuales” al final de algunas piezas, o la evidente sensación de que el ensamble está coordinando en el momento los cambios de tempo y transiciones. Por su parte, el ritmo “relajado” y la “aglomeración” (densidad) en “A las Orillas del Vilcanota” y “Cholito Pantalón Blanco” sugieren que estamos escuchando en directo a hippies que tocan y cantan en comunidad, donde “todos son iguales”. La mezcla reforzaría esto, dado que todos los instrumentos parecen estar “al frente”. Por último, esta idea de que la música ocurre de forma “natural” se construye también en las exclamaciones vocales de júbilo (ahora sí!, que viva el Cusco y sus alrededores!) en “A las Orillas del Vilcanota” así como en los coros grupales en “Concordancia” o “El Hijo del Sol”.

No obstante, lo “orgánico” coexistiría sin problema con la visión del estudio como espacio creativo. Ya se han señalado circunstancias en las que El Polen hace uso de técnicas como el montaje (*overdubbing*) o el sampleo. Irónicamente, el montar más instrumentos contribuiría con la ficción de estar frente a un grupo o una “comuna” más numerosa. No hay que olvidar también que las circunstancias de grabación respondían tanto a que los grupos de rock en general o El Polen en particular, no eran prioridad para la industria discográfica nacional, así como al hecho de que la grabación en vivo era práctica común en la época.

Para terminar, la actitud radical inicial de El Polen por rechazar la instrumentación eléctrica fue determinante para la construcción de una estética y sonoridad “orgánica”, aunque respondía también en parte a un criterio práctico de simplificar la logística de los viajes. Posteriormente esta postura fue cediendo a una visión más conciliadora que los llevaría a usar instrumentación eléctrica y acústica en un set eléctrico alternativo con el cual presentar nuevas composiciones y grabar otros discos. El convivio entre lo orgánico y lo tecnológico se manifiesta finalmente en el respeto por la “identidad acústica” de las primeras composiciones. En palabras de Juan Luis:

“al comienzo un poco también como que yo me radicalicé en el sentido de ser más orgánico, eléctrico no, al comienzo, pero después ya no, si tocamos eléctrico también ¿no? [pero al principio] no teníamos instrumentos eléctricos, lo que teníamos a la mano era cómodo para viajar y se dio, pero si teníamos la idea de tocar eléctrico, o sea si iba a ver de todas maneras, y se dio en los últimos conciertos que tocamos con el Polen, por ejemplo Niña Serrana la tocábamos eléctrico, o sea una época ya empezamos a tocar el eléctrico, después de este disco [Fuera de la Ciudad], [las otras composiciones] así estaban muy bien, y se quedaron siempre acústicas, o sea, aunque hagamos un concierto eléctrico, esas van a ser acústicas de todas formas”.

Vistas ya las implicancias de la instrumentación y la producción, a partir de este punto, se aborda la fusión desde el comportamiento estilístico.

¹²² (Gestores, 2021).

2.1.4. La fusión como práctica musical y el comportamiento estilístico de El Polen

La construcción de la fusión puede empezar situando la propuesta de El Polen en un espacio liminal, un *broken middle* (Fellez, 2011) sociocultural inserto en el contexto de la realidad nacional y del rock peruano de inicios de los setenta. En ese contexto y debido a esta situación subversiva de “no pertenecía”, El Polen sería “demasiado europeo para los indios, demasiado indio para los limeños alienados y demasiado pacifista para una realidad sedienta de revoluciones” (Mendivil, 2022, p.251), o en todo caso, “su folclore experimental no era bienvenido ni en la escena del rock ni en el círculo de los supuestos guardianes de la música peruana [siendo] demasiado folclórica para la escena roquera y demasiado experimental para la escena folclórica”¹²³. Ahora, indicios históricos que verifiquen estas interpretaciones son escasos. En un artículo periodístico¹²⁴ se señala que “la osadía de mezclar música del Ande con rock no era bien vista, mucho menos por el sector social acomodado”, sin embargo más adelante en este mismo artículo Juan Luis Pereira recuerda que simplemente “a ellos [el sector acomodado] les parecía raro”. Si bien la osadía de mezclar queda intacta, la reacción parece medirse ya que la recepción no parecía considerar la propuesta como un intento de “indigenizarse” o “folclorizarse”, sino que “su espíritu hippie y lo avanzada de su propuesta”, como se lee después, los haría verse como poco convencionales. De otra parte, según el testimonio de Juan Luis Pereira, al parecer El Polen no tuvo oportunidad de tocar para un público “indígena”, respecto a la estadía en el Cusco señala:

“como tocábamos en la calle en Cusco y en el mercado, nos escuchaba la gente de ahí, que no era tan rural pero era del pueblo, no sé como nos tomarían, les parecería interesante que unos limeños toquen esa canción, les gustaba, nos aplaudían ¿no? Les parecíamos pintorescos”.

Lo “pintoresco” parece ser otra forma de describir lo no convencional de la propuesta que irónicamente, al parecer agradaba en cierto modo a este público, tal vez el más “indígena” que escucharía alguna vez a El Polen. De otro lado, no hay indicios de una relación con escenas folclóricas (durante mi conversación, Juan Luis al menos no parece tener un recuerdo al respecto) y El Polen no pertenecía tampoco a ninguna “escena folk” limeña - al parecer inexistentes en esa época. Para el contexto del rock la propuesta era mas bien, como dice Pereira, algo “muy solitario, porque cuando empezó el Polen todavía no existía la Nueva Canción [...] la fusión que hicimos nosotros fue algo totalmente solitario, algo espontáneo que sucedió en un momento”¹²⁵. Esto último puede verse como un factor circunstancial que de cualquier modo, reforzaría esta actitud individualista que el hipismo buscaba en su afán de encontrar el crecimiento y la perfección.

A pesar de que la fusión de El Polen se describa como una manifestación espontánea, se configura ciertamente como una iniciativa intencional con una meta estética puntual de incorporar todas las “raíces” y desarrollar la creatividad descartando acercarse a lo comercial:

“Raúl y yo decidimos hacer un grupo. Un grupo de fusión. Desde el comienzo, teníamos esa idea. Incorporar las raíces era una necesidad, algo consciente” (Torres, 2018, p.315) [...] fue “una intención de hacer un rock que tenga todas nuestras raíces y sin pensar si iba a pegar o no, en realidad nunca lo pensamos así, sino era una expresión de la creatividad, una necesidad”¹²⁶.

¹²³ (Melgar, 2018, 5 de marzo).

¹²⁴ (Gutierrez, 2014, 12 de setiembre).

¹²⁵ Testimonio de Juan Luis Pereira (Cazar truenos, 8 de marzo de 2018).

¹²⁶ Testimonio de Juan Luis Pereira (Cazar truenos, 8 de marzo de 2018).

Si se recuerda que en el contexto del rock local en esa época se adoptaba en gran medida la emulación, con esta decisión los hermanos Pereira escogieron el camino alternativo de la fusión para “reconstruir su yo y redescubrirse a sí mismos” (Montero-Díaz, 2018, p.108). Es de remarcar que la propuesta no hace tanto hincapié en el hecho mismo de mezclar - muchas bandas de rock de Lima igualmente progresivas o psicodélicas también fusionaban de manera creativa y no comercial desde la emulación, sino en el rol que la noción de “las raíces” adopta en la fusión de El Polen al usarse como resolución de la tensión entre emulación e identidad dado que estas “raíces” eran tanto locales como foráneas. Frente a esto, hay que recordar también que la idea de identidad local ya había empezado a ser atendida incluso desde la nueva ola al castellanizar temas anglófonos, en las versiones de temas locales y también desde los gestos y las alusiones del “indian rock”. Es razonable pensar por tanto que El Polen solo se inserta en esta corriente, aunque con una intencionalidad más consciente y comprometida hacia los diversos lenguajes musicales; es decir, que ya no solo debían “gustar”, sino ser buscados, explorados y aprendidos, una tarea en cierto modo más retadora y demandante que las versiones “accesorias” de varios proyectos de rock de la época, o la práctica de la castellanización.

Ahora, la fusión de El Polen desde el comportamiento estilístico implica tener en cuenta además que antes de cualquier toma de consciencia y postura estética, esta se fundamenta en el gusto meramente “estético” por las músicas que formaban parte de la cotidianeidad de los Pereira - a diferencia de otros músicos que no le prestarían tanta atención a la diversidad musical que los rodeaba¹²⁷. Esta circunstancia sería determinante no solo para su formación como hippies eclécticos, sino también para concebir el eclecticismo como una forma de fusión musical. Juan Luis Pereira señala al respecto:

“incluso los Beatles tocaban fox trots, boleros, rock and roll, hasta música media Broadway, o sea, *ellos hacían fusión también ¿no?* Charleston, baladas, hacían de todo, esa apertura musical de *en un solo grupo hacer varios tipos de musica* a mi me gustaba mucho [...] a mí no me nacía escoger un género, sino yo quería hacer algo más global, vertido en el rock, eso sí, porque el rock fue nuestra raíz prácticamente urbana, considero que el rock es un folclor universal, mundial” (las cursivas son mías).

Aquí puede verse que tomando como modelo a los grupos de rock anglosajón, los Pereira construyen un idea de fusión basada en hacer varios tipos de música dentro de un mismo proyecto musical – un eclecticismo visto como fusión. Se ha visto que todas estas músicas constituyen el universo musical o las “raíces” que eventualmente entrarían en contacto desde la fusión. En el caso de los Pereira, vale notar al menos tres momentos en la construcción de dichas “raíces”. Un primer momento que puede denominarse de exposición y sensibilización, se ubica en los años cincuenta con la escucha en casa de músicas como tangos, huaynos, clásica y criolla a través de la radio; un segundo momento de “escuela rock” por el interés y aprendizaje de la ejecución instrumental a través del rock que coincide con el paso de los Pereira por los Shain’s

¹²⁷ En su estudio sobre la fusión en la Lima más contemporánea, Montero-Díaz (2018) advierte la escucha involuntaria e irreflexiva de músicas locales por parte de varios músicos limeños de la clase alta quienes, solo ya en la adultez, traerían estos “sonidos de su niñez” a sus proyectos de fusión muchas veces con implicancias problemáticas. Un fenómeno que la autora ha denominado como “nostalgia torpe” (p.104).

y los Drag's y un tercer momento de retorno a los instrumentos acústicos y la música local¹²⁸ y su posterior asimilación consciente como “raíces” propiamente dichas¹²⁹.

Ahora bien, tanto las “raíces” como la fusión como eclecticismo se plasman claramente en las producciones discográficas; de modo general y sin contar los procesos de transformación que cada pieza construye de manera independiente, el primer disco *Cholo* se presenta como la coexistencia ecléctica de piezas que pueden corresponder a corrientes como el folk y/o rock psicodélicos (“La Flor”, “Sitting Dreaming”, “Tondero”), la marinera norteña (“Cholito Pantalón Blanco”) y la música andina (“Valicha”, “Paisaje de Quenas”). Es a este nivel general que el sentido de estar frente a una música y una estética entendida como fusión se mantiene a pesar de la percepción de que el rock y la música andina “no llegan a hibridarse” (De Souza, 2022, p.46). Cuando De Souza afirma por otro lado, que en el segundo disco *Fuera de la Ciudad*, discernir lo rock de lo andino se torna más complejo ya que la música forma una amalgama más compacta (p.47), sugiere implícitamente que a nivel general, la estrategia de fusión reemplaza el eclecticismo por una dinámica más propia de la fusión basada en la sintaxis musical. Esto resulta coherente si se tiene en cuenta que en el segundo disco no están presentes algunos miembros que aportaron otras perspectivas e instrumentos (Alberto Martínez, Juan Sebastian Montesinos); así también, para el segundo disco ya habría un “mayor dominio de géneros musicales andinos” (Mendivil, 2022, p.245). Ambos enfoques resultan relevantes al final de cuentas puesto que la variedad tanto en el repertorio, como la que existe dentro de una misma composición, tendrían valor dentro del discurso de El Polen, tal como ya lo afirmaban en 1973: “en una misma interpretación ponemos por ejemplo, folklore, música clásica y rock [...] no solo en un mismo concierto, sino en una misma composición damos esa variedad”¹³⁰. Se remarca que lo anterior funciona para una mirada panorámica y general de los discos, dinámicas y procesos específicos y particulares sobre el perfil estilístico de cada pieza alrededor de la fusión se ven en el apartado siguiente.

Por otro lado, lo expuesto anteriormente da pie a ver el papel de la transculturalidad. La tendencia a lo ecléctico convierte a los hermanos Pereira en *sujetos fusionados* (Montero-Díaz, 2018) en tanto músicos que reconocieron la heterogeneidad y pluriculturalidad dentro de sí mismos usándola como una herramienta creativa. De otra parte, El Polen deviene claramente un proyecto de fusión intercultural que incluyó el bagaje musical y artístico de diversos individuos. Si bien es cierto que los universos musicales de Raúl y Juan Luis Pereira son pilares fundacionales, la propuesta musical en su dimensión más amplia se construye con la “escuela clásica” de Fernando Silva y Juan Sebastian Montesinos. Por su lado, el perfil de Alberto (Beto) Martínez – un amigo de la universidad que solo tocaba sus composiciones en inglés – mantendría a El Polen dentro de los marcos estilísticos más anglosajones. Prueba de ello es que dichos marcos son el estilo base de dos de las tres composiciones incluidas en *Cholo* (“Sitting Dreaming” y “Tondero”). La salida de Martínez se refleja en lo más difuminados y subyacentes que se encuentran los marcos estilísticos más ortodoxos del rock anglosajón en el segundo

¹²⁸ Esta construcción conversa con lo expuesto por Melgar (2018, 5 de marzo).

¹²⁹ Al respecto de este proceso Juan Luis expone: “Con Raúl, después de los Shains tocábamos marineras un montón y con Lucho Gonzales, el guitarrista de Chubuca Granda, se aprendió valsés más que otra cosa y nos gustaba, había ese bagaje y el rock, porque aprendimos a tocar con rock, o sea los primeros acordes, todo era en rock y fue al revés, aprendimos a tocar con rock, pero después del rock, aprendimos a tocar marineras, huaynos en la guitarra, pero la escuela fue los Teen Tops”.

¹³⁰ Testimonio de El Polen (Caretas, 1973).

disco. A su vez, Ernesto Pinto encarna la lógica experimental al ser, según recuerda Juan Luis “un pata de la esquina, de la otra cuadra, melómano [que] no tocaba nada” y que fue puesto a tocar percusiones¹³¹. Por último, las intervenciones de Alex Abad y Cuto Vasquez en el segundo disco remiten la idea de tabajar siempre con varios músicos. Todo lo anterior mostraría en síntesis que El Polen como institución excede de algún modo a los Pereira. Además, la conformación “oficial” es a su vez excedida por los aportes de otros individuos. La figura de Alejandro Vivanco, que no solo representaría la cercanía de El Polen con el lado más tradicional del folclor, es responsable de las sonoridades más “andinas” del repertorio al producir la pieza “Paisaje de Quenas” e intervenir con la quena y mandolina en la versión de “Valicha”. Esta conexión con Vivanco se materializa en cierto grado en la forma de tocar la quena de Raúl Pereira en *Fuera de la Ciudad*. Por su lado, más allá de ser productor de la película *El Cholo*, Bernardo Batievski reforzaría la premisa “eclectica” aportando los sonidos más “experimentales” de todo el repertorio (“Secuencia de Organillo y Polifón”).

Otro punto relevante son las implicancias de la construcción de “lo rock” para la fusión. Se ha referido que hubo un período de “escuela rock” en el cual los hermanos Pereira adquieren las habilidades instrumentales y asimilan por experiencia y repertorio los marcos estilísticos del rock’n roll y el *early rock* de la primera mitad de los sesenta. El punto de interés ahora es detallar los aspectos estilísticos que conforman esta “escuela” dada su influencia directa en el modo de abordar las músicas locales y folclóricas. De Souza (2022) denomina “musicalidad rockera”, “matriz rockera” o “lógica rockera” (p.49) al resultado de este proceso de influencia y asimilación. Sin embargo, asume que el contenido de esta “matriz” se sobre entiende por lo que, en lugar de detallarla, solo apunta que El Polen escuchaba “la música de los grupos de la invasión británica de 1964, Beatles, Rolling Stones, The Kinks” (p.31). Si bien la elección de no profundizar en este punto responde a sus objetivos particulares, para un enfoque estilístico esto resulta problemático ya que desde esta perspectiva, es indispensable conocer los parámetros sobre y desde los cuales se toman decisiones o se utilizan estrategias de estilo.

De Souza señala un elemento específico, uno de índole rítmico-métrica: el compás de 4/4 “típico del rock”, además, refiere que El Polen convierte los patrones rítmicos y melódicos de la música andina para que sean más afines a su musicalidad y matriz rockera (p.49). Para nuestro caso, esto comporta dos problemas; por un lado, se da a entender que El Polen adecúa en general los esquemas rítmicos de la música andina al esquema convencional métrico de 4/4. No obstante, como se verá en detalle más adelante, en varias de las piezas – por no decir la mayoría, los esquemas métrico rítmicos de lo andino, o son dominantes - y es más bien “lo rock” lo que se adecua a estas estructuras, o ambas músicas incurren en una dinámica de alternancia y equilibrio respecto a la métrica. En segundo lugar, asumir que las estructuras musicales se supeditan al esquema de 4/4, sugiere a su vez mantener una cierta dependencia estilística al *early rock*. Esto último no considera que un grupo como El Polen responde en mayor medida a las tendencias del progresivo, el cual hace de la alternancia e irregularidad métrica uno de sus valores (Moore & Martin, 2018) y una forma de virtuosismo (de métrica)

¹³¹ Fernando Silva (violín) y Juan Sebastián Montesinos (chelo) de algún modo también entraron de este modo. Según Juan Luis: “Raul dijo: tengo un amigo que su hermano toca violín, y él no lo conocía, lo escuchaba tocar arriba y lo hizo llamar, vino y quedó y el chelista era mi amigo de la infancia, también lo llamé, ni sabía cómo tocaba pero lo llamamos”.

(Macan, 1997). Además, aludir a grupos como los Beatles o los Kinks no resulta tan esclarecedor teniendo en cuenta la variedad y complejidad estilística de estos grupos. Limitante también resulta reducir “lo rock” al compás de 4/4 ya que igual de relevantes serían el esquema de cuatro capas y los roles claramente definidos de la instrumentación del *early rock* (Moore & Martin, 2018). En esto el caso de El Polen es de destacar porque mantienen el esquema convencional de dos guitarras y las funciones solista (Juan Luis) y rítmica (Raúl) pero, al mismo tiempo rechazan mantener las capas de batería y bajo así como el “sonido eléctrico”. Juan Luis claramente reconoce estos aspectos como distintivos de la “escuela rock”: “pero el rock también es así [acústico] Led Zeppelin por ejemplo [...] ese es más rock [señala el tercer disco Signos e Instrumentos], es que la eléctrica le da el rock también y la batería”.

Esto no sería un asunto menor, no considerar el “sonido eléctrico” o la batería o el bajo como aspectos estructurales en el repertorio “oficial” (sí hay usos puntuales de los mismos), muestra que la instrumentación *ad hoc* de El Polen pone en cuestión esta “lógica rockera” y hace necesaria una observación más detenida de esta cuestión. Así, la ausencia de guitarra y bajo eléctricos no hace de la combinación y/o contraste con una sonoridad “eléctrica” una estrategia posible, reforzando más bien la homogeneidad tímbrica de la instrumentación enteramente acústica y articulándose de este modo una mayor fusión desde lo tímbrico.

La ausencia de la batería mitiga por su parte la relevancia del compás de 4/4 en esta “matriz rockera”, ya que su definición y presencia radica convencionalmente en los patrones rítmicos que ejecuta este instrumento. Esto propicia además mayor flexibilidad en la articulación de algo “psicodélico” como la plasticidad del tiempo. Esto incide también en el rol de las otras percusiones (bombo, bongos, cascabeles, pandereta, campanillas). A pesar de que en el rock progresivo estos instrumentos no se utilizan tanto para enfatizar algún patrón rítmico, sino para crear una variedad de colores tonales (Macan, 1997) en este caso, no solo mantienen esta función sino que en ciertos casos, llevan el *beat* tal como lo haría el *kit* de batería. De Souza (2022) plantea que estas percusiones atenuan la libertad métrica de lo andino (p.50) cuando al parecer más bien se supeditan a este en la mayoría de casos.

Finalmente, desde el ámbito de la materialidad sonora, existe otro elemento constitutivo además del sonido eléctrico. En una entrevista¹³² Juan Luis Pereira señala:

“cuando hicimos ese disco [Fuera de la Ciudad] fue una música que tenía mucho de rock como de las otras músicas, pero básicamente lo que imprimimos fue *el espíritu del rock* que es ese espíritu *fuerte, guerrero, agresivo* tal vez, un espíritu de expresión especial de juventud [actualmente] incluso hasta la música clásica está influenciada por la *interpretación rockera*, entonces eso es lo que hicimos nosotros con la música que adaptamos al Polen o sea, le imprimimos un *carácter rockero* a todo” (las cursivas son mías).

Esta “interpretación rockera” - lo que Regev (1994) identificaría como el *drive* del rock, haría referencia a la traducción de una cuestión estética como el “espíritu de fuerza y agresividad” a una de índole performática en tanto para Juan Luis, El Polen “tiene la influencia del rock en la tocada [y es] un focolor tocado por rockeros”. Esto hace de la “interpretación rockera” un componente fundamental de “lo rock” en la fusión. No solo proporciona una dimensión alternativa a lo sintáctico para “lo rock”, sino que con esto El Polen se relaciona

¹³² Testimonio de Juan Luis Pereira [37:47] (Agencia de Noticias Andina, 2018, 16 de abril).

además directamente con la concepción inicial del rock como *música para el cuerpo* (Costa, 2018) y la búsqueda del alto volumen (*loudness*) como valor estético (Baugh, 1993). A lo largo del repertorio, es posible apreciar cómo la interpretación de las guitarras acústicas buscan evocar una sensación sonora fuerte y agresiva recurriendo a una ejecución de dinámica fuerte. Como se verá luego, este punto resulta de importancia para la fusión en piezas como “Valicha” o “Concordancia”. Por último, si en determinada circunstancia “lo rock” se manifiesta principalmente desde la materialidad sonora, ello sugiere que los aspectos más morfosintácticos quedan “vacantes” para otros estilos o géneros musicales.

Haste este punto se han revisado aspectos y circunstancias que explican la fusión musical como proceso y práctica en el comportamiento estilístico de El Polen. El último punto a tratar en el presente apartado se centra en los factores y circunstancias que construyen lo conceptual en la obra del Polen.

2.1.5. Lo conceptual en El Polen

Dada la relevancia que tuvo la decisión de formar un grupo con la meta precisa de hacer fusión, una temática significativa y relevante que unifica el discurso musical en El Polen es “la unión de las raíces”. Esta sería una pauta fundamental en la construcción del concepto en tanto representa en principio las intenciones estéticas de sus fundadores. El énfasis del grupo de “juntarlo todo” o abarcar “todas las sangres” hace de esta temática algo transversal a todo el discurso. Es de observar que la misma se circunscribiría en un plano estrictamente musical en tanto para Juan Luis Pereira “la música en sí ya era el concepto”.

La temática de “las raíces” desde lo musical al parecer sería condición suficiente para considerar a El Polen como algo “conceptual”. Aspectos extramusicales como el orden de las canciones o el diseño de logotipos y portadas no parecen haber tenido mucha injerencia, al menos desde la intención inicial del grupo, en reforzar lo que lo musical ya constituía a nivel conceptual. Esto puede advertirse cuando Juan Luis señala por ejemplo que los miembros de El Polen “no tuvieron nada que ver con el diseño de la portada del primer disco *Cholo*, o que no veían problemático “el tener varios logotipos” (el logotipo del nombre de la banda tienen un diseño diferente en cada álbum). Así también, indica que en su momento, el disco *Fuera de la Ciudad* no se concibió como un álbum conceptual y sugiere más bien que hubo una aproximación pragmática al mismo dado que simplemente “pusieron las canciones que tenían”. La propuesta se aleja además de una construcción más “ortodoxa” del álbum de rock progresivo ya que en los dos álbumes, las piezas no parecen haberse compuesto y ordenado pensando en crear una continuidad sonora. De hecho, cada uno de los dos discos se construye más como un ensamble de piezas discretas. En ese sentido, la idea de la música como “viaje” (Covach, 2006) quedaría circunscrita a la narrativa interna de cada pieza.

Si bien lo que se ha mencionado hasta ahora sugiere que los dos discos no presentan un carácter claramente definido como “álbum conceptual”, al menos no desde la intención explícita del grupo, no implica que la obra en su totalidad no recurra a otros temas típicos del rock progresivo y psicodélico para la elaboración de “conceptos”. Desde 1973, el grupo ya afirmaba que el nombre “El Polen” simbolizaba al “portador del amor de la naturaleza”¹³³, lo cual

¹³³ Testimonio de El Polen (Caretas, 1973).

claramente alude al ideal hippie de paz y conexión con “lo natural”. Además, la elección de una instrumentación completamente acústica contribuye a reforzar el simbolismo de la naturaleza, el campo o “lo pastoral”, todos temas comunes en el folk psicodélico, en particular.

Por otro lado, De Souza (2022) refiere que en su conjunto “las líricas en ambos discos evocan temas bucólicos, cósmicos, letras surrealistas propias del hipismo y de experimentaciones con alucinógenos.” (p.47) Esto indica que en general, la lírica en El Polen se alinea con los temas más convencionales que el rock o folk psicodélico esbozaba a finales de los sesenta. Ahora, dado que un análisis estilístico profundo de la letra excede los propósitos del presente estudio, se apuntan solo algunas cuestiones que resultan, a nuestro criterio, relevantes para la relación entre lírica y concepto y que han sido omitidas en estudios como el de De Souza.

Un primer aspecto es la visión individualista característica de lo hippie y de lo progresivo que se encuentra subyacente a toda la amalgama de referencias bucólicas, pastorales y fantasiosas en las letras. Ninguna de las letras hace referencia explícita a un llamado colectivo de toma de consciencia, hermandad o unidad social. El mismo título de un tema como “Mi Cueva” alude desde ya un espacio estrictamente personal. Por su parte, la línea “llegó el momento de desengañarnos” no alude necesariamente a alguien dirigiéndose a las masas, sino una conversación entre dos personas, un trato directo, puesto que luego dice “respira muy hondo cuando aprendas, verdades por misterios cambiarás”. Esto ejemplifica por otro lado la “franqueza” de las letras psicodélicas en tanto quien habla actúa como un guía espiritual que muestra la urgencia de despertar y te exhorta a hacerlo (Echard, 2017, p.149). La visión individualista se manifiesta también en las letras de “Sitting Dreamig” y “Tondero” ya que parecen contar un “viaje” muy personal o una exploración mayormente introspectiva (“sitting dreaming in my bedroom”/ “but in my mind, i am a lonely man”) y que, curiosamente, no parece suceder en un espacio rural, sino más bien urbano.

Otro punto a remarcar es que la mayoría de las letras, aunque evidentemente bucólicas, no hacen referencia explícita a la geografía andina propiamente dicha. Las letras en “Concordancia”, “Mi Cueva” y “El Hijo del Sol” bien pueden referir a un espacio rural abstracto o imaginario, a un “campo” virtual que solo existe en oposición a la ciudad. Aquí resulta interesante el caso de “A las Orillas del Vilcanota”. Por un lado, la letra de este huayno – que en principio no tendría por qué concebirse como “pastoral” en su contexto original, puede adquirir dicha connotación al recontextualizarse como parte de un disco de rock psicodélico - otro caso de asociación por contexto (*cognate by context*) (Echard, 2017). De otra parte, es de advertir que una letra que dice (“a las orillas del vilcanota/grabé tu nombre sobre la arena/vino la ola y lo borró todo/y de tu nombre no quedó nada”) “traiciona”, por decirlo de algún modo, la tendencia del rock de abandonar los temas “ligeros” al incluir, entre todo lo místico y espiritual, una referencia a un sentimiento “mundano” como la añoranza por un amor – uno claramente diferente al “amor” universal. De modo similar, la recontextualización de la letra “pícara” de “Cholito Pantalón Blanco” en donde se desea “ser pajarito con alitas azules” y se envidia a “las pulgas que gozan de la hermosura”, coloca al tema en el sendero de lo fantasioso y mágico.

Finalmente, vale la pena detenerse en el caso de “El Hijo del Sol”. Lo primero a advertir es que de entre todo el repertorio, esta sería la única pieza cuya letra toca de algún modo la temática indígena o indigenista. Esto es significativo en términos de comportamiento

estilístico ya que muestra en principio el lugar incidental que tendría este tema en el discurso de El Polen durante los setenta. Por otro lado, la letra ilustra la *mistificación de lo andino* en tanto el indígena no se retrata como sujeto social - no se usan los términos “indio” o “indígena” en ningún momento, sino desde una metáfora o forma poética (hijo del sol). De otra parte, si bien las líneas (hablablan y hablaban/nada hacían por él) se han interpretado como una denuncia social¹³⁴, esta caulidad perdería fuerza y realismo por estar presentada con una retórica de misticismo hippie que le dice al indígena que la única forma de sortear su estado de exclusión del mundo y de marginación por parte de la sociedad es mediante su comunión con la Madre Tierra y con la divinidad del mundo andino (Mendivil, 2022, p.250). Por último, De Souza (2022) atribuye una influencia directa del discurso de la redención heroica de lo andino al imaginario que El Polen construyó sobre lo andino. En este discurso, la “música andina” se vuelve algo admirable y, más importante aun, “el indígena es el héroe triunfante del cuento, un héroe redimido” (p.26). Sin embargo, resulta curioso, por decirlo menos, que “El Hijo del Sol” habla de un indígena que más bien “canta sus penas, ahoga sus gritos y que nadie vela por él”, descripción un tanto lejana a la idea de héroe triunfante.

En resumen, la lírica en la obra de El Polen presenta tanto convencionalismos como particularidades. Temáticas “típicas” como lo pastoral, lo espiritual y lo fantástico son abundantes y transversales a varios temas. A esto se le suma la lógica individualista, la misma que se evidencia en el estilo de la retórica, que prefiere usar el “yo” personal y no el “nosotros” social (Covach, 2006) para comunicar los mensajes. De modo particular, letras como las de los huaynos y marineras entran en una lógica psicodélica mientras que aquellas como las de “El Hijo del Sol” colocan “lo indígena” en un punto dialéctico entre lo social y lo místico.

Ahora bien, aparte de la lírica, durante los setenta hubieron otras circunstancias que a la larga expandirían lo conceptual en el discurso de El Polen. En el caso del primer disco *Cholo*, entraría en juego un proceso de cotextualidad o *cofonografía* (Lacasse, 2018)¹³⁵ en tanto el repertorio de El Polen termina estrechamente conectado con otra producción mediática: la película *El Cholo* del director Bernardo Batievisky. De esta manera, el texto musical adquiere otros significados potenciales que no necesariamente habría podido producir por sí solo¹³⁶. Al respecto consideremos lo referido por Juan Luis Pereira:

"El director necesitaba música. Mi hermano mayor trabajaba con él, le dijo: 'tengo unos hermanos que hacen música'; quiso escucharnos. Fuimos a su casa a tocar nuestras canciones y dijo: 'esta es la música para la película'. Encajó. Era una fusión mestiza, era chola la música"¹³⁷.

¹³⁴ Es conocida la anécdota cuando se le solicitó al Polen cambiar esta parte durante el Festival de las Aguas ya que a criterio de terceros, parecía aludir al gobierno militar. La decisión de no cambiarla fue interpretada como un gesto contracultural y político a pesar de que en realidad, como lo manifiesta Juan Luis, originalmente no se trataba de una crítica intencional. Se volverá a este punto en el capítulo 3.

¹³⁵ Según Lacasse (2018) La cofonografía designa la copresencia de textos intramodales o extramodales que comparten un espacio común de alcance. (p.36). En este caso, se trataría de una copresencia extramodal por tratarse de texto musical y material de cine.

¹³⁶ Lacasse (2018) lo pone del siguiente modo: “Las prácticas cofonográficas tienen el potencial de desarrollar significados a un nivel que un solo texto fonográfico no podría transmitir. Por ejemplo, cuando una canción grabada se combina con un video, los significados que surgen de la interacción entre las narrativas visuales y sonoras pueden diferir de los que transmite la grabación de sonido por sí sola” (p.37) (traducción propia).

¹³⁷ Testimonio de Juan Luis Pereira (Fonseca, 2018).

Puede decirse que las ideas de “lo mestizo” y “lo cholo” – que originalmente no parecen haber formado parte de la visión estética del grupo – se adscriben a la música desde la percepción del director. Esta percepción posiblemente fue producto del asombro de Batievsky de ver temas de folk-rock y versiones de folclor en el repertorio de unos jóvenes hippies urbanos o de la compatibilidad que vió entre la propuesta musical con el carácter experimental de su película. En cualquier caso, las nociones de transición y mezcla, representados en el recorrido del personaje de Hugo Sotil por el mundo rural (paisajes andinos), urbano local (Lima) y extranjero (Europa y Londres) en busca de su identidad, se “fusionaban” con la idea primigenia de “todas las sangres”. Ahora, el rol de la película va más allá de esta “trasferencia conceptual” ya que esta incide de manera directa en la identidad del repertorio del primer disco. La inclusión de las piezas “Paisaje de Quenas” y “Secuencia de Organillo y Polifón” respondieron a las necesidades de la película de contar con música para escenas donde se aprecian paisajes andinos y en la sección de los créditos y fueron producidas exclusivamente por Alejandro Vivanco y Bernardo Batievsky respectivamente sin la intervención de El Polen¹³⁸. Así entonces, puede decirse que el disco *Cholo* se basó en un enfoque que Lacasse (2018) denominaría de *polifonografía*, en tanto es una estructura mayor (un álbum) resultado del ensamblaje (collage) de textos musicales menores discretos (piezas) con una función concreta (ser banda sonora de una película) (p.24) y que en este caso, fueron producidas incluso por agentes diferentes. La impronta de este proceso en la construcción de un concepto para el primer disco se refuerza al considerar que El Polen al principio no tenía como objetivo el grabar un disco y que, una vez terminado, *Cholo* nunca fue llevado al escenario en los setenta¹³⁹. En síntesis, todas estas circunstancias suman “capas” de significado que terminarían finalmente por construir la cualidad de “album conceptual” de este primer disco que ha llegado hasta hoy. En ese sentido, su contenido resulta un ensamble unificado bajo ideas que van más allá de solo “la unión de las raíces” y cuya autoría suele atribuirse normalmente a El Polen de manera total¹⁴⁰.

En relación al segundo disco, *Fuera de la Ciudad*, ya se ha visto que inicialmente no fue pensado como un disco conceptual. No obstante, es claro que a nivel ideológico - estético, esta segunda producción conserva la visión inicial de hacer música con todas las influencias. Además, puede decirse que de algún modo se conecta con las temáticas atribuidas a *Cholo* en el sentido que se buscaría representar la unión de lo rural, representado mayormente en lo sonoro, con lo urbano, encarnado en los músicos. En otras palabras, en la aventura que representa salir de “la ciudad” y descubrir “el campo”, Juan Luis comenta al respecto:

“un joven urbano que siempre ha vivido en la ciudad descubre el campo, descubrir el mundo porque el mundo no solo es la ciudad sino el mundo es el campo sobretodo, quisimos vivir la naturaleza y hay magia, hay música, hay muchas cosas que los jóvenes de la ciudad no podíamos apreciar”¹⁴¹.

¹³⁸ En (De Souza, 2022) parece sugerirse que en “Paisaje de Quenas” intervinieron tanto los miembros “oficiales” del Polen como Vivanco: “... es un ensamble de quenas con la participación del quenista ayacuchano por entonces reconocido de [sic] Alejandro Vivanco” (p.44). No obstante, no es el caso. Según recuerda Juan Luis: “fue una decisión del director, entre ellos dos no sé, pero la pusieron, [no lo grabamos] solo Vivanco, él hizo todas [las voces] no estuvimos ni en la grabación”. Por otro lado, en el caso de “Organillo y Polifon” recuerda que “ese fue como un capricho de Batiesky, porque él tenía esa máquina [el polifón], un aparato a cuerda y con unos discos con huequitos, lo tenía en su casa y lo quiso meter en la película”.

¹³⁹ Según Juan Luis Pereira (Torres, 2018, p.318).

¹⁴⁰ Los miembros que hoy conforman El Polen, incluido Juan Luis Pereira, han concientizado este punto. Juan Luis me comenta que han transcrito a partitura “Paisaje de Quenas” y lo han presentado en vivo en un concierto de conmemoración de la película el año 2021.

¹⁴¹ Testimonio de Juan Luis Pereira (Canal Ipe, 2019, 11 de agosto).

Lo primero que se advierte es que tal vez sí hubo una intención conceptual para *Fuera de la Ciudad*, al menos como temática general - ya que en este caso, tampoco se sugiere una continuidad o una narrativa desde lo musical. Esta temática por su parte, remitiría a las acciones concretas que tomó El Polen en la búsqueda de sus raíces, como los viajes a espacios más “rurales” como la ciudad del Cusco o las estadías en las casas de campo en Santa Eulalia. No obstante, en una dimensión abstracta, el concepto lo coforman las nociones de campo, mundo o cualquier espacio o mundo imaginado “fuera de la ciudad”, aspectos “típicos” de la ideología hippie. Por su parte, el “campo” - como concepto – sí contaría con un correlato en lo musical al representar el predominio de los géneros y estilos andinos en las piezas o, en términos compartivos, en una sonoridad más “andina” respecto al disco anterior, así como en “la madurez del sonido buscado”¹⁴² que El Polen parece transmitir con su mayor dominio de la música andina.

Del mismo modo que con las letras, un análisis de la dimensión visual de la obra de El Polen excede también los propósitos de este trabajo. Nos limitamos por tanto a referir brevemente cómo desde las portadas de los discos se refuerza la dimensión ideológica y estético musical. La portada de *Cholo* (imagen 1 – izquierda) es “sobria” en todo sentido ya que no parece aportar a lo conceptual desde lo visual. No presenta más elementos iconográficos que el nombre del grupo con las típicas tipografías deformadas de la psicodelia. En contraste, la portada de *Fuera de la Ciudad* (imagen 1 – derecha), producida por el pintor Emilio Hernández, es más compleja y presenta un ensamble de varios temas y motivos convencionales de la psicodelia, Juan Luis refiere al respecto:

“[Emilio] era muy admirador de la onda pop, con el Polen quisimos hacer un concepto musical pero también estético [entiéndase visual], entonces todo eso fue combinado y Emilio lo trabajó muy bien o sea la onda psicodélica, la magia, ahí están los hongos, las plantas, las cuevas y el viaje, para arriba”¹⁴³

El testimonio identifica varios elementos iconográficos que construyen desde lo visual lo que Olazo denomina como “psicodelia andina” (2002, p.73): plantas, flores, hongos como símbolos lo pastoral, la naturaleza y la experiencia alucinógena; animales y objetos como el pavo real, el tucán o la pluma “india” funcionan como significantes de “lo exótico”; animales “surrealistas” como el pez “volador” con piernas y el cóndor, símbolo de “lo andino” ahora “psicodelizado” por estar junto a este clúster iconográfico. De entre todos estos elementos, la torre ocupa un lugar central, no solo en la composición, sino a nivel conceptual puesto que representa este “viaje hacia arriba”, el mismo que a su vez simboliza la idea de la iluminación y perfeccionamiento individual (*perfect the self*) (Mularsky, 2016) del hipismo que, en el caso de El Polen, remite a la búsqueda, encuentro, aprendizaje y finalmente dominio de las “raíces andinas”.

¹⁴² (Gestores Culturales, 2021) Esta expresión se encuentra en el folleto (booklet) que acompaña la reedición en CD del disco *Fuera de la Ciudad*, Fuente: colección personal.

¹⁴³ Testimonio de Juan Luis Pereira (Canal Ipe, 2019, 11 de agosto).

Imagen 1: Portadas de los discos *Cholo* (1972) (izquierda) y *Fuera de la Ciudad* (1973) (derecha).



Fuente: <https://i1.sndcdn.com/artworks-000305152275-5ho4yy-t500x500.jpg>
<https://buhrecords.bandcamp.com/album/br90-el-polen-fuera-de-la-ciudad-1973-reissue>

Finalmente, para el caso de El Polen, el concepto también se construye como punto de convergencia o acuerdo con el oyente. En un video actual, Juan Luis Pereira exhorta a los oyentes a escuchar la música con audífonos¹⁴⁴. Este gesto muestra de algún modo la intención de proponer adoptar un enfoque ritualista del acto de escucha - tal vez ya no incluyendo consumo de sustancias, pero sí aislamiento y concentración. Esto en definitiva sería un eco de la actitud surgida en los sesentas de hacer de la escucha un acto autónomo desvinculado de otra actividad – la *música para la mente* (Costa, 2018). Si bien esta exhortación a poner total atención a la música y por ende “apreciar el concepto” la hace Juan Luis hoy en día, es razonable pensar que esa sería en cierto modo la concepción que manejaba El Polen en los setentas. Ya se ha visto que Juan Luis rememora que lo más importante durante los conciertos era la comunicación con la audiencia a través de la apreciación de la música.

Hasta este punto se ha hecho la construcción de lo progresivo, la psicodelia y la fusión en relación al comportamiento y la cultura estilística de El Polen. En el próximo apartado se continua con dicha construcción desde el estilo intraopus

¹⁴⁴ En el minuto (12:32) Juan Luis señala: “Una cosa muy importante, personalmente como músico, siempre que escucho una música, lo hago con audífonos, porque con audífonos se escucha como si estuvieras al lado de los músicos, es una diferencia bien grande que escucharlo con el celular así a un metro, en cambio con audífonos puedes notar los detalles, yo desearía que todos lo escuchen así para que lo aprecien muy bien” (EL POLEN, 2021, 4 de setiembre).

2.2. ANÁLISIS INTRAOPUS

En esta segunda parte se realiza el análisis estilístico a nivel intraopus (Meyer, 2000) de las piezas que conforman el repertorio “oficial” de El Polen, es decir, las dos producciones discográficas de los años setenta. Si bien se analizarán las doce piezas que conforman este repertorio, el abordaje no se realiza necesariamente pieza por pieza. A fin de respetar la idea de una observación sistemática como lo plantea La Rue (2001) y al mismo tiempo reducir la necesidad de repetición, primero se ha optado por agrupar las piezas por afinidad estética y/o funcionalidad en cuatro grupos. Para cada grupo, se abordan las estéticas a estudiar determinando aspectos comunes y particulares de las piezas contenidas según sea el caso. Complementariamente, cada pieza cuenta con una tabla donde se detallan los aspectos formales más relevantes con los cuales se construyen las diferentes estéticas. El contenido de estas tablas deriva directamente de aquellas donde se consignan las observaciones sistemáticas según el sistema SMHRG (ver apéndices). Se utiliza además un sistema de codificación que integra una abreviación del nombre de cada pieza junto a lo que se denomina como *secciones y subsecciones analíticas* (detalladas en las tablas formales). Esta codificación sirve para hacer referencia rápida a alguna parte en específico de alguna pieza ya que el análisis no se realiza necesariamente de manera cronológica, sino en función a los criterios analíticos establecidos en el primer capítulo. En la tabla 1 se sintetizan los cuatro grupos, las piezas y sus códigos.

Tabla 1: Grupos y codificación de piezas.

Grupos	Piezas	Código
Temas “cosmopolitas” (semejanza estética)	La Flor	LF
	Sitting Dreaming	SD
	Tondero	TD
Temas de “raíz andina” (semejanza estética)	Concordancia	CD
	Mi Cueva	MC
	El Hijo del Sol	HS
Covers o versiones (funcionalidad)	Valicha	VL
	A las Orillas del Vilcanota	OV
	Cholito Pantalón Blanco	CH
Temas “de transición” (funcionalidad)	Paisaje de Quenas	PQ
	La Puna	LP
	Secuencias de Organillo y Polifón	OP

A modo de ejemplo, si se hace referencia al tema “La Flor” en su sección B, subsección (b), o se habla de algún elemento o algún proceso que ocurre en esa parte, en el texto se coloca: [LFB(b)]. Finalmente, los ejemplos musicales y transcripciones que se incluyen tienen un fin mayormente ilustrativo aunque consignan, de ser necesario, información que ayuda a entender y precisar lo que el ejemplo busca mostrar.

2.2.1. Temas “cosmopolitas”: La Flor, Sitting Dreaming, Tondero.

Lo progresivo

En “La Flor”, “Sitting Dreaming” y “Tondero”, la influencia clásica se construye en un sentido más flexible. A nivel macro formal, si bien se ha considerado “La Flor” como una *suite* de folk psicodélico (Melgar, 2020), sus secciones formales no serían lo suficientemente discretas para considerarlas movimientos autónomos, lo que aleja a la pieza de encajar en esta forma académica. La estrategia principal de unidad consiste en la doble re exposición de la sección [LFA] ([LFA2], [LFA3]). Manteniendo el modo armónico, el material melódico en la primera repetición se presenta con variaciones, mientras que en la segunda es presentado en su forma original. Esto define a su vez dos secciones con mayor grado de contraste ([LFB], [LFC]). En [LFB], el cambio de modo (de ionio a dórico) y centro tonal (de re a la) son elementos de contraste en tanto el material melódico conserva su estructura y solo se adecua al nuevo modo armónico. En [LFC], el grado de contraste es mucho mayor, la transición [LFA2-LFC] implica un cambio simultáneo en tempo, modo armónico, dinámica y textura (ver tabla 2). Desde un enfoque de formatos académicos ortodoxos, una estructura macro formal como la descrita se aproximaría más a una forma rondó (*A-B-A2-C-A3*) al intercalar secciones de contraste con una de “tema”. Alternativamente, puede verse como una forma ternaria simple *A(ABA2)-B(C)-A(A3)* si se considera a [LFA] y [LFB] como una misma sección formal. Sin embargo, “La Flor” se comprendería más como una *forma expandida* (Cohen, 2015) debido al tempo y a la duración de las secciones formales que se traducen en un desarrollo “lento” y “dilatado”. Además, la pieza presenta una relativa “economía temática” dado que [LFA] y [LFB] se basan en la presentación variada de un mismo material melódico (el tema) y en un desarrollo solista improvisado, aunque temáticamente homogéneo.

Por su parte, “Sitting Dreaming” y “Tondero” no parecen sugerir ninguna intención programática como para concebirse próximos a poemas sinfónicos o suites. Macro formalmente, la primera pieza consta de tres secciones [SDA,B,C] y la segunda de dos [TDA,B]. Estas formas alejarían estas piezas de toda pretensión de monumentalidad y “gran” forma (Macan, 1997) puesto que, desde una perspectiva académica, pueden describirse como formas binarias simples *A [SD(AB)] B [SD(C)]*; *A [TDA] B [TDB]*. Del mismo modo que en “La Flor”, se recurre nuevamente a la re exposición como estrategia de unidad, aunque esta vez se trata de la repetición total y sin variaciones de todo el discurso temático teniéndose finalmente las macro formas [SD(ABC) SD(A2B2C2)] y [TD(AB) TD(A2B2)]. Debido a esta configuración, “Sitting Dreaming” y “Tondero” responderían mayormente a la tendencia a la combinación, es decir, la adición de patrones o la concatenación de secciones sin ningún formato en particular (Moore & Martin, 2018). Esto pondría en cuestión la idea de unidad macro formal de no ser porque la repetición integral funciona como factor de cohesión (en otras palabras, el sentido de unidad se logra al escuchar el tema “dos veces” (ver tablas 3 y 4).

Tabla 2: Estructura y elementos formales (La Flor).

LA FLOR [LF]											
Secciones formales de análisis	[LFA]			[LFB]			[LFA2]		[LFC]		[LFA3]
	a	b	c	a	b	a'	a	b	a	b	a
Tiempo	0:00	1:03	1:58	2:35	3:30	4:35	5:13	6:05	6:58	8:16	10:21
rondó	A			B			A2		C		A3
ternaria con reexp. breve ABA	A			A			A		B		A
ternaria con interudio y reexposición breve	A			B			A		interludio		A
Tempo	. J= 120-125 bpm								. J= 74-67 bpm		. J= 130 – 125 bpm
Métrica	3/4			Sesquiáltera 3/4 - 6/8			3/4				
Letras (marcas clave)	Instrumental										
Sección rítmica	Bongós: desarrollo a base de improvisación								4 frases (quechua “inventado”)		Instrumental
Armonía	Modal monocordal: D ionio (I-Isus4)			Modal: A dórico (I II III II) (Am Bm C Bm) Secuencia melódica implícita (la-si-do-si) en B(b) Cadencia V-I (A-D) (4 últimos compases)			Modal monocordal: D ionio (I-Isus4)		Modal: E frigio (II – III – II -I) (F-G-F-Em) 5 ciclos armónicos		Modal monocordal: D ionio (I-Isus4)
Material melódico	Open ended Improvisación solista (guitarra)	open/closed período: 4 frases aa'ba' (violin, cello)	closed/closed frase con repetición (violin, mandolina)	open ended secuencia (mandolina, cello)	open ended riff (violin, cello)	open/closed período: 2 frases ab (violin)	Open ended Improvisación - solista (guitarra)	Open/closed período: 4 frases aa'bb' (violin, cello)	Open ended Improvisación - solista: guitarra	Open ended, pregunta respuesta: voz, quena	open/closed período: 4 frases aa'ba' (violin, cello)
		Open ended Motivos de respuesta (quena) Improvisación (guitarra)		open/closed período: 2 frases ab (violin, cello) Motivos de respuesta (quena)	Improvisación solista (guitarra)	Motivos de respuesta (quena)		Open ended Motivos de respuesta (quena) Improvisación (guitarra)			Open ended Motivos de respuesta (quena) Improvisación (guitarra)
Textura	Monofónica: línea melódica (guitarra)	Polifónica – Contrapuntística (independencia de voces): violin/cello	homofónica línea melódica (guitarra/ mandolina/violín al unísono) continuo armónico (cello)	Polifónica – Contrapuntística (independencia de voces): mandolina/cello Monofónica: línea melódica (cello/violín al unísono)	Homofónica: línea melódica (guitarra) Acompañamiento armónico - rítmico (violin, cello)	homofónica línea melódica (violin) continuo armónico (cello)	Monofónica: línea melódica (guitarra)	Polifónica – Contrapuntística (independencia de voces): violin/cello - guitarra	Monofónica: línea melódica (guitarra)	Homofónica: línea melódica (voz, quena) continuo armónico (violin, mandolina)	Polifónica – Contrapuntística (independencia de voces): violin/cello - guitarra
Temporalidad	Acompañamiento armónico cordal: rasgueo (guitarra rítmica)										
	no dirigida discursiva: fraseo de desarrollo libre (guitarra)	dirigida discursiva: período melódico con resolución tonal (violin, cello)	dirigida semi discursiva: frase melódica con resolución tonal	no dirigida musemática: rep. secuencia de rep. motivica (mandolina, cello) dirigida discursiva: período melódico con resolución tonal (violin, cello)	no dirigida musemática (riff) (mandolina, cello) no dirigida discursiva: solo de guitarra	dirigida discursiva: período melódico con resolución tonal (violin, cello)	no dirigida discursiva: fraseo de desarrollo libre (guitarra)	dirigida discursiva: período melódico con resolución tonal (violin, cello)	no dirigida discursiva: solo de guitarra	no dirigida discursiva frases cortas unidireccionales (voz, quena)	dirigida discursiva: período melódico con resolución tonal (violin, cello) no dirigida discursiva: fraseo de desarrollo libre (guitarra)
	Verticalidad: armonía monocordal			Verticalidad: repetición musemática melódica (riff) y armónica			Verticalidad: armonía monocordal				Verticalidad: armonía monocordal
Verticalidad: secciones formales exten sas											

Tabla 3: Estructura y elementos formales (Sitting Dreaming).

	SITTING DREAMIN [SD]							
Secciones formales analíticas	[SDA]		[SDB]		[SDC]	[SDA2]	[SDB2]	[SDC2]
	a	b	a	b				
Tiempo	0:00-0:57		0:58-1:42		1:43-2:35	2:36-3:31	3:32-4:18	4:19-5:59
FORMA: Binaria con repetición	A					A' (repetición)		
Tempo	J=87-93 bpm							
Métrica	4/4 - extensiones métricas de 2/4		4/4			Misma configuración		
Letras (marcas clave)								
Sección rítmica	Marcado de pulso: guitarra, batería (ride)				Guitarra (♩) Marcado de pulso: batería (ride)		Misma configuración	
	Homoritmia con la melodía en frase 3		Patrón regular (JJJJ)(pandereta)		Desarrollo con variaciones (pandereta)			
Armonía	Modal: A aeolio (III – V#3 – VI – I – VII – III – V) C E F – Am G C Em		Intercambio modal aeolio III – mixolidio I (C -A)		Intercambio modal I-Im (Am-A)		Progresión cromática: A Bb B C B Bb A	
Material melódico	<i>open ended</i> Periodo melódico de hipermetría irregular: frase 1 (6/4 + 4/4*2) frase 2 (4/4*2) frase 3 (4/4 + 6/4*2) Diseño: frase 1,2 a partir de nota repetida; frase 3 por motivo interválico de 2da menor y movimiento escalar descendente [frase1,2] (voz) [frase 3] (voz, violín, mandolina)		<i>open ended</i> frase de tipo pregunta (voz, violín) - respuesta (mandolina, violín) [pregunta] Voz: nota repetida, salto ascendente de 6ta mayor Motivo de segunda menor (violín) [respuesta] Voz: intervalo de segunda mayor (sol-la) [define la modalidad mixolidia] Violín, mandolina: tema (frase) con repetición Frasas ornamentales (piano)		<i>open ended</i> motivo: intervalo de segunda menor (do si) y descenso al grado I (la) (voz) tema con repetición y alternancia entre segunda mayor y menor (mandolina, violín)		<i>Open ended</i> Motivo de segunda menor (violín) Movimiento cromático/de pendiente ascendente hacia el registro agudo (mandolina) Frase escalar ascendente y descendente (cello) Frasas cortas (piano)	
	Textura	Homofónica [frase 1,2] línea melódica (voz) continuo armónico (mandolina) monofónica — unísono/octava [frase 3] (violín, cello, mandolina)		Polifónica [pregunta - voz] [respuesta – violín, mandolina] Homofónica Línea melódica (voz) Contracanto (violín) Línea melódica (mandolina, violín) Contracanto (voz)		Polifónica - Politemática (relativa independencia de identidad del material melódico) Voz/ Violín-mandolina (unísono)		Polifónica (incidental): entrada/salida de eventos melódicas Mayor relevancia del aspecto tímbrico
Temporalidad		acompañamiento cordal: rasgueo (guitarra rítmica); piano (ornamental))						
	discursiva semidirigida periodo de larga duración sin sentido de resolución		no dirigida discursiva frases y temas melódicos unidireccionales (voz) (mandolina, violín)			no dirigida semidiscursiva sin tendencia al desarrollo por fraseo melódico bucle armónico cromático) musemática rep. de motivo interválico de 2da menor (violín)		

Tabla 4: Estructura y elementos formales (Tondero).

TONDERO [TD]				[TDB]		[TDA2]	[TDB2]
Secciones formales analíticas	[TDA]				a	b	
Tempo	0:00-0:23	0:24-0:39	0:40-1:20	1:21-1:52	1:53-3:01		3:02-5:00 5:01-7:16
FORMA: Binaria con repetición	A		B		Repetición		
Tempo	. J. = 140 bpm		. J = 85-92 bpm	. J = 120 bpm ritardando al final	. J = 77 bpm	. J = 60 bpm	
Métrica	12/8		4/4		2/4-4/4		4/4
Letras (marcas clave)							
Sección rítmica	Desarrollo a base de improvisación (bongos, congas) Acentuaciones (guitarra)		Patron de <i>backbeat</i> (batería) Acentuaciones (guitarra)	Patron rep. regular [JjJj] (huíro) Patrón de <i>backbeat</i> (batería)	Guitarra rítmica (patron regular – <i>♩</i>)		
			Bongos, congas (desarrollo libre en segundo plano)		Sin percusión		
Armonía	Tonal (la mayor): I IV V (A D E)	Modal (la mixolidio): I VII V (A G E)	Modal (la mixolidio): I – VII (A G) Modalidad ambigua: VI mixolidio – I frigio (acorde final F#m)	Intercambio modal mayor-menor: I (E) – IIIb (G)	Tonal (sol mayor): suspensión en dominante V (D) y resolución	Tonal Sol mayor: I III IV V (G Bm C D)	
Material melódico	<i>open ended:</i> riff/bordón (guitarra, cello)	<i>open ended:</i> riff/bordón (cello), tema/motivo (voz)	<i>open ended:</i> frase de pregunta-respuesta - paso conjunto y saltos asc. y desc.(voz) nota repetida (cello) fraseo (<i>lick</i>) escalar pentatónico descendente (guitarra) [en transición a A(c)] fraseo libre (piano)	<i>open ended:</i> tema: motivo de nota repetida - salto ascendente (3ra menor – mi sol) y melisma escalar descendente (ornamental) (voz) (<i>lick</i> de int.3ra menor ascendente) (cello-mi sol, guitarra-si re)	<i>closed/open/closed</i> Periodo de tres frases : escalar ascendente (violín, cello) - escalar descendente – escalar descendente (cello) <i>open ended</i> secuencias ascendentes (arpa) fraseo de desarrollo libre (flauta china)	<i>Open ended:</i> fraseo de desarrollo libre (flauta china, guitarra) frase de hipermetría irregular, (gupos de 2-3-3 pulsos) (voz) frase/tema a base de notas fundamentales (sol si do re) (cello)	
Textura:	monofónica: Unisono (guitarra y cello)	Heterofónica [similitud de material melódico] (voz, cello)	Homofonía: Línea melódica (voz) Contracanto (piano) Acompañamiento rítmico-armónico (cello)	Homofonía: Línea melódica (voz) Armonización (guitarra) [rel. heterofonía por similitud de material melódico]	Homofonía: violin/cello - octava(frase1) Polifónica – Contrapuntística (relativa independencia melódica): flauta/cello/arpa (frase 2,3)	Politemática – Contrapuntística (relativa independencia de identidad melódica): voz – flauta -guitarra Homofónica: Línea melódica (voz, flauta, guitarra) Acompañamiento rítmico-armónico (cello)	Misma configuración
	Textura tímbrica 1: (congas, bongós, huíro, batería, voz, guitarra, cello); incremento progresivo de densidad				Contraste de textura tímbrica Textura tímbrica 2: violin, cello, arpa, flauta, voz		
Temporalidad	No dirigida musemática Riff/bordón (guitarra, cello) Motivo (voz) Bucle armónico		no dirigida semidiscursiva Frase corta (voz) Fraseo libre (piano) <i>Lick</i> de guitarra unidireccional No dirigida musemática: Alternancia entre dos módulos armónicos	No dirigida musemática Motivo/ <i>Riff</i> (guitarra, cello, voz) Alternancia entre dos módulos armónicos	Dirigida discursiva Fraseo largo con cadencia (violín , cello) No dirigida semidiscursiva Fraseo sin sentido de resolución (flauta, arpa)	No dirigida discursiva Fraseo largo sin sentido de resolución (flauta) no dirigida semidiscursiva fraseo repetitivo (voz), fraseo corto (guitrra) sin sentido de resolución bucle armónico	

De modo particular, factores que contribuyen a la unidad en “Sitting Dreaming” son la estabilidad de tempo y centro tonal (1a) y los diseños motivicos comunes en el material melódico de todas las subsecciones (como el intervalo de 2da presente en la voz, violín y mandolina). Por su parte, exceptuando [TDintro] y [TDA(a)] - que están en 6/8 o 12/8, la predominancia del compás de 4/4 en “Tondero” mantendría la pieza dentro de “la lógica del rock psicodélico y progresivo” (De Souza. 2022 p.45). Sin embargo, otro recurso unificador es la hipermetría (*hypermetre*) (Moore & Martin, 2018) regular, ya que las estructuras melódicas, armónicas y rítmicas ocupan igual número de compases¹⁴⁵. En [TDB] duran dos compases, mientras que en [TDintro] y [TDA] un compás. La hipermetría logra unificar las secciones de subdivisión ternaria ([TDintro], [TDA(a)]) y binaria ([TDA(b,c)], [TDB])

Como contrapeso, estrategias de variedad compartidas por las tres piezas son la heterogeneidad modal¹⁴⁶ y textural. De hecho, la sofisticación y estilización en estas piezas se fundamenta en gran medida en la variedad y alternancia de texturas melódicas. Se tienen construcciones monofónicas¹⁴⁷ (p.e. LFA(a), LFC(a); TD(intro),B), homofónicas¹⁴⁸ (p.e. LFB(b), LFC(b); SDA, SDB), polifónicas¹⁴⁹ (p.e. LFA(b), A2(b), A3) y politemáticas¹⁵⁰ (SDB(b); TDB(a)) (ver tablas 2,3,4).

A nivel intraopus, “La Flor” se constituye en una primera muestra de sofisticación y ambición dada la variedad textural-melódica que funciona como elemento principal de desarrollo y movimiento. La alternancia de texturas y articulación (formas de aparición)

¹⁴⁵ Aquí es oportuno diferenciar la *métrica* de la *hipermetría*. Moore & Martin (2018) explican que la agrupación de pulsos en grupos de 4 es una de las normas estilísticas en muchas formas de rock. El uso de la métrica de 4/4 representa esta norma (por eso algunos lo denominan el compás o métrica “típica” del rock”). La hipermetría refiere a la organización métrica a un nivel jerárquico mayor. Así como grupos de pulsos originan la métrica, la hipermetría refiere a la agrupación de compases. Del mismo modo, los autores apuntan que normalmente la agrupación en el rock se basa en 4, es decir, que las estructuras tienden a tener 4 compases de duración. Entonces, la hipermetría regular se entiende como la estructuración hipermetricamente homogénea y sin variación frecuente del material. En el caso del rock, partiendo de la base de 4 (compases) es posible tener estructuras menores de 1 o 2 compases o mayores (múltiplos) de 8 o 16 compases (2 y 4 unidades de hipermetría respectivamente como lo postulan Moore & Martin).

¹⁴⁶ Los modos son: [LFA,A2,A3] (ionio), [LFB] (aeolio/dórico), [LFC] (frigio); [SDA] (aeolio), [SDB] (mixolidio), [SDC] (cromático); [TDintro,B] (modo mayor), [TDA(a,b)] (bimodal: mixolidio, ionio), [TDA(c)] (ambimodal ionio, aeolio).

¹⁴⁷ Según McKay (1963), la textura monofónica pone énfasis en la acción de una sola línea melódica. Esta puede construirse con una sola voz o varias voces en la misma octava (unísono) o con varias voces en octavas diferentes (octavación) (p.39-41).

¹⁴⁸ Aquí se entenderá la textura homofónica en base a contraste de roles y/o en función a lo que implica normalmente una textura de *melodía con acompañamiento*. McKay (1963) distingue tres roles fundamentales: melodía principal (*melody*), diseño de acompañamiento rítmico (*accompanimental rhythmic design*) y armonía sostenida (*sustaining chord*) (p.55). Añade además que en la homofonía es posible encontrar lo que denomina como contracanto o contramelodía (*counter-melody*). Esta se relaciona con la melodía principal, aunque es “melódicamente incompleta” y no llega a ser por tanto causa de contrapunto (p.57). Se considera que una línea melódica de estas características tendría entonces un rol secundario o de acompañamiento.

¹⁴⁹ Por polifonía se entiende una textura que presenta varias voces relativamente independientes (McKay, 1963). Siguiendo al autor, es de considerarse que lo polifónico implica la integración de dichas voces en una sola impresión. Esto conlleva a su vez que dichas líneas tengan cierta similitud en movimiento y diseño y/o se articulen en una dinámica de entrada y salida del tejido musical (p.49).

¹⁵⁰ Según McKay (1963), la textura politemática se basa en la interacción de estructuras con diseños principalmente motivicos altamente contrastantes – casi opuestos (p.58), este rasgo diferenciaría esta textura de una más polifónica.

del material melódico - y principalmente de lo que sería el “tema” - varía en cada sección formal (ver tabla 5).

Tabla 5: Texturas y formas de articulación en “La Flor”.

Secciones y subsecciones	Textura melódica (detalles en tabla 1)	Forma de articulación
LFA(b)	contrapuntística, polifónica	exposición del “tema” sin repetición
LFA(c)	homofonía	exposición de nuevo material melódico (guitarra, mandolina y violín) con repetición
LFB(b,a’)	homofonía	Exposición de nuevo material melódico (solo de guitarra) reaparición del “tema” con variación (nuevo modo armónico)
LFA2(b)	contrapuntística, polifónica	reaparición del “tema” con mayor grado de variación (contorno)
LFC	homofonía	por contraste: nuevo material melódico y nueva “textura sonora” (cambio de densidad)
LFA3	contrapuntística, polifónica	Re exposición del “tema” sin repetición

El ejemplo 1 muestra en conjunto las articulaciones, variaciones y texturas del tema principal en “La Flor”. Cabe mencionar en este punto que la quena contribuye con la sofisticación melódica, enriqueciendo su textura y tímbrica¹⁵¹, al funcionar como respuesta o consecuente de las frases principales más extensas hechas por las cuerdas (violín y chelo) y la voz (en [LFC]).

Ejemplo 1: Texturas y articulación de material melódico en “La Flor”.

[LFA(b)] [LFA3]: (re) exposición del “tema” (sin repetición) - Intención contrapuntística/polifónica

[Hipermetría regular: periodo de 4 frases (de 8 compases)]

¹⁵¹ En de resaltar que El Polen no pensó en usar originalmente la quena en “La Flor”. Fue Alejandro Vivanco quién puso los arreglos de quena posteriormente. Por otro lado, Juan Luis Pereira reconoce actualmente el aporte de Vivanco, señala: “fue para mí una sorpresa porque no nos dijeron nada y la pusieron nomás [...] Vivanco ya había escuchado mucho la canción, no vi cuando lo grabó [...] justo después yo pensaba, mucho y hace poco digo: que capo Vivanco para meter justo ahí la quena [...] con gusto y sensibilidad exquisita”.

[LFA(c)]: exposición de nuevo material - Textura homo fónica

Mandolina (melodía)

[Hipermetría regular: frase de 8] (quena...)

[LFA(c)]: reaparición del “tema” con variación (modo armónico menor - la aeolio)

[Hipermetría regular: frases de 8 compases] (quena...) (quena...)

[LFA2(b)]: reaparición del “tema” con mayor grado de variación (contorno) - Intención contrapuntística/

(quena...) (quena...) (quena...) (quena...)

[Hipermetría regular: frases de 8 compases]

En contraste, en “Sitting Dreaming” y “Tondero”, la variedad y sofisticación melódico-textural no serían tan fundamentales a nivel global, no obstante, cada pieza presenta alternancias de textura particulares. En las frases 1 y 2 de [SDA] la homofonía entre la voz (línea melódica) y la mandolina (continuo armónico) se convierte en homorritmia en la frase 3 cuando la mandolina, el violín, el chelo y la percusión adquieren el mismo diseño rítmico¹⁵². Esto contrasta con la dinámica en [SDB(a)] donde mientras el chelo tiene rol general de acompañamiento, la voz y la mandolina/violín alternan entre un arreglo homofónico (melodía y acompañamiento) y una textura más de tipo politemática en tanto la frase de la voz y el unísono del violín y la mandolina adquieren mayor complejidad e independencia temática en la segunda parte de la frase. Por último. [SDB(b)] es una variante de esta configuración (ver ejemplo 2).

¹⁵² Esta homorritmia al parecer resulta significativa en el rock progresivo. Macan (1997) señala que “A special feature of progressive rock, foreign to most other styles (save jazz-rock), is a tendency of the drummer to rhythmically double melodic lines” (p. 45).

Ejemplo 2: Texturas e hipermetría en “Sitting Dreaming”.

[SDA] [fraseo discursivo con amalgama métrica]

frase 1 (6/4 + 4/4*2) frase 2 (4/4*2) frase 3 (4/4 + 6/4*2)

voz C E F Am G C Em

(melodía)

homofonía

mandolina (continuo)

mandolina violin

homorritmia

chelo percusión (platillo)

[SDB(a)]

voz C A

(melodía)

homofonía politemática

mandolina violin (acompañamiento rítmico)

chelo (continuo armónico) (acompañamiento rítmico)

antecedente consecuente

[fraseo semidiscursivo con hipermetría irregular (5 compases)]

[SDB(b)]

voz C A Am A Am

(melodía)

homofonía politemática (variante)

mandolina violin (acompañamiento rítmico)

Chelo (continuo armónico)

antecedente consecuente

[fraseo semidiscursivo con hipermetría irregular (7 compases)]

Por su parte, “Tondero” se articula en principio mediante un momento de contraste textural: entre una primera sección [TDA], de variedad temática y mayormente homofónica (ver ejemplo 3) y [TDB]. En esta segunda sección, una monofonía escalar ascendente (violín y chelo) da paso a una textura de intención contrapuntística entre los diseños escalares (arpa, chelo) y los fraseos semidiscursivos (flauta china, guitarra). Posteriormente, se establece una homofonía cuando la voz adopta un rol de línea melódica principal y el chelo el de acompañamiento armónico. Por su parte, la relativa independencia de desarrollo de los fraseos de la guitarra y la flauta china, mantienen la sección con un cierto carácter polifónico o politemático (ver ejemplo 4).

Ahora, junto a estas particularidades texturales, resulta relevante el rol que la dinámica y el tempo tienen a nivel intraopus. En “Sitting Dreaming” la dinámica es un elemento relevante en la sofisticación. En [SDA] se articula un desarrollo entre las frases

1, 2 (crescendo) y 3 (decrescendo), mientras que en [SDB(a)] resalta la alternancia entre una dinámica suave antecedente y su consecuente más fuerte. Por su lado, la sofisticación en “Tondero” recae en primer lugar en la alternancia de tempo. Mientras “La Flor” y “Sitting Dreaming” mantienen en general un tempo constante, “Tondero” se siente dinámico porque el tempo varía en cada sección: comienza “ágil” en [TDintro, A(a)] para luego “calmarse” en [TDA(b)] y volver a “acelerar” en [TDA(c)] entrando finalmente a un momento de “calma” en [TDB] (ver tabla 4).

Ejemplo 3: Temáticas y texturas en “Tondero” [TDA].

[TDA(intro)] [fraseo cíclico - no dirigido - musemático (bordón/vamp)]

Guitarras

(bordoneo)

(rasgueo)

(tema/melodía)

(acompañamiento rítmico)

[TDA(a)] [fraseo cíclico - no dirigido - musemático (bordón/vamp)]

voz

guitarra (bordoneo)

guitarra (rasgueo)

chelo

(tema/melodía)

(acompañamiento rítmico)

[TDA(b)] [fraseo semidiscursivo - no dirigido]

voz

guitarra

chelo

(melodía)

(acompañamiento rítmico)

[TDA(c)] [fraseo cíclico - no dirigido - musemático (bordón/vamp)]

voz

guitarra

chelo

Politemática

Ejemplo 4: Temáticas y texturas en “Tontero” [TDB].

[TDB(a)] [monofonía escalar ascendente - discursiva directa] V (D)

violín

chelo

[TDB(b)] [fraseo semidiscursivo]

Flauta china (improvisación)

arpa (mov. escalar)

intención contrapuntística

chelo

G Bm C D (bucle armónico)

(acomp./continuo armónico)

G Bm C D

[TDB(b)] [fraseo con agrupación irregular de pulsos]

2 3 3

voz (melodía)

homofonía

chelo

(acomp./continuo armónico)

G Bm C D (bucle armónico)

[fraseo repetitivo semidiscursivo]

guitarra (improvisación)

flauta china (improvisación)

(desarrollo independiente - carácter más politemático y discursivo)

Este último momento se articula a la par del contraste radical de textura tímbrica que [TDB] establece en comparación a [TDA]. De hecho, y como segundo aspecto, el eclecticismo tímbrico es otro rasgo estilístico de sofisticación relevante en “Tondero” dado que presenta la mayor diversidad de instrumentos de entre todas las piezas. [TDA] usa percusiones (congas, bongos, huiro), así como un timbre de voz de coloratura “agresiva” (de pecho) el cual contrasta con el timbre más “delicado” (de cabeza) que la voz adopta en [TDB]. En esta sección, la omisión completa de los instrumentos de percusión y la entrada del arpa y la flauta crean una textura tímbrica que contrasta completamente con la presentada en [TDA]. Finalmente, se puede decir que la transición [TDA – TDB] es un punto de inflexión estructural al concentrar varias dimensiones de cambio: tímbrica, tempo y modo armónico (de modal a tonal).

La métrica por su lado se mantiene mayormente regular en las tres piezas. “Sitting Dreaming” se percibe casi en totalidad en 4/4 mientras que “La Flor” no abandona el 3/4 - aunque se vuelve sesquiáltera en [LFB(a,b)]. Tondero solo cambia de métrica una vez en la transición [TDA(a) - TDA(b)]. Este es un primer aspecto desde el cual la obra del Polen se aleja de la idea de variedad y alternancia de compás que suele esperarse en lo progresivo. Asimismo, a nivel de hipermetría, “La Flor” tiende a la regularidad en base a grupos de 4; el tema principal en sí representa esta “ortodoxia” al constituirse de 4 frases de 8 compases de duración (un periodo de 32 compases) (ver ejemplo 1). En contraste, no ocurre lo mismo en “Tondero” y “Sitting Dreaming”. Si bien “Tondero” se cohesiona por mantenerse dentro de una métrica de 4/4, un “gesto de rebeldía” se produce en [TDB(b)] cuando la voz presenta una frase de 2 compases, pero con agrupamiento de pulsos irregular (2-3-3) (ver ejemplo 3). La irregularidad se explota aun más en el fraseo melódico de Sitting Dreaming. En [SDA] se tiene un periodo melódico (iniciado por la voz y continuado luego por otros instrumentos) de tres frases con métrica basada en 4, pero con extensiones de 2/4 sugiriendo percibir una amalgama de compases de 6/4 y 4/4¹⁵³. En [SDB] ocurre algo similar, la línea de voz presenta este diseño de amalgama por las frases de 5 (2 + 3) y 7 compases (3 + 2 + 2) (ver ejemplo 2).

Finalmente, un elemento que contribuye también con la percepción de irregularidad es lo que Moore & Martin definen como el *feel*: la tensión percibida entre el desarrollo de carácter improvisatorio y fraseo libre del “tema” (*tune*) y una sección rítmica más “regular”, es decir, mayormente patrones rítmicos con agrupaciones de dos o cuatro pulsos y repetición estable¹⁵⁴. En este aspecto resalta el rol de la guitarra solista en “La Flor”. Debido a su presencia (primer plano) y desarrollo, esta articula una tensión constante con el rasgueo estable de la guitarra rítmica, la uniformidad del diseño rítmico de la melodía principal y sus variaciones, así como con los motivos de acompañamiento del violín, chelo y mandolina en [LFB(a,b)]. Aunque en menor medida, este efecto de

¹⁵³ frase 1 (6/4 + 4/4*2), frase 2 (4/4*2), frase 3 (4/4 + 6/4*2).

¹⁵⁴ Según Moore & Martin: “In rock, a more immediately perceived rhythmic tension will also be found between two heard aspects: the songs persona (represented by the third layer, the tune, whether invested in voice or solo instrument) and its accompanimental background (represented by kit and bass). This tension is actualised in terms of strictness and waywardness with relation to the beat (the “feel”) [It’s] playing around with’ the beat. This practice can only be possible where the beat is rigidly enforced, because otherwise awareness of the degree of latitude involved cannot arise. The tension between ‘wayward’ voice or guitar and ‘strict’ kit and bass” (2018).

“volubilidad” (*waywardness* para Moore & Martin), se refuerza también por el desarrollo libre de la percusión (bongos y congas), el cual contrasta con la precisión rítmica de los bordones - *riffs* de guitarra en [TDA]. Además, por el contraste de la flauta china y la guitarra solista con el carácter regular y repetitivo de la línea melódica de la voz, el acompañamiento del chelo y el rasgueo de guitarra rítmica en [TDB(b)].

Ahora bien, como se espera en lo progresivo, las tres formas de percepción de la temporalidad se manifiestan en estas tres piezas, aunque con articulaciones particulares. “La Flor” se percibe temporalmente “vertical” en principio por la duración y extensión de sus secciones formales. Estas contienen a su vez los módulos armónicos monocordales y repetidos sin mayor variación u ornamentación en [LFA,A2,A3]. Las progresiones en [LFB] y [LFC], aunque no monocordales, pierden en cierto grado su noción de direccionalidad por la excesiva repetición en combinación con un tempo relativamente lento. Sobre esta verticalidad armónico-rítmica, se superpone la temporalidad larga y no cíclica que proporciona la mayoría del material melódico, tanto dirigida, como los períodos de estructura abierta/cerrada (*open/closed*) del violín y chelo, como los de final abierto (*open ended*) de la guitarra solista.

Esta configuración, característica de “La Flor” a nivel intraopus, contrasta con la de “Sitting Dreaming” que opta por un mayor equilibrio entre lo discursivo y lo musemático. El período melódico de tres frases y la progresión armónica dan un carácter narrativo discursivo abierto a la sección [SDA] (ver ejemplo 2 y tabla 3), en [SDB], la temporalidad cíclica larga pasa a una más intermedia ya que si bien la repetición sigue siendo discursiva, la linealidad ahora se construye a partir de frases de antecedente y consecuente más breves (voz) o incluso motivicas (violín y mandolina). Seguidamente, el desarrollo musemático no dirigido se reafirma en [SDC] por la repetición constante del motivo de segunda menor en el violín y el bucle armónico cromático.

En “Tondero”, la configuración temporal se da esta vez en sentido inverso. La sección [TDA] presenta mayormente una estructura cíclica corta, semidiscursiva, casi musemática y no dirigida. Esta se basa en los *vamps*, bordones y *riffs* (como los de la guitarra y el chelo) y en las frases vocales de un compás de duración (ver ejemplo 3). Es en la transición hacia [TDB(a)] donde se produce un gran contraste por la introducción del fraseo melódico discursivo del violín y chelo. Es más, su carácter dirigido se manifiesta en que esta frase ascendente resulta ser un pasaje de culmina en una tensión cadencial e el grado (V). Esto marca una clara intención de “llegada” a un punto (la segunda sección formal). En [TDB(b)], esta misma frase al descender únicamente en el chelo, se asienta como refuerzo del bucle armónico (guitarra rítmica) y sirve de acompañamiento a la frase vocal repetitiva. Esto provoca que en la transición [TDB(a)-TDB(b)] se llegue a una temporalidad media de equilibrio en tanto los fraseos libres de la guitarra solista y la flauta china continúan y coexisten ahora con la narrativa mucho menos discursiva y dirigida del violín y el chelo (ver ejemplo 4).

Alternativamente, [TDB] puede verse estructurada como un divorcio melódico-armónico (Nobile, 2015) dada la relativa independencia del desarrollo melódico del chelo, la flauta china, la guitarra y la voz respecto a la armonía. Las melodías parecen solo “montarse” sobre la progresión armónica (I III IV V) sin tomar en cuenta la

funcionalidad cada acorde. Este “divorcio” al final refuerza tanto el carácter cíclico del bucle y el discursivo del material melódico.

Hasta aquí se han visto los aspectos que construyen la unidad y variedad formal, así como aquellos que articulan la idea de sofisticación y/o ambición musical. Ahora, respecto a nociones como el virtuosismo, la variedad de tempo en “Tondero” y de hipermétrica en “Sitting Dreaming” pueden verse como expresión de un virtuosismo rítmico-métrico (Macan, 1997). En el caso de “La Flor”, el virtuosismo formal (Macan, 1997) resultaría dominante de no ser por la imposición del virtuosismo “convencional” - destreza de ejecución - presente en la guitarra solista. Los pasajes de guitarra solista en [LFC] son los más representativos de esta forma debido a que en su mayoría, los fraseos son “típicamente virtuosos”: (lineales, escalares, rápidos y rítmicamente regulares¹⁵⁵) sin dejar de ser “interesantes” (por los diferentes estilos que evoca).

Por otro lado, “Sitting Dreaming” y “Tondero” se constituyen evidentemente en ejemplos de piezas que ponen en práctica estrategias comunes a mediados de los sesenta para evocar “la libertad en el aspecto compositivo” (De Souza, 2022, p.52) como las sonoridades “experimentales” o la incorporación de instrumentos ajenos al rock. Sin embargo, una vez circunscritas en las corrientes del rock psicodélico y rock progresivo, estas piezas muestran mas bien una aproximación “conservadora” a la experimentación. “Tondero” no presenta exploraciones más allá de las hechas con el tempo y sonoramente, tiene un tratamiento instrumental convencional, es decir, que más allá de la variedad en la instrumentación, no se buscan “nuevos” sonidos a los instrumentos, prefiriendo abordarlos “como normalmente se tocan”. “Sitting Dreaming” y “La Flor” van en la misma línea. Si bien es cierto que la manipulación sonora a través de técnicas extendidas está presente en el uso extremo del registro agudo y el tratamiento con *slide* que se hace a la mandolina en [SDC] y a la guitarra solista en [LFA(a,b)], a nivel intraopus, estas características son más incidentales que fundamentales. Ahora, alternativamente “Sitting Dreaming” tendría un momento “experimental” si se considera [SDC] como una sección “extendida” del tema [SDAB]. Aquí la pieza se transforma y adquiere este carácter “experimental” por el mayor grado de imprevisibilidad o indeterminación (Costa, 2018) que se produce al deshacerse del fraseo melódico estricto. Es de remarcar que si bien la descripción que en (De Souza, 2023) se hace de esta sección: “experimentaciones sonoras, exploraciones rítmicas, de timbres y de atmósferas sonoras, incorporando ruidos”(p.45) ilustra en general lo que pasa, esta es un tanto imprecisa. La única experimentación “sonora o tímbrica” sería el tratamiento no convencional en la ejecución de la mandolina, aunque se puede añadir las apariciones momentáneas de intervalos armónicos disonantes (piano). Si bien esto crea una “atmósfera sonora”, esta dista de parecerse a las atmósferas convencionales que pretenden emular la estética de la música experimental de *avant garde*, puesto que no es semejante o equivalente a la producida por los “ruidos” más “convencionales” a base de cintas o generados electrónicamente (Costa, 2018). Es interesante apuntar que mas bien, esta “atmósfera” en [SDC] es el resultado de

¹⁵⁵ Estas son características que Pachet (2012) atribuye a una línea “virtuosa”: “Virtuoso phrases are played fast, typically 1/16th notes at 120 bpm or more, which represent at least 8 notes per second. This speed implies a number of characteristics for these passages that we call ‘linear’ [...] (1) played fast (eighth-notes or faster), (2) monophonic, (3) without silences, and (4) rhythmically *regular*” (p.120-121, 124).

ideas musicales puntuales hechas enteramente con instrumentos acústicos como la progresión cromática de la guitarra (poco convencional en contraste con los módulos armónicos modales en [SDA,B]) y la textura politemática que comprende a su vez el fraseo escalar en la mayor del chelo, la repetición musemática del intervalo de 2da menor en el violín, así como las frases y disonancias del piano (ver ejemplo 5).

Ejemplo 5: Esquema de eventos musicales en “Sitting Dreaming” [SDC].

[SDC]: elementos constitutivos (atmosfera sonora)

The diagram illustrates the musical structure of "Sitting Dreaming" [SDC] across two sections, [SDC1] and [SDC2].

[SDC1]:

- violin:** Features a "motivo de intervalo de 2da" (interval of 2nd) and a "repetición" (repetition) at (2:06).
- mandolina:** Includes a "gliss. hacia el agudo" (glissando towards the acute) at (1:52).
- piano:** Contains "Cromatismo hacia el agudo" (chromaticism towards the acute) at (2:02) and (2:12).
- Frases:** "Frase 1 (himno nacional - parodia)" at (2:02) and "Frase 2 (himno nacional - parodia)" at (2:19).

[SDC2]:

- mandolina:** Includes a "gliss. hacia el agudo" at (4:27).
- intervals disonantes (piano):** Labeled at (4:34).
- Frases:** "Frase 3 ('Limeña que tienes alma de tradición' - cita) - piano" at (5:08) and "Frase 4 (escala la mayor) - chelo" at (5:11).

A progression at the bottom is noted as "A-A#-B-C-B-A#-A (progresión cromática)".

Esta variedad temática irregularmente distribuida en [SDC] revela, por otro lado, cierto grado de espontaneidad y por ende una tendencia a la improvisación (Brown, 2011) como recurso articulatorio de la sección misma, así como contraste con las secciones anteriores percibidas como formalmente más estructuradas [SDA,B]. La improvisación en tanto espontaneidad se presenta también en el desarrollo de repetición irregular en las percusiones (bongos, congas) a lo largo de “La Flor” y en [TDintro,A(a)]¹⁵⁶. Desde una concepción de la improvisación como espacio de extensión del momento de la experiencia (Moore & Martin, 2018), [LFB(b)] se constituye claramente en una sección formal de improvisación solista donde, como se espera, el solo de guitarra de fraseo libre toma un rol protagónico. [FLB(b)] representa en todo detalle el recurso “típico” de lo progresivo de “abrir” la composición e incluir una improvisación sobre un ostinato (el *riff* del violín) remitiendo así a los *jams* de la psicodelia¹⁵⁷. Por último, en “La Flor” es de

¹⁵⁶ Al hablar de los bongós en “La Flor”, Juan Luis menciona: “mira los bongós son improvisados todos en la grabación, el bongosero nunca había tocado con nosotros, está flotando”.

¹⁵⁷ Macan (1997) al respecto señala: “even when progressive rock musicians perform their lengthy pieces note-for-note, a somewhat improvisatory quality is present. Furthermore, the musicians often try to leave at least one section open for improvised solos; in these sections forward motion tends to be temporarily suspended by the presence of a ceaselessly reiterated ostinato pattern and/or chord progression underneath the solo, so for a moment at least the timeless, acid-imbued ambience of the psychedelic jam is evoked” (p.45).

remarcar la constante tensión que los rasgos virtuosos, experimentales y espontáneos que componen la guitarra solista produce con el tratamiento compositivo más estructurado del material melódico del violín, el chelo y la mandolina. Esto crea en última instancia la sensación de experimentar direccionalidad y orden y al mismo tiempo que libertad y exploración.

Psicodelia

En este caso, la psicodelia se construye principalmente como “estilo” (*psychedelic as style*) (Echard, 2017) debido al predominio en las piezas de varios significantes estilísticos (prototípicos) comunes en las “versiones psicodélicas” de géneros anglosajones como el folk (“La Flor”) o el folk-rock (“Sitting Dreaming”, “Tondero”). Así, mientras estos géneros actúan claramente como estilos de base (*base style*), los prototípicos provienen de estilos donantes (*donor style*) cuya función es proveer una cualidad “psicodélica” - en sentido estilístico - a estas piezas. Entre estos se tiene para empezar la guitarra con *slide* en “La Flor”, un recurso común en géneros de los sesenta como el *raga rock*. Al imitar el sonido de una cítara¹⁵⁸, apunta a un tópico convencional de la psicodelia como *la música de la India*. Ahora, en las tres piezas, instrumentos como el violín, el chelo y el arpa y por otro lado, las congas y bongos, construyen una alusión genérica y continua a dos universos musicales también recurrentes en la psicodelia de esa época como “lo clásico” y “lo latino” respectivamente¹⁵⁹.

Más allá de esta construcción general de tipo base-donante y dada la relevancia estilística de los significantes tópicos¹⁶⁰, se hace necesaria una revisión más profunda sobre cómo la psicodelia se articula a través de estos últimos.

A grandes rasgos, “La Flor” articula dos campos tópicos contrastantes pero conectados en principio por el uso de la técnica del *drone*¹⁶¹ y cuyo rol unificador se construye a pesar de presentarse estilísticamente de formas diferentes. En el campo tópico 1 [LFA, B, A2, A3], la combinación de una extensa duración de las secciones formales, la cualidad monocordal de la armonía y el desarrollo rítmico de repetición regular del rasgueo de guitarra produce un *drone* armónico-rítmico, el cual obtiene variedad al pasar por varios centros tonales (ver tabla 2). De otra parte, al ser el *drone* un signifiante altamente convencionalizado, confiere a toda la pieza una conexión constante con la naturaleza “meditativa” y de “atemporalidad” (*timelessness*) atribuidas a aspectos como

¹⁵⁸ Juan Luis Pereira hace explícita esta intención: “Usé un vasito de vidrio para darle a la canción esa melodía similar a la de un sitar (instrumento tradicional de la India y Pakistán), que tanto me gustaba” (Gestores Culturales, 2021).

¹⁵⁹ Ya se ha visto que el uso de percusiones “latinas” tiene una relación directa con la influencia en el rock de estilo como el latin-jazz (Costa, 2018). Por otro lado, Echard señala el uso común de aspectos latinos, sobre todo rítmicos, en el rock psicodélico de mediados de los sesenta (2017, p.173).

¹⁶⁰ La presencia de estos significantes también ratifica la asimilación por parte de El Polen y los hermanos Pereira en particular de los elementos estilísticos característicos asociados a la psicodelia de bandas británicas como The Beatles, The Kinks, The Incredible String Band o It’s a Beautiful Day, las cuales formaron parte de sus “raíces” o de su “matriz rockera” (De Souza, 2022).

¹⁶¹ Según Echard “Drones are key to psychedelic style because of their prominence as a signifier in the Indian topic but also for more general reasons. Drones of many types are found throughout the music, including long passages with minimal chord changes, the use of harmonic pedal tones, and outright drones” (2017, p.138).

los mantras de la India, los “viajes” de LSD¹⁶² o incluso articular un “exotismo” generalizado. Esto se refuerza con otros tipos de *drone* como los pedales armónicos (chelo) en [LFA(c)] y los *riffs* de acompañamiento (violín, cello) en [LFB(b)]. Estos últimos en particular debido a que en una sección extendida de improvisación, como lo es esta sección, es fácil perder la noción de su presencia por exceso de repetición. Ahora, otro significante común en la psicodelia es aquel que Echard (2017) denomina *melodía escalar sobre drone* (*scalar melody over drone*), el cual para el autor, refiere en principio a cualquier textura arpegiada en guitarra que incluye elementos de drone (una nota pedal por ejemplo) (p.134). Al respecto es relevante apuntar que la articulación constante entre el drone armónico-rítmico ya visto y gran parte del material melódico (violín, chelo, mandolina) articulan este significante de forma muy particular en este campo tópico dado que esta vez, no es un instrumento sino gran parte del ensamble el que produce esta estructura. Finalmente, en un segundo plano subyace la reminiscencia a “lo espiritual”, “lo religioso” o incluso la idea de himno que evocaría la cadencia plagal (sol-fa#) producida por la alternancia constante entre el grado I y el acorde ornamental Isus4 (D – Dsus4)¹⁶³ que ejecuta la guitarra rítmica en [LFA].

Ahora, antes de pasar al siguiente campo tópico, en [LFB] existe un momento que “codifica” lo que Reising (2009) denomina el restablecimiento de la serialidad temporal. El solo de guitarra sobre un acompañamiento repetitivo que se desarrolla en [LFB(b)] llega en un momento a establecer una sensación hipnótica y circular propia de la verticalidad que produce una sesión de improvisación solista sobre un ostinato. Esta empieza a “romperse” no obstante, en [LFB(c)] cuando el tema melódico principal comienza a “reestablecerse”, primero con variaciones, para re exponerse finalmente en su forma original en [LFA2] luego de una cadencia perfecta V I (A D). Este tránsito representa en última instancia el retorno a la temporalidad “cotidiana y familiar” que sugiere el “tema” principal.

Por otro lado, el segundo campo tópico comienza en la transición [LFB - LFC]. Esta constituye lo que en la psicodelia sería una *pausa estructural* (*the structural pause*)¹⁶⁴. En este punto, “La Flor” parece detenerse abruptamente dejando paso a una sección contrastante que se percibe como más “silenciosa”. A pesar de que la métrica se mantiene en 3/4, se siente como de rubato generalizado por el cambio a un tempo aun más lento. Todo esto confiere una sensación de “vacío” o “choque temporal” y representa el momento cuando el “viaje” de expansión hacia un “pasado pastoral” (evocado en [LFA] y [LFB]) termina en la llegada a un lugar o momento aun más abstracto de revelación y transformación “mística” [LFC]. Una vez en este nuevo campo tópico, el clúster de significantes incluye otras formas de *drone*, en este caso, el diseño a base de nota repetida

¹⁶² “Everett makes a point about the repetitive chord progression that can apply much more generally: it is a “type of repetition that may be related to the timeless quality of both an LSD trip and the mantra-based meditation in Indian practice” (1999, 66)” (en Echard, 2017, p.111).

¹⁶³ Analizando el tema *See My Friend* (*The Kinks*), Echard señala al respecto: “Finally, the suspended-fourth cadence is reminiscent of a plagal cadence, which brings evocations of hymn tunes and a general mood of spirituality” (2017, p.120).

¹⁶⁴ Según Echard “By this I mean a moment where the music suddenly stops and there is an extended silence, often after a multimeasure buildup and often with a strongly contrasting section following” (2017, p. 99).

(tipo *axial*)¹⁶⁵ de la melodía de la voz y las notas pedal del violín y la mandolina (ver ejemplo 6). Respecto al primero, las 4 frases en quechua “inventado”¹⁶⁶ que componen la melodía carecerían de mensaje verbal concreto (*wordless*) deviniendo más en un significante del exotismo que produce escuchar una lengua “extraña y diferente”¹⁶⁷. El efecto de reverberación en la voz refuerza esta idea al funcionar como significante de una noción tan volátil como la de “algún lugar”¹⁶⁸.

Ejemplo 6: Drones en “La Flor” [LFC].

[LFC]: drones

voz (quechua inventado)

frase 1 fr.2 fr.3 fr.4

melodía tipo axial

violín/mandolina

notas sostenidas

Por su parte, la transición [LFC - LFA3] construye otro momento de restablecimiento de la serialidad temporal. Si bien [LFC] no es una sección de improvisación propiamente dicha, como campo tópico sí representa un viraje hacia otro espacio, lugar o momento cargado de connotaciones “místicas y cósmicas”¹⁶⁹ debido a las características contrastantes que presenta respecto al primer campo tópico. [LFC] quiebra la configuración establecida por la extensa duración de la pieza hasta ese punto e induce una sensación “novedosa”. Es posteriormente, en la transición [LFC - LFA3], que esta configuración cambia de nuevo de manera abrupta “reestableciendo” nuevamente la familiaridad del tema principal, esta vez, sin variaciones previas y con todas sus características “originales”.

Finalmente, vale la pena apuntar la función tópica dialógica que cumple el timbre de la quena en los dos campos tópicos de la pieza. En principio, su alta convencionalización, incluso estereotipación, trae “lo andino” directamente al primer plano. No obstante,

¹⁶⁵ Esto refiere a melodías articuladas alrededor de una nota central (Middleton, 1990 en Moore & Martin, 2018).

¹⁶⁶ Melgar señala que esta línea vocal es una aproximación fonética al quechua y representa “un gesto de sintonía “cósmica” entre el postulado hippie de volver a la naturaleza y un idealizado mundo andino” (2020). Mi análisis sugiere que lo que conlleva a interpretaciones como las del autor, es resultado además del diseño melódico y de la interacción de la voz con los demás elementos musicales dentro del momento tópico.

¹⁶⁷ Para Echard, la voz como efecto se configura como un tópico común en la psicodelia en tanto señala que “nonsung sounds that invite attention given their clearly human origin yet also overlap with the wider category of extramusical or exotic sounds” (2017, p.164).

¹⁶⁸ Al hablar de los Yardbirds Echard señala: “Echo and reverberation made it seem as though the music was coming from a somewhere—from inside an enclosed architectural or natural space or “out of” a specific geographical location—and this “somewhere” was often semiotically highly volatile” (2017, p.88).

¹⁶⁹ Si bien Melgar (2020) parece conferir esta cualidad solo a la frase vocal en quechua “inventado”, puede pensarse que esta interpretación semiótica resulta en sí de la interacción de este recurso con el resto del arreglo.

debido a estar inmerso en un tejido musical más propio de las estéticas de rock o folk psicodélico, la quena se asocia contextualmente con lo psicodélico (*mistificación de lo andino*) adquiriendo así un carácter también exótico (*exotismo psicodélico*) (Echard, 2017)

Ahora, “Sitting Dreaming” presenta en contraste una distribución tópica más homogénea por la recurrencia de algunos significantes *prototópicos* en todas las secciones formales. Para empezar, una sensación de tensión e “intriga” constante es producida por la “sirena” (*the siren thrill*)¹⁷⁰ que se construye a su vez en base al motivo interválico oscilante de segunda. Este recurso se presenta en menor en la tercera frase melódica en [SDA], en mayor en la voz, violín y mandolina en [SDB] y manteniéndose así luego en el violín en [SDC]. Por su parte, los patrones rítmicos de marcado regular de pulso de la guitarra - [SDA] (negra) y [SDB, C)] (corcheas), articulan la percepción “paso del tiempo”, en alusión al marcado de un reloj. Este tipo de acompañamientos de guitarra, *time passing motives* como los denomina Echard, son recursos bastante comunes en la psicodelia¹⁷¹.

A la par de la construcción descrita previamente, [SDC] constituye en sí mismo un campo tópico que transforma la representación estilística de la psicodelia. Este empieza con una *disolución textural* (*textural dissolve*) en tanto el curso de la pieza planteado hasta el momento – más modal y con sentido melódico discursivo – cambia hacia el uso de material más ambiguo y menos direccionado¹⁷². Es decir, la textura anterior se “disuelve” para recomponerse progresivamente de un cluster de nuevos significantes “psicodélicos” como el efecto “colorístico” (*strong color effects*)¹⁷³ que producen tanto la progresión cromática ondulante (A-Bb-B-C-B-Bb-A-A) como el tratamiento de la mandolina con técnicas extendidas. Así también, la ejecución de manera “teórica” - como un ejercicio - de la escala de la mayor en el chelo, produce una simbolización “lúdica” a “lo clásico”. En contraste, el piano hace su propia interpretación prefiriendo evocar cierto

¹⁷⁰ Respecto a este recurso: “This device underscores the ominous, tense mood and is extremely common in psychedelic arrangements of the period. There are many variants, but I use the term for passages where there is an extended alternation between two pitches, often a major or minor second apart, standing out from the rest of the texture and typically imposing an affect of tension or suspense” (2017, p.103).

¹⁷¹ Para Echard, este prototipo remitiría no solo a la percepción medida del tiempo, sino también a la experiencia de una forma temporal abstracta, de duración “pura” y ajena a toda idea de medición: “This is an extremely common figure characterized by repeated or alternating pitches or chords at slow or moderate motor rhythm, usually medium to high register, usually with a fairly percussive timbre such as piano or clean guitar. By emphasizing periodic pulsation while at the same time minimizing metrical markers, such a figure can evoke the passage of time and/or clockwork. Paradoxically, it can also evoke a feeling of pure duration: an experience of temporality in which the usual standards of measurement and relationship to real-world events are attenuated or absent” (2017, p.340).

¹⁷² Estas serían las propiedades de este prototipo propuesto por Echard: “I call a textural dissolve [...] By dissolve I mean a passage where the regular course of the song seems to gradually fall away to be replaced by transitional or nondirected material. This could involve a range of factors, such as thinning or dropping out of the rhythm section; disappearance of core instrumental timbres (often alongside the introduction of more coloristically oriented or pointillistic ones); disappearance of the main melody line and of other strong formal markers” (2017, p.231).

¹⁷³ “The use of what could be called strong color effects is another harmonic technique of special importance to early psychedelia. These are chords that have some striking effect in a local way but do not confuse the prevailing tonal organization” (2017, p.97).

“atonalismo” y “ruidismo”¹⁷⁴ al utilizar intervalos armónicos disonantes (otro efecto colorístico). Por otro lado, la alusión al himno nacional de Perú en del piano (2:03) puede considerarse como una tropicalización de la evocación tópica al periodo romántico o al siglo XIX (un giro común principalmente en la vertiente británica de la psicodelia).

Alternativamente, la combinación entre este cluster descrito y los significantes prototípicos de las secciones anteriores que se mantienen en este campo tópico [SDC] construyen en conjunto un espacio formal de improvisación y experimentación colectiva cercano a lo que Echard califica como un *developing variation jam*, en tanto se trata de una sección instrumental sin dirección a un climax, más estática y con una sensación “hipnótica” y de divagación¹⁷⁵. La sonoridad “psicodélica” tan convencional de [SDC] se debe principalmente al claro afecto formal (*formal affect*) que genera este tipo de constructo. Por último, la sensación “caótica”, de aleatoriedad y fluidez que producen todos estos significantes, se contrapesa con la “estabilidad” que provee la regularidad rítmica de la percusión (pandereta) y el rasgueo (guitarra rítmica) atenuándose de este modo, el dramatismo que la psicodelia adquiere en esta parte.

Por último, desde el enfoque de la codificación musical. El decrescendo hacia el final de [SDC] sugiere que la atemporalidad propia del “sueño” o el “viaje” que se produjo en este campo tópico se va extinguiendo y desvaneciendo dando paso a un “despertar” y a un retorno a la concepción temporal de la realidad cuando el crescendo y los acordes de la guitarra marcan nuevamente un pulso regular en la reexposición del tema [SDA].

Ahora, en el caso de Tondero, una forma de ver la psicodelia es nuevamente como dos campos tópicos altamente contrastantes. Básicamente, en [TDA] “tenemos un afecto caótico e inquieto que connota un tema épico en un estado de ánimo particularmente psicótico y apocalíptico. Luego, [en TDB] de repente tenemos un conjunto diferente de temas al final marcados por una sensación mucho más relajada y contemplativa” (Echard, 2017, p.180)¹⁷⁶. Esta caracterización se basa en el contraste estructural entre [TDA] y [TDB] dados todos los cambios que ocurren en varios aspectos formales (ver apartado anterior).

Alternativamente, la construcción de la psicodelia puede verse desde el tratamiento del tempo. Los cambios de tempo y los diferentes retardos y aceleraciones (ver tabla 4) son una forma de evocar no solo la plasticidad temporal, sino también la idea de suspensión. Antes de revisar esto, es interesante ver que el “juego” que la pieza realiza con el tempo sería una forma de construir, desde la performance, un efecto similar al de

¹⁷⁴ En su descripción, De Souza (2022) advierte también el uso de “ruidos” (p.45) aunque no identifica que elementos los producen. Personalmente, aquí me refiero a “ruidismo” solo en un sentido vago relacionado solo a los intervalos disonantes del piano, que serían “ruidos” frente a los consonantes. Ciertamente, lo que hace el piano estaría lejos de asociarse al *ruidismo* en tanto corriente experimental dentro de la música contemporánea desarrollada a lo largo del siglo XX.

¹⁷⁵ Según Echard: “I will describe a form of group improvisation called the developing variation jam [...] this instrumental does not build to a climax like a rave-up and also does not suggest its own imminent ending like a vamp. Instead, it develops a much more linear, hypnotic affect. There is also an absence of extreme noise techniques and a fairly relaxed tempo, both of which emphasize the relative lack of directedness” (2017, p.148).

¹⁷⁶ Esta descripción corresponde a la descripción que realiza Echard del estilo del grupo estadounidense *Love*; sin embargo, describe de manera precisa lo que ocurre en “Tondero”.

variación de velocidad (*vari-speed*) producto de la manipulación de cintas, un “color” común en la psicodelia¹⁷⁷.

Para empezar, la sensación de retardo en la transición [TDA(a)-TDA(b)] y la de acelerando en [TDA(b)-TDA(c)] actúan como momentos de distensión y contracción del tiempo respectivamente. En la transición [TDA(a)-TDA(b)] se produce un retardando progresivo que se siente como un “estiramiento”, este efecto se refuerza por la suspensión de la voz en una nota y la desaparición casi inmediata de la sección rítmica. En la transición [TDA(b)-TDA(c)] se produce primero una *pausa estructural* (*structural pause*). La sección rítmica se detiene y aparece súbitamente acorde de F#m rompiendo con el módulo cíclico mixolidio (I VII – A G) y generando una ambigüedad modal (frigio I/mixo VI). La sensación de suspensión producida por estos factores es rota inmediatamente por el marcado de pulso en la guitarra ejecutada en *palm mute*, con crescendo y con acelerando. Al final, la música parece contraerse al retomar su velocidad original.

Otro momento de suspensión se construye en la transición [TDA - TDB]. La articulación entre el retardo, la disminución de la dinámica y de densidad (debido a la desaparición del material rítmico y melódico) llegan a producir en un momento la disolución total de textura (*textural dissolve*). “Tondero” llega “pacíficamente” a un instante de casi silencio total, justo antes de que una temática totalmente nueva aparezca con el chelo en solitario.

Luego de la disolución textural, la sección TDB(a) comienza construyendo una representación de la “elevación” (*high*) producto de la experiencia alucinógena a través de un movimiento ascendente, un *upward movement* (Whiteley, 2003) de gran escala. La melodía en solitario del violín y el chelo que asciende escalarmente en el rango de dos octavas puede verse como el inicio de un “vuelo”, de un ascenso hacia otro estado de conciencia o lugar (en la mente) producto de este “viaje alucinógeno” y que culmina con la llegada a “otro lugar” (musicalmente, la sección [TDB]). Este es un paisaje “delicado” que parece “flotar” debido al movimiento ondulante del arpa y es “pastoral” y “exótico” al mismo tiempo debido a la nueva textura tímbrica que establecen la flauta china, el violín, el arpa y la voz. Esta última en particular es “dulce” por su coloratura y por el modo mayor de la armonía que la sostiene. Así también, la construcción de este “otro lugar” queda reforzada musicalmente en el contraste dramático que [TDB] establece respecto de [TDA]. Si [TDB] es este lugar “idílico”, [TDA] representa mas bien el mundo real, consciente, material.

Finalmente, ya inmersos en [TDB] el rasgueo sostenido basado en patrones estables (corcheas) de la guitarra rítmica configura otra representación del paso del tiempo (*time passing motive*) semejante al de “Sitting Dreaming”. Por su parte, la coloratura “dulce y gentil” de la voz, así como su ejecución con una dinámica suave, aparte de sugerir una conexión con un tratamiento vocal mucho más “pop”, insinúa la presencia de una voz “de

¹⁷⁷ “This technique is topical insofar as vari-speed effects, and tape editing effects in general, are an important psychedelic prototypic” (Echard, 2017, p.341).

ensueño” (*dream voice*) la cual es evocativa de nociones comúnmente asociadas a la espiritualidad como la certeza, la paz o la tranquilidad¹⁷⁸.

Fusión

Desde una perspectiva morfosintáctica, es evidente la predominancia de numerosas convenciones estilísticas que Moore & Martin (2018) determinan como características del primer periodo del rock o *early rock*.

En “La Flor”, el material melódico de todas las secciones [FLA] presenta hipermetría convencional de base 4 (ver ejemplo 1). Por su parte, a nivel de macro forma, la métrica convencional del rock de 4/4 predomina en “Sitting Dreaming” y Tondero”, no se encuentran enmarcadas en esta métrica únicamente [SDA] (4/4+2/4) y [TDintro, A(a)] (12/8). Por otro lado, predomina la armonía base de módulos modales de estructura abierta (*open ended*) en un espectro que comprende estructuras mono cordales, bucles (*loops*) y progresiones más discursivas (ver tablas 2,3,4).

En “Tondero” resulta relevante la serie de giros melódicos convencionales en la práctica instrumental de la guitarra solista de estilos como el *rock-blues* o el *hard-rock*. El fraseo escalar pentatónico descendente al final de [TDA(b)] constituye una frase (*lick*) típica, los motivos a base de estiramientos (*bendings*) en [TDA(c)] funcionan como relleno (*fills*) melódico. Por su parte en “La Flor”, el motivo del violín y el chelo que acompaña el solo de guitarra en [LFB(b)] actúa como un *riff* (ver ejemplo 7). En contraste a esta variedad, en “Sitting Dreaming” no parece haber una guitarra que cumpla la función solista. Dicha función es asumida aquí claramente por la mandolina.

Ejemplo 7: Giros melódicos convencionales de rock en “Tondero” y “La Flor”.

[TDA(b) - TDA(c)]: *lick* pentatónico (guitarra)



[TDA(c)]: *fill* melódico (guitarra)



[LFB(b)]: *riff* - motivo de acompañamiento (violín/chelo)



¹⁷⁸ Para Echard, “dream voices [...] is the use of vocal textures (often backing vocals, but not always) that are sweet and dreamy in a conventional pop sense but made so extreme as to seem psychedelically otherworldly. There are several elements commonly used to create this effect: lush yet simple harmonies, gentle timbre, long notes, scalewise motion or stasis, a spatial location far back in the mix, heavy reverberation, and the use of vocables” (2017, p.359).

Respecto a otros marcos estilísticos, la regularidad y estabilidad métrica en 3/4 del acompañamiento de guitarra rítmica en “La Flor” constituiría el rasgo más alusivo al folk anglosajón y sería, junto con la instrumentación acústica, el responsable en gran medida de la tipificación de la pieza como un folk psicodélico. La tradición clásica se encuentra representada en la cadencia tonal perfecta (V I - A D) – el “residuo” de la lógica tonal para Moore & Martin (2018) que se produce en la transición [LFB-LFA2] (guitarra rítmica). Este elemento tan representativo se produce de manera muy particular en Tondero. En TDA(c), el movimiento escalar ascendente del chelo y violín – clásicos – finaliza delineando un acorde V (D) que resuelve en lo que puede describirse como “un gran I” dado que [TDB] se construye en total a base de material tonal en sol mayor. Por su parte, la marinera adquiere relevancia a nivel formal por el uso de la métrica sesquiáltera. Esta se produce entre las melodías de mandolina (3/4) y violín (6/8) en [LFB(a)] (ver ejemplo 8) y entre el *riff* de violín y chelo (6/8) y el acompañamiento de guitarra (ambivalente 3/4 - 6/8) en [LFB(b)]. Ahora, existe una instancia puntual del afroperuano, específicamente del festejo y se da – irónicamente - en “Tondero”. [Tdintro] articula en conjunto subdivisión ternaria (12/8) y el bordoneo convencional de guitarra basado en notas del acorde – en una progresión tonal mayor (I IV V) - de un compás de duración (ver ejemplo 3).

Ejemplo 8: Métrica sesquiáltera (marinera) en “La Flor”.

[LFB(a)]: métrica sesquiáltera (marinera)



... cont.

Ahora bien, desde una perspectiva semiótica, la sonoridad acústica y “metálica” de la guitarra y de la mandolina estalecen una alusión continua a “lo folk”, aunque esta capacidad tópica no sería tan relevante en una pieza como “La Flor”, como en “Sitting Dreaming” – estilísticamente más asociada al rock¹⁷⁹ o en “Tondero”, donde predominan “lo afro y lo rock”¹⁸⁰ y siendo “lo folk” en estos casos el estilo donante. Por su parte, mientras el timbre de la flauta china topicaliza lo “exótico” en [TDB], la alta convencionalización de la quena hace lo propio con lo andino en “La Flor” sin necesidad de desarrollar ningún material melódico “andino”. De hecho su función es mayormente ornamental. Por su lado, la *carga semántica* (Sad, 2020) de la mandolina resulta significativa en estas piezas. Bien podría ser una remisión lejana o un símbolo de la

¹⁷⁹ Según Melgar (2018, 5 de marzo).

¹⁸⁰ Según De Souza (2022).

música medieval¹⁸¹, sobre todo en “Sitting Dreaming”, donde no ejecuta fraseos alusivos a la marinera (por la métrica) como “La Flor”. Asimismo, aparte de su asociación con lo folk o lo medieval, deviene también signo de lo andino o el folclor, aunque esto desde un mayor nivel de competencia ya que esta asociación no es necesariamente tan generalizada como en el caso de la quena. Por su parte, el timbre de los bongos, las congas o el huiro en “Tondero” topicalizan la música caribeña, latina o tropical en general. Del mismo modo que con la quena, esto se refuerza debido a la aproximación más improvisada y el rol ornamental de estos instrumentos ya que, a nivel rítmico, no ejecutan ningún patrón asociado a un género en particular. Por su lado el violín, el chelo, el arpa y el piano remiten a la música clásica aunque de modos diferentes. En el caso de los dos primeros, su desarrollo sintáctico melódico se aproxima más a esta tradición que al folk y mucho menos a la música andina. A pesar de que el violín es un instrumento muy usado en varios estilos andinos, su timbre no tiene poder evocativo suficiente en el contexto estilístico de estas tres piezas. Por último, tanto el arpa y el piano tienen ambos rol ornamental (de coloratura), aunque el primero alude puntualmente a lo clásico en todo esplendor en el movimiento escalar ondulado en [TDB] y el segundo funciona más como piano o teclado de rock por el apoyo rítmico a la guitarra.

Existen a su vez, otros momentos puntuales relevantes desde un enfoque semiótico. Desde ciertas competencias, el consecuente de la melodía de la mandolina y violín en [SDB] y aquella del violín en [SDC] podrían ser una alusión a lo andino por su diseño a base de pies rítmicos de sincopa de un tiempo y galopa, redundantes en el fraseo del huayno (Romero, 2022, p.42)¹⁸² (ver ejemplo 9). Esta alusión podría basarse en parte en la “huella” - morfosintácticamente más andina – que el material melódico de la pieza anterior (“Valicha”) deja en la memoria¹⁸³. Esta alusión podría basarse en parte en la “huella” - morfosintácticamente más andina – que el material melódico de la pieza anterior (“Valicha”) deja en la memoria¹⁸⁴.

Ejemplo 9: Alusión a “lo andino” (pies rítmicos de huayno) en “Sitting Dreaming”.

[SDB]

violin
mandolina

[SDC]

¹⁸¹ Ya se ha visto en la primera parte del análisis como Juan Luis Pereira relaciona este instrumento en principio con la música antigua al escuchar los discos de grupos como los Rolling Stones.

¹⁸² Por otro lado, para justificar esta carga semiótica, Carrasco (2022) apunta: “El percusionista y productor Martín Venegas hace hincapié en el ritmo de la melodía y *que esta ya sugiere la rítmica de la música*. Se podría ejecutar una melodía sin acompañamiento y, por consiguiente, *la melodía ya nos sugiere la rítmica del estilo*. «Desde ya, las líneas melódicas llevan un ritmo implícito» (p.57, las cursivas son mías).

¹⁸³ De hecho, el diseño rítmico de la frase en [SDB] y [SDC] es similar al que se encuentra en “Valicha” [VLA], así como en “El Hijo del Sol” [HSC, G].

¹⁸⁴ De hecho, el diseño rítmico de la frase en [SDB] y [SDC] es similar al que se encuentra en “Valicha” [VLA], así como en “El Hijo del Sol” [HSC, G].

Por su parte, la aparición puntual del patrón rítmico de batería estándar del rock (*back beat*)¹⁸⁵ en su forma más convencional en [TDA(b,c)] articula al *early rock* como un tópico fuera de la esfera intraopus. Esto debido a que es la única vez que este recurso aparece en todo el repertorio y por ello, es difícil que no remita a las bandas de rock de mediados de los sesenta. Finalmente, la guitarra solista en [LFC] es un campo semiótico en sí misma ya que la diversidad de elementos melódico-temáticos aluden a diferentes tipos de música que van apareciendo de manera secuencial. La remisión al flamenco producida por los rápidos fraseos escalares sobre un contexto armónico habitual al género (modo frigio) se alterna con breves pasajes melódicos alusivos al blues, por el uso de técnicas como el *string bending* (7:30), y a lo andino o criollo, por la armonización de la melodía por terceras (8:08).

Hasta aquí se han determinado los elementos morfosintácticos y semióticos involucrados, se revisan ahora sus interacciones a modo de comprender los tipos y formas de relectura y tensión que se construyen entre estos.

“La Flor” se articula como un espacio liminal continuo - un *broken middle* (Fellez, 2011) – donde se construye una tensión [folk-rock-clásico] por la coexistencia vertical de una instrumentación acústica (folk), la hipermetría mayormente regular y el desarrollo solista de la guitarra (rock) y los timbres de chelo y violín, así como la estructura periódica de tipo abierta/cerrada (*open closed*) de las melodías (clásico). Esta tensión se transforma al abandonar momentáneamente lo clásico en [LFB]. Aquí, las armonías monocordales y modales y el material melódico (frases, *riffs* y solo de guitarra) se ponen en tensión con la métrica sesquialtera (3/4-6/8) articulando una tensión [rock/folk – marinera]. El uso deliberado de un recurso formal como una métrica para articular la marinera¹⁸⁶ muestra la construcción de la fusión de tipo aleatorio-sistemático (Parthapratim, 2014) ya que sugiere el conocimiento de este parámetro como elemento idiomático del género. A su vez, [LFB] es una traducción de la marinera desde el lenguaje del rock ya que se articula rítmicamente pero conserva parámetros más propios del rock como la armonía modal (ver tabla 2) y una sección de solo de guitarra,. En otro sentido, “La Flor” desde el enfoque núcleo-caparazón (*machete-palette*) tiene la armonía (rock, folk), la métrica (rock, marinera), la melodía y textura (clásico, rock) como aspectos de base y los timbres de quena y bongos (andino, latino) como ornamentos.

Esta misma construcción caracteriza a “Sitting Dreaming”. Los módulos modales, el predominio del 4/4 y rol de guitarra solista - adoptado por la mandolina, constituyen el núcleo (rock). Las remisiones a lo latino de la percusión y a lo andino del diseño rítmico de la frase (mandolina y violín) en [SDB] son en este caso, ornamentos bien subyacentes.

¹⁸⁵ El *back beat* es una de las “claves” o patrones más convencionales del rock. Moore & Martin (2018) lo describen: “The snare sounds on the off- or back-beat, a cymbal sounds even quavers (twice per beat) and the bass drum [...] plays on beats one and three, and sometimes in between [...] I shall call this pattern the ‘standard rock beat’ [...] I do suggest that it is has become a fundamental technique for the rock drummer”.

¹⁸⁶ Según Juan Luis Pereira: “Esta pieza tiene varias partes que fusionan distintos géneros, como la marinera, por ejemplo, en la parte que empieza el solo de mandolina. Le quise incorporar ese aire de marinera un poco a propósito porque mi intención era hacer fusión, y fue parte de un experimento” (Gestores Culturales, 2021). Durante la conversación personal retifica: “esa fue la primera cosa que se me ocurrió de fusión [canta el ritmo] meterle eso, y combinaba muy bien con el rock”.

Sobre esto existe constantemente la tensión [folk-rock] si consideramos la instrumentación acústica.

Por otro lado, la relectura del festejo en “Tondero” se articula desde lo armónico. El bordón de la guitarra basado en la armonía tonal convencional (I IV V)¹⁸⁷ de [TD(intro)] se adecua a una armonía ambimodal (A G E) común en el rock en [TDA(a)]. Este bordón se transfiere incluso a un instrumento “clásico” (chelo). A su vez, la ausencia de claves rítmicas y el desarrollo más improvisado de la percusión (congas y bongos) aluden vagamente lo latino y lo afroperuano¹⁸⁸. Puede decirse además que [TDA(intro)] y [TDA(a)] construyen una tensión múltiple [folk-rock-afroperuano] por las guitarras acústicas de cuerdas metálicas (folk), la ejecución con fuerte dinámica, la armonía modal (rock) y el bordoneo (afroperuano). Ahora, en la transición [TDA(a)-TDA(b)] ocurre lo que Parthaprati (2014) denominaría una fusión de resolución (*problem solving*) o un cruce estilístico (*stylistic crossover*) en términos de Covach (1999). Si ya [TDA(a)] presenta una tensión desde lo armónico entre afroperuano y rock, en esta transición, al finalizar la línea vocal (*but in my mind...*), lo afro en “Tondero” se va transformando y adquiriendo progresivamente un perfil mucho más “rockero”. El cambio de 12/8 a 4/4 es “suavizado” por el retardo, esto permite el ingreso gradual del patrón de batería (*back beat*) junto con un nuevo módulo armónico (mixolidio I VII – A G). En [TDA(b)], se termina confirmando un arreglo convencional de rock que abandona completamente los recursos del afroperuano. La pieza se desarrolla dentro del rock hasta llegar a [TDB] donde nuevamente transiciona a una nueva configuración liminal (*broken middle*). El desarrollo melódico del violín y el chelo, así como el timbre del arpa (clásico) se tensionan con la métrica de 4/4, el bucle (*loop*) armónico y la voz de cabeza (rock) y estos con el sonido acústico de la guitarra y la flauta china (folk).

A modo de integrar todos estos procesos, puede decirse que las tres piezas se articulan en gran medida en base a aspectos convencionales del rock. Estos aspectos comprenden la hipermetría regular del material melódico y la estricta división de roles entre guitarras (rítmica y solista) en “La Flor”, así como la métrica de 4/4 y las armonías modales que son predominantes en “Sitting Dreaming” y “Tondero”. Desde una perspectiva de *actitud hacia la fusión*, ello nos llevaría a pensar en una orientación mayormente “auténtica” (Parthaprati, 2014) ya que en general, los parámetros del rock son solo interpelados en situaciones puntuales por otras convenciones estilísticas. Además, si bien se ha advertido que existen tensiones continuas entre lo rock y lo folk, estas no serían lo suficientemente disruptivas, de ahí que las piezas se puedan catalogar como folk rock (género) y no como una tensión de fusión. En contrapeso, el sentido hacia

¹⁸⁷ El bordoneo sería producto de la estandarización de ciertas normas estilísticas de la música afroperuana que se dieron a nivel institucional durante los años 70: “En el caso del festejo, el patrón usual de la guitarra en un inicio fue básicamente rasgueado y se fue transformando en ostinatos pulsados que daban al género una polirritmia más firmemente anclada a la relación entre las métricas de 3/4 y 6/8 (León, 2015, pp. 232)” (en Carpio, 2021, p. 62). Por su parte, al estudiar el tema “El Surco”, Carpio alude lo convencional de esta armonía cuando dice que “en casi toda la canción, excepto las secciones B, la progresión de acordes consta de solo 3 grados de la escala mayor de E: los grados I, IV y V. Estos tres son presentados con un ritmo armónico que los incluye a todos en un solo compás” (p.44).

¹⁸⁸ En (Carpio, 2021) se reseña lo controversial que es la influencia de lo caribeño y lo tropical en lo afroperuano, aunque todas las opiniones convergerían en apuntar la progresiva incorporación de instrumentos como las tumbas, los bongós y el cencerro en la música afroperuana (p.60).

la “originalidad” – lo que hace que estas tres piezas no sean de *tokens* estrictos de rock progresivo, psicodélico o de folk rock - radica en parámetros como la métrica sesquiáltera que condiciona el tratamiento melódico y rítmico y hace que [LFB] sea prácticamente una sección de marinera difícil de pasar desapercibida. Así también, el bordón de festejo, tanto en su forma convencional como modificada en [TDA(a)], o el chelo, que momentáneamente parece adquirir en [TDA(b,c)] una función de bajo (*bass guitar*) por el refuerzo armónico con notas fundamentales, sacan momentáneamente a “Tondero” de los marcos estrictos del rock. Por último, “Sitting Dreaming” se percibiría enteramente como un *folk rock* sin de no ser por reminiscencias locales como la frase de diseño rítmico “andino” en [SDB], la parodia del piano al himno nacional (2:03) y al vals criollo “Limeña”¹⁸⁹ (5:09) en [SDC].

2.2.2. Temas de “raíz andina”: Mi Cueva, El Hijo del Sol, Concordancia.

Progresivo

Para empezar, “Concordancia” no trabaja la influencia clásica de manera “ortodoxa” ya que no pretende tomar ningún formato convencional académico. A nivel macro, luego de la introducción, la sección [CDA] es repetida cuatro veces diferenciándose por la alternancia entre presentaciones instrumentales [CDA1,2] y vocales [CDA3,4]. Se reexpone luego de manera vocal [CDA5,6] después de una sección temáticamente contrastante [CDB] y da paso a la sección final [CDC]. Desde un punto de vista académico, esta configuración podría entenderse como una forma ternaria: A [CDA1-4] B [CDB] A [CDA5,6] con coda. Sin embargo, resulta más relevante advertir que la pieza –en contra de la idea de no adhesión a marcos estilísticos específicos – se basa mayormente en las estructuras del huayno. Así, [CDA1-6] son estrofas vocales e instrumentales y [CDC] es una fuga¹⁹⁰. En este contexto, [CDB] configura una sección “atípica” que evita que la pieza reproduzca de forma ortodoxa de la forma convencional de huayno (estrofas-fuga)¹⁹¹. Con esta sección la pieza se aproxima a una forma seccionada de movimiento único (*single movement sectionalized form*) (Macan, 1997) ya que en este caso, se expande una forma folclórica insertando una sección de interludio (ver tabla 6).

¹⁸⁹ Juan Luis recuerda: “es el himno nacional y ‘limeña que tienes alma de tradición’ [canta]”. Respecto a este último se trataría una composición de Augusto Polo Campos. Juan Luis probablemente escuchó la versión de la cantante Edith Barr. La versión puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=6I9GWEa4EwU>

¹⁹⁰ Se toma como referencia la estructura sugerida en (Carrasco, 2022): “una estructura típica de los huaynos ancashinos: Introducción, Estrofa, Instrumental, Estrofa, Fuga, Remate”. Carrasco da a entender que lo típicamente ancashino es la parte del remate. Se infiere por tanto que las otras secciones formales son comunes a huaynos de otros lugares (p. 34).

¹⁹¹ Es posible tomar como “forma convencional” tanto la estructura basada solo en estrofas o la de estrofas y fuga - como en este caso, ya que en cualquier caso, el punto a enfatizar aquí es la inserción de una sección no convencional.

Tabla 6: Estructura y elementos formales (Concordancia).

CONCORDANCIA [CD]									
Secciones formales analíticas	[CDintro]	[CDA1]	[CDA2]	[CDA3]	[CDA4]	[CDB]	[CDA5]	[CDA6]	[CDC]
Tiempo	0:00 – 0:23	0:23 – 1:04	1:04 – 1:48	1:48 – 2:32	2:32 – 3:15	3:15 – 4:47	4:47	6:13	6:13 – 7:35
Forma convencional“aumentada”	Huayno -estrofa					Interludio (sección “aumentada”)		Huayno - estrofa	
Tempo	. J= 75-80 bmp								
Métrica	2/4 – 3/4	[3/4-2/4] [4/4 – 3/4] [2/4]				4/4	[3/4-2/4] [4/4 – 3/4] [2/4]		2/4 - 4/4
	1/4				1/4				
Letras (marcas clave)	instrumental		Cuando la luna redonda está Y se ilumina la oscuridad Vienen de lejos hacia un lugar Duendes y magos a concordar (bis)		Cuando la luna mágica está Cuando mil luces del cielo caen quedaron todos en realizar Llevar su magia hacia la ciudad (bis)		Instrumental		Que me crezcan alas Que me hablen los magos Quiero estar presente Cuando lleguen ellos
Sección rítmica	Ornamental (triangulo)	Guitarra ritmica (rasgueo): l. l. ; guitarra rítmica: homorrítmia con melodía							
Progresión armónica	V -I (B-Em)	Bimodal (mayor) (IV I – C G) (menor) (V I – B7 Em)				Tonal (mi menor) IV- I (Am Em) V I (B Em)			
Material melódico	Open ended Riff/bordón ascendente (guitarra) Secuencia descendente (violín)	open closed [estrofa] período: 4 frases aa'bb' (A1,2 – rondin) (A3,4 – voz) período: 4 frases aa' [unísono/octava] bb [rep. nota] (violín en A3,4) open ended [codos entre versos] riff/bordón (guitarra) [codo final, final de estrofa] Violín: frase tipo abccccc escalar ascendente y motivo repetido (A1) Secuencia descendente (A2) Riff/bordón escalar ascendente (mandolina, guitarra)				Open closed frase de tipo aabb (guitarra) Mandolina: secuencias (refuerzo armónico): frase tipo aabb (x2) frase tipo ccdd (x3) frase tipo aabb (rep.motivica de cierre) open ended Violín: nota sostenida (continuo - mi) Rondin: rep. motivica; frase tipo aabb Voz: nota repetida (ornamental) [codos final] riff/bordón (guitarra)		Misma configuración que A3,4	
Textura	monofónica línea melódica politimbrica (guitarra-violín) polifónica estructura de [pregunta – guitarra] – [respuesta -violín]	[estrofa] polifónica estructura de [pregunta – rondin] – [respuesta -guitarra]	[estrofa] polifónica estructura de [pregunta – voz] – [respuesta -guitarra] Homofónica: Línea melódica (voz, violín en frases 1,2) contra canto (violín – frases 3,4)			Polifónica – contrapuntística (relativa independencia melódica) (guitarra-mandolina) Homofónica Línea melódica (guitarra, mandolina) Continuo armónico (rondin, voz)		Open closed frase de tipo aaab (voz) Open ended Frase de tipo aaa (2da voz)	
		[codo final] A1,3: homofónica Línea melódica (violín) – acompañamiento rítmico armónico (mandolina – guitarra) A2,4: polifónica estructura de [pregunta – guitarra, mandolina] – [respuesta - violín]							
	Acompañamiento coral: rasgueo de guitarra								Acompañamiento coral: rasgueo de guitarra y mandolina
Temporalidad	no dirigida semidiscursiva riff/secuencia Vamp armónico	dirigida discursiva desarrollo melódico por estrofas (períodos) con sentido de resolución tonal Progresiones y cadencias armónicas no dirigida semidiscursiva (codos) Frases cortas con sentido de resolución tonal Modulo armónico (vamp) V I							

En contraste, “El Hijo del Sol” tiene una aproximación más clara al enfoque sinfónico. Aunque puede ser vista como una suite de 4 partes (De Souza, 2023, p.46), lo cierto es que formalmente la pieza sería más compleja. Luego de la introducción, de la sección [HSA], expuesta una vez de forma instrumental [HSA1] y luego tres veces de forma vocal [HSA2,3,4], refleja en su carácter estrófico la intención del grupo de aludir un himno¹⁹². Luego de esta “exposición temática”, se da paso a una secuencia de secciones relativamente contrastantes [HSB,C,D,E], las cuales constituyen en conjunto la aproximación más clara a lo que sería una “suite clásica” en todo el repertorio debido a su variedad temática, relativa autonomía y discreción formal¹⁹³. Luego de esta “suite”, la pretensión de alcanzar las “grandes formas” (una sonata por ejemplo) se muestra en lo que sería la “reexposición” [HSA5-7], aunque de modo más funcional, el retorno al tema (el himno) simplemente reconfirma un sentido de unidad luego de la sensación de diversidad que provocan las secciones anteriores. “El Hijo del Sol” se muestra más “ambicioso” aun al continuar con las secciones [HSF,G], las cuales hacen que este concluya “como un tema tradicional” en tanto estas formalmente obedecen a los parámetros de una “fuga de huayno” (De Souza, 2023, p.46) (ver tabla 7). Así entonces, se ejemplifica lo que Macan (1997) considera la “verdadera” dimensión sinfónica ya que la pieza en sí alterna largos pasajes instrumentales [HSB,C,D,E,F] y secciones vocales [HSA2-7] que funcionan como canciones relativamente independientes (el himno en sí mismo).

Por otro lado, la unidad macroformal en “Concordancia” y “El Hijo del Sol” se logra también desde la armonía. En sintonía con los marcos estilísticos del huayno, las dos piezas se alejan de la heterogeneidad modal y adoptan la bimodalidad¹⁹⁴ manteniéndose además en el mismo centro tonal a lo largo de toda su estructura (Sol mayor/Mi menor y Do mayor/La menor respectivamente). Asimismo, se recombinan los mismos grados armónicos (I III IV V VI) para estructurar varias progresiones, muchas comunes en el huayno¹⁹⁵. A ello se suma el uso constante del módulo cadencial (V I) al final de las subsecciones.

¹⁹² Juan Luis refiere: “yo pensé en una onda, en un sentido como un himno, la música, la melodía la hizo Raúl más que nada, yo también colaboré en la melodía de la canción y la letra, pero en la estructura yo quería hacer algo sinfónico, como un desarrollo, [canta HSB]”.

¹⁹³ Se alega esta autonomía relativa por el uso repetitivo de las cadencias V-I en modo menor (E-Am) al final en las partes finales de cada subsección. Es este recurso el que confiere el carácter discreto y “cerrado” a cada una de estas subsecciones.

¹⁹⁴ Sobre la bimodalidad en el huayno debe considerarse que según Robles Torre “la estructura musical del huayno surge de una base pentatónica de ritmo binario” (2003, en Ferrier, 2010, p.21) A su vez, sobre la pentafonía andina Holzmann señala que: “sus melodías giran casi siempre, alrededor de dos centros tonales: uno, en la primera parte, corresponde al clásico modo “mayor” y el otro, en la parte conclusiva y de forma descendente – cadencial, al modo “menor” (1968, p.29, en Mendivil, 2018, p.82).

¹⁹⁵ Entre estas, el módulo armónico relativo menor/relativo mayor (I – III) surge de la cualidad pentatónica ya que son las dos únicas triadas ejecutables en el marco de la escala pentatónica (Ferrier, 2010, p.22). Por su parte Carrasco (2022) menciona el uso del V grado y el VII grado para finalizar los huaynos (p.52) y en muchos de sus ejemplos se advierte la progresión V I (mayor) V I (menor). Así también, señala que hay huaynos que utilizan los grados VI (en menor) – IV en mayor y el V/III (en menor – V en mayor).

El caso de Mi Cueva es particularmente distinto a todo lo visto. Se trata únicamente de tres subsecciones en secuencia [MCA,B,C] (ver tabla 8) lo que sería otro ejemplo de construcciones a base de adición de patrones (*additive patterns*) (Moore & Martin, 2018) aunque esta vez no hay repetición total de la forma como en “Sitting Dreaming” o “Tondero”. Dado esto, la unidad macro formal recae en aspectos formales como la hipermetría mayormente regular de base 4 y la estabilidad de tempo en todas las secciones (ver tabla 8). En contraste con las dos piezas anteriores, Mi Cueva utiliza la dimensión armónica para generar variedad a pesar de utilizar incluso menos recursos (acordes) ya que la armonía en cada subsección pasa a ser más relevante y representativa¹⁹⁶.

Un último aspecto es el uso de los instrumentos y sonoridades “clásicas”. En principio, dado que las piezas de “raíz andina” aquí analizadas pertenecen al segundo álbum *Fuera de la Ciudad* (1973), ya no se encuentra el dúo violín/cello presente en el primer disco *Cholo* (1972). La consecuencia es que la sensación “orquestal” lograda en el balance grave/agudo de este formato instrumental “clásico” en piezas como “La Flor”, se atenúa de algún modo al quedar únicamente el violín. Ahora, en “El Hijo del Sol” el coro grupal femenino al unísono en [HSA] resultará ser lo más significativo en la construcción de una textura tímbrica asociada a lo sinfónico. Esto debido a que, como en el primer disco, el arpa mantiene una participación puntual y una función mayormente de coloratura y marca de transición - entre las repeticiones de [HSA] – similar al de TDB(a). Por su parte, otras percusiones de tipo orquestal como las campanillas y el triángulo cumplen también una función mayormente ornamental.

Por otro lado, resulta interesante observar cómo en estas tres piezas, la tendencia de lo progresivo al uso de métricas irregulares parece compatibilizar con la libertad métrica característica de músicas como el huayno¹⁹⁷. Ya se ha mencionado que “Mi Cueva” y “El Hijo del Sol” recurren mayormente a una hipermetría regular de base 4 en el material rítmico como en el melódico. No obstante, y en contraste con esta regularidad, en [HSE] se puede advertir una polimetría derivada del fraseo melódico que sugiere agrupaciones en 2/4, 3/4 y 5/4. De la misma manera, en [CDA] se configuran frases agrupables en 2,3 y 4 pulsos – nada inhabitual si se considera que está basado en el huayno. Asimismo, [MCC(a)], [HSC] y [HSG] presentan extensiones métricas de ¼ al final de las frases regulares de 4/4 provocando el quiebre o interrupción de la regularidad métrica. Más adelante se verá las implicancias que este fenómeno tiene alrededor de la fusión entre el rock y la música andina tanto a nivel formal como semiótico.

¹⁹⁶ MCA (tonal menor V I), MCB (modal ionio, mono cordal I), MCC(a) (bimodal I mayor/menor), MCC(b) (modal ionio, mono cordal I).

¹⁹⁷ Según Ferrier (2010) a nivel rítmico las melodías en el huayno presentan frecuentemente agrupaciones impares de pulsos, sugiriendo sin embargo sentir las en un compás de ¼ o sin indicador determinado (p.22). En (Roel, 1990) se da a entender que el huayno (el cusqueño en particular) utiliza con holgura este compás de ¼ y con ello incluso “quiebra permanentemente la regularidad métrica propia de la música tradicional europea” (p.49). El músico Ruben Concha señala por su parte que el uso de compases de 2/4 o 3/4 es solamente para facilitar la lectura de una transcripción prescriptiva y al igual que Ferrier, concuerda con que el ritmo debe llevarse al pulso (1/4).

Tabla 7: Estructura y elementos formales (El Hijo del Sol)

	EL HIJO DEL SOL [HS]																		
Secciones formales analíticas	[HSIntro]	[HSA]		[HSB]	[HSC]		[HSD]	[HSE]		[HSA]	[HSF]	[HSG]							
		1	2-3-4		a	b		a	b	5-6-7									
	Tiempo	0:00 – 1:11	1:11 – 2:10		2:10 – 4:40	4:40 – 5:30		5:30 – 6:19	6:19 – 6:31	6:31 – 7:35			7:35 – 8:25	8:25 – 8:46	8:46 – 11:33	11:33 – 12:02	12:02 – 13:45		
Forma	Intro (preludio)	Tema (himno)			transición		Desarrollo-interludio (suite)					reexp. tema (himno)		Coda (huayno y fuga de huayno)					
Tempo	rubato	= 80-86bpm			acelerando (80-150 bpm);		= 80-86 bpm					acelerando (65 - 80 bpm)		acelerando (80-100 bpm)					
Métrica		4/4			4/4		4/4 – 1/4		2/4		4/4 – 2/4 (cadencia final)		2/4		1/4 [fraseo en de grupos 3 y 5 pulsos]		4/4		4/4 - 1/4
Letras (marcas clave)																			
Sección rítmica	Rasgueo en tremolo (guitarra)	(JJ) bombo, rasgueo guitarra, marcado de sección (triangulo)			(bombo) acentuación final de frase (cascabeles)		Rasgueo (mandolina), JJ (bongos) JJ(cascabeles)		. JJ] j (bombo)		JJ (bongos) JJ(cascabeles)		Misma configuración que A (1-4)	acentuación final de frase (voces, cascabeles, triangulo)		Galopa (cascabeles) JJ (bongos) Motivo – acentuación final de frase (bombo)			
Progresión armónica	Tonal menor (I VII - I V) (Am G Am E)	vamp V I (Am E) – VI I V I (Am C G C) (x2) - III I V I (C Am E Am) (x2) – vamp V I (Am E)			Menor: I VII V I (Am G E Am)		bimodal: mayor IV I IV I [F C F C] - I V I [C G C] menor V I (E Am) C(b): vamp V I (Am E)		Bimodal (HSD, HSEb): mayor V I [G C] menor V I [E Am] E(a): mayor (implícita) HSD: vamp V I (Am E) al final					Bimodal: mayor V I [G C] menor V I [E Am]		bimodal: mayor IV I IV I [F C F C] - I V I [C G C] menor V I (E Am)			
Material melódico	Arpegios (quena) Nota en tremolo (violín, mandolina)	Open closed [estrofa] periodo: 4 frases de tipo aabb (violín – A1, voces – A2-4) notas sostenidas (violín – A2-4)) Open ended frases cortas (quena) (mandolina – A2-4) arpegio (arpa)			Open closed Frase escalar ascendente con resolución tonal (guitarra, violín, mandolina) [progresiva simplificación: de frase periódica a motivo rítmico]		Open closed periodo: 4 frases de tipo aabb´ (intercalado entre violín, quena) – unisono/octava en rep. (violín, quena, mandolina) open ended C(b) Motivo de nota repetida (violín, mandolina)		Open closed Periodo: 4 frases aa´bb´ (violín) Open ended riff – secuencia (guitarra) secuencia (quena)		Open closed E(b): Periodo: 2 frases aa´ (violín, quena - octava) Open ended Frases motivicas (quena, violín en E(b))			Open closed E(b): Periodo: 2 frases aa´ (mandolina)		Open closed periodo: 4 frases de tipo aabb´ unisono/octava (voces, violín, quena) Open ended [codo entre periodos] Motivo (mandolina)			
Textura	Homofónica [mel. principal] (quena) [continuo armónico] (violín, guitarra)	Homofónica [pregunta-respuesta] [línea melódica] (violín, voces) [contracanto] (mandolina)			Monofónica (línea melídica al unisono u octava) (guitarra, violín, mandolina)		Monofónica [línea melódica politímbrica] Polifónica [pregunta-respuesta] (quena, violín) Heterofónica (en rep.) [unisono-octava] (quena, violín) [variaciones] (mandolina)		Homofónica [línea melódica] (quena) [acompañamiento armónico rítmico] (riff/secuencia guitarra) Polifónica – Contrapuntística (rel. independencia de voces) (violín/quena)		Monofónica (quena) [unisono u octava] (quena, violín)			Monofónica Línea melódica (mandolina) isoritmia con melodía (guitarra)		Monofónica Línea melódica (unisono u octava) (voces, quena, violín)			
		Acompañamiento cordal: rasgueo de guitarra					Acompañamiento cordal: rasgueo de guitarra									Acompañamiento cordal: rasgueo de guitarra			
Temporalidad	dirigida discursiva Periodos, frases con resolución Progresiones y cadencias armónicas HSC: no dirigida musemática Motivos Cadencia armónica (vamp V-I)							dirigida Discursiva HSD: Periodo (violín) no dirigida semi discursiva frases cortas (HSD: quena, HSE(b): quena, violín), bucle armónico [HSD: final de frase] no dirigida musemática motivos cadencia armónica (vamp V-I) Musemática HSE(a): Motivos (quena)					no dirigida semi discursiva Frases cortas (mandolina) Bucle armónico		dirigida discursiva Periodos, frases con resolución Progresiones armónicas cadencias				

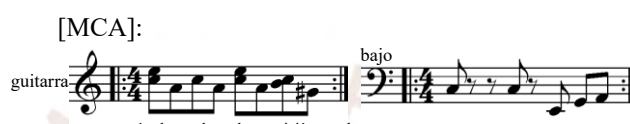
Tabla 8: Estructura y elementos formales (Mi Cueva)

		MI CUEVA [MC]							
Secciones formales analíticas	[MCIntro]	[MCA]		[MCB]			[MCC]		
		a	b	a	b	c	a	b	
Tiempo	0:00	0:05	1:28	1:49	2:15	2:39	3:04	3:49	
Forma: pieza de movimiento unico de secciones concatenadas sin repetición	A			B			C		
Tempo	rubato	. J=128-134 bpm						65 bpm (half time respecto al tempo previo)	
Métrica		4/4						4/4 – 1/4	4/4
Letras (marcas clave)	instrumental			3 estrofas			instrumental		
Sección rítmica	Sin acorde	(. J. J. JJ) bombo		rasgueo de guitarra, rasgueo de mandolina (secundario-ornamental) isorritmia entre rasgueo de guitarra y voz			Marcado de pulso y motivo en solitario [J J] al final de frase (bombo) Rasgueo de guitarra		
Progresión armónica		vamp cadencial (tonal menor) (I-V) (Am E)		modal Do ionio; mono cordal (I)			bimodal (I mayor/I menor) (C-Am)	modal Do ionio; mono cordal (I)	
Material melódico	Open ended frase escalar pentatónica (lick) con resolución en I	Open closed Periodo: 4 frases de tipo aa'ba' (quena)	Open closed Periodo de tipo aa'bbccddd [escalar ascendente aa'bb, escalar descendente cc, pregunta y respuesta dddd (violín)	Open closed oración de tipo aabcbc basada en arpegio de triada mayor (do mi sol); notas de paso (re la) (voz)			Open closed frase basada en secuencia de tipo aaa'a' (violín)	Open closed frase de tipo aa' [pregunta-respuesta] (guitarra) Frase a base de arpegio de triada mayor armonizada (violín)	
		Open ended riff (guitarra) riff (bajo eléctrico) Frase compuesta: notas staccato (ref. rítmico) - notas sostenidas (ref. armónico) - riff (mandolina)	Open ended riff (guitarra)	Open ended riff – nota repetida con ornamentación (bajo eléctrico)			open ended riff – secuencia (guitarra)		
Textura	Monofónica Línea melódica (guitarra)	Homofónica [línea melódica] (quena A(a), violín A(b)) [acompañamiento rítmico armónico] (guitarra, bajo) [continuo armónico] (mandolina A(a))		Homofónica [línea melódica] (voz) [acompañamiento rítmico] (bajo)			Homofónica [línea melódica] (violín) [línea melódica secundaria - imitativo] (guitarra)	Homofónica [línea melódica] (guitarra) [acompañamiento armónico] (violín)	
		Acompañamiento armónico cordal: rasgueo de guitarra							
Temporalidad	No dirigida semidiscursiva Frase corta con resolución	dirigida discursiva Periodos melódicos con sentido de resolución tonal (quena, violín) No dirigida musemática Riffs (guitarra, bajo, mandolina) Vamp cadencial V I (Am E)		dirigida discursiva oración con resolución en grado I (voz) no dirigida musemática: Riff (bajo) Verticalidad: Armonía monocordal			dirigida discursiva oración con resolución en grado I (la en A menor) (violín) sensación de resolución armónica por cambio de modo	no dirigida semi discursiva Frase corta (2 compases) con resolución en grado I (guitarra)	

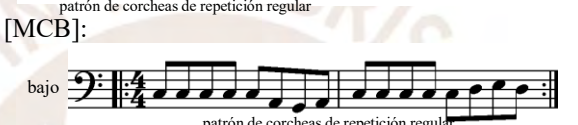
Ahora bien, la variedad temática del material melódico es otro aspecto relevante en las tres piezas. Mientras la textura melódica es predominante homofónica en “Mi Cueva”, la variedad radica en que la línea melódica principal está compuesta de varios momentos temáticos ejecutados con alternancia de instrumentación y de forma de acompañamiento. Así, la línea melódica transita por las quenás [MCA(a)], el violín [MCA(b)], la voz [MCB], volviendo al violín en [MCC(a)] y terminando en la guitarra en [MCC(b)]. En cuanto al acompañamiento rítmico armónico, este se compone de los *riffs* de guitarra y bajo eléctrico en [MCA] y en un nuevo *riff* de bajo en [MCB]. En [MCC(a)], aparte del rasgueo, la guitarra hace un acompañamiento imitativo a la melodía principal del violín, el cual al final intercambia de rol con la guitarra pasando a hacer un acompañamiento en base al arpeggio de Do mayor armonizado en [MCC(b)] (ver tabla 8 y ejemplo 10).

Ejemplo 10: Acompañamientos en “Mi Cueva”.

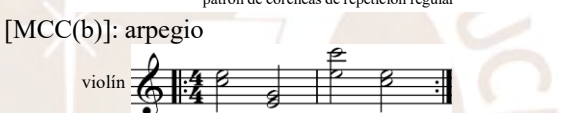
[MCA]:



[MCB]:



[MCC(b)]: arpeggio



Por otro lado, casi todas las texturas homofónicas que conforman la pieza mantienen en común una diferenciación entre el carácter más discursivo del material melódico principal y de las frases basadas mayormente en repetición musemática no dirigida¹⁹⁸ (ver ejemplo 11).

Ejemplo 11: Texturas melódicas, hipermetría y temporalidad en “Mi Cueva” [MCA,B].

[MCA]

fraseo discursivo - hipermetría regular (4 frases de 4 compases)



¹⁹⁸ En el primer caso son: el periodo melódico en las quenás en MCA(a), la frase de estructura abierta/cerrada del violín en MCA(b), la voz en MCB y la secuencia del violín de MCC(a)). En el segundo: los *riffs* de guitarra, bajo y mandolina en MCA(a) y el bajo en MCB.

[MCA]

fraseo semi discursivo

melodía (temática 2): violín

rep. musemática

rep. musemática (secuenciación)

antecedente - consecuente

guitarra (riff)

acompañamiento) desarrollo cíclico - rep. musemática

Bajo

[MCB]

fraseo semi discursivo

Melodía (temática 3): Voz

desarrollo cíclico - rep. musemática ... cont.

Esta diferenciación solo se difumina en cierto grado al final, en MCC(b), donde tanto la guitarra y el violín pasan a tener una estructura corta de pregunta y respuesta, ambas semidiscursivas y casi musemáticas (ver ejemplo 12).

Ejemplo 12: Texturas melódicas, hipermetría y temporalidad en “Mi Cueva” [MCC].

[MCC(b)]: [desarrollo semidiscursivo - musemático]

antecedente

consecuente

guitarra

violín

antecedente

consecuente

Por otro lado, un recurso que ornamenta la dimensión textural a nivel intraopus es la relativa homorritmia que se produce entre la línea melódica de la voz y el rasgueo de la guitarra rítmica en [MCB]. El *feel* que esto produce es una sensación sutil de libertad y distensión (*waywardness*) respecto a la precisión rítmica del acompañamiento del bajo.

“Concordancia” también presenta particularidades texturales. En primer lugar, de modo análogo a la homofonía en “Mi Cueva”, la textura polifónica resulta en este caso estilísticamente relevante. Esta se presenta de dos formas distintas: bajo un diseño de voces dialogantes (antecedente consecuente) y de modo más contrapuntístico o simultáneo. La polifonía dialogante se presenta desde la introducción, en la interacción entre el *riff*/bordón de la guitarra y la secuencia descendente del violín que actúa como voz de respuesta (ver ejemplo 13). Esta misma configuración se presenta a mayor escala en las secciones [CDA] donde la línea melódica ejecutada por el rondín [CDA1,2] y la voz [CDA3-6] actúan como antecedente para las frases de respuesta de la guitarra (entre versos) y la del violín (entre estrofas) (ver ejemplo 14).

Ejemplo 13: Intención dialogante en “Concordancia” [CDintro].

[CDintro]

[rep. musemática - desarrollo semidiscursivo] (secuenciación)

violín

guitarra

intención dialogante (polifónica)

[rep. musemática - desarrollo cíclico (riff)] (secuenciación)

Ejemplo 14: Intención dialogante en “Concordancia” [CDA].

[CDA]

[intención dialogante (polifónica)]

Rondín (A1,2)

Voz (A3-6)

Violín (A3-6)

guitarra

Rondín (A1,2)

Voz (A3-6)

Violín

guitarra

Por su parte, el arreglo textural de intención polifónica - contrapuntística en [CDB] refuerza el carácter de por sí ya contrastante de la sección. En este caso, las líneas de guitarra y mandolina, a pesar de construirse en gran medida por repetición musemática y/o secuencial, conservan la extensión e independencia estructural suficiente como para considerar intención contrapuntística (ver ejemplo 15). Al final, [CDC] adquiere cierto carácter polifónico por la sensación de pregunta y respuesta entre las voces y por los compases de elisión que le confieren continuidad a este desarrollo melódico alternado¹⁹⁹ (ver ejemplo 16).

Por último, el rasgo ornamental en “Concordancia” es (nuevamente) una homorritmia entre la línea melódica vocal y la guitarra solista en [CDA2-6]. Mientras la guitarra rítmica mantiene un rasgueo regular en semicorcheas, la guitarra solista alterna los fraseos de respuesta con un rasgueo de acordes que sigue el diseño rítmico de la voz.

¹⁹⁹ El término *elision* refiere a la situación donde el último compás de un grupo o idea es percibido al mismo tiempo como el primer compás del siguiente grupo o idea. Para Moore & Martin, esto refuerza el sentido de continuidad inmediata: “elision, where the last bar of the shortened group is also heard as the first bar of the subsequent group [...] elisions heighten the sense of immediate continuity” (2018).

Ejemplo 15: Intención polifónica - contrapuntística en “Concordancia” [CDB].

[CDB]

[rep. musemática - secuencial]

mandolina

guitarra

intención dialogante (contrapuntística)

[rep. musemática - secuencial]

Ejemplo 16: Intención polifónica - contrapuntística en “Concordancia” [CDC].

[CDC]

intención dialogante (polifónica)

Voz

que me crez can a las que meha blen los ma gos quie roes tar pre sen te cuan do lle guen e llos

Voz (coros)

que me crez can a las que meha blen los ma gos quie roes tar pre sen te

[compás de elisión]

Ahora bien, desde una perspectiva de sofisticación y ambición (Covach, 2006), dada una relativa homogeneidad a nivel armónico en “El Hijo del Sol” (ver tabla 7), la idea de variedad se encuentra principalmente en los contrastes temáticos y texturales del material melódico. Así, en este caso no se tiene una textura melódica predominante sino una alternancia entre distintos tipos. Luego de la homofonía en [HSA]. [HSB] se asienta como un pasaje de transición (del himno a la suite) y construye una línea melódica monofónica ejecutada en principio por la guitarra. A esta se suman progresivamente el violín y la mandolina al unísono u octava. Esta frase constituye un ejemplo de sofisticación interesante, en sí misma posee sentido de desarrollo dado que la progresiva reducción de la duración de las frases y la simplificación de la densidad en el diseño melódico y rítmico, conlleva a que una frase periódica se “reduzca” a un motivo rítmico (ver ejemplo 17).

Ejemplo 17: Fraseo periódico con simplificación melódico-rítmica en “El Hijo del Sol” [HSB].

[HSB]

periodo (4 compases)

periodo (4 compases)

guitarra

violin

mandolina

periodo (2 compases)

frases/idea (1 compás)

frases/idea (1 compás) - simplificación

motivos (2 tiempos)

simplificación

En contraste a esta monofonía de diseño melódico dinámico y cambiante, la que se presenta desde las voces, el violín y las quenás en conjunto en [HSG], se construye sobre material melódico más breve y repetitivo (ver ejemplo 18).

Ejemplo 18: Fraseo en “El Hijo del Sol” [HSG].

[HSG]

voces
quena
violín

Monofonía (unísono-octava)

Mandolina (solo)

Ahora, si bien la temática en [HSC] es la misma de [HSG], se diferencia en que aparte de ser solo instrumental, presenta una textura particular. En su primera exposición es una monofonía con alternancia tímbrica (la quena y el violín se turnan para presentar el tema) o alternatively, una polifonía de pregunta y respuesta (aunque los dos instrumentos ejecuten la misma frase). En cualquiera de los dos casos, en la tercera repetición se transforma en una homofonía, de mayor densidad tímbrica, por el unísono entre la quena, el violín y la armonización (2da voz) de la mandolina (ver ejemplo 19).

Ejemplo 19: Fraseo y texturas en “El Hijo del Sol” [HSC].

[HSC]

intención dialogante (polifónica)

quena

violín

mandolina

Homofonía

quena
(melodía - unísono)

violín

mandolina
(armonización - 2da voz)

Por otro lado, en [HSD] resalta la transición de una homofonía - construida entre la quena (línea melódica) y la secuencia o *riff* de guitarra (acompañamiento), a una polifonía contrapuntística entre el violín y la quena, aunque el carácter homofónico no llega a perderse del todo por la persistencia del acompañamiento secuencial de guitarra. Es de remarcar que esta configuración puede verse también como lo que Mark Spicer (2004) denomina *textura acumulativa* (*cumulative texture*), otro recurso presente en principio en la música académica pero común en varios estilos y épocas de rock. En [HSD] los “fragmentos temáticos son gradualmente introducidos y desarrollados [*riff* de guitarra-

quena-violín-ragueo de mandolina], terminando en una presentación plenamente formada del tema principal en un desenlace climático al final de la pieza [la tensión del módulo V I]” (Spicer, 2004, p.29). Este tipo de textura contribuye con la noción de direccionalidad de la sección reforzando a su vez a la sensación de “monumentalidad sinfónica”²⁰⁰ (ver ejemplo 20).

Ejemplo 20: Textura acumulativa en “El Hijo del Sol” [HSD].

[HSD]

quena (melodía)
quena (1ra. acumulación)
homofonía
violin
guitarra G C E Am
acompañamiento
rasgueo mandolina (acompañamiento)
Mandolina (2da acumulación)
Intención contrapuntística/poliónica
Am E
módulo
cadencial V I
violin (3ra acumulación)
guitarra cont...
Riff guitarra/rasgueo mandolina (acompañamiento)

Finalmente, la complejidad de todos estos entramados texturales se contrasta con la “simpleza” de las monofonías en [HSE] y [HSF]. De hecho, al inicio de HSE(a) tiene más protagonismo la “novedosa” textura de percusiones que la repetición motivica de la quena. Ya en HSE(b) esta se complejiza al duplicarse en octava con el violín transformándose en una estructura de pregunta y respuesta bimodal de sonoridad más afin al huayno. Por su parte, en [HSF] se presenta una frase monofónica similar esta vez en la mandolina. En esta parte, tienen función ornamental las voces (¡uy!, ¡uas!) al final en cada semifrase y la homorritmia entre la melodía y el rasgueo de guitarra (con esto, este recurso deviene un rasgo común a las tres piezas aquí vistas) (ver ejemplo 21).

Ejemplo 21: Monofonías en “El Hijo del Sol” [HSE,F].

[HSF]

mandolina
uy!
uas!
arpe
(.) cascabel/triangulo
guitarra (rasgueo)
arpe
(.) cascabel/triangulo
arpe
(.) cascabel/triangulo
arpe
(.) cascabel/triangulo

²⁰⁰ Texto original: “In a cumulative form this typical order is reversed: thematic fragments are gradually introduced and developed, only to crystallize into a full-fledged presentation of the main theme in a climactic pay-off at the end of the piece.” [...] a broader conception of cumulative form [...] can contribute to our experience of a musical work as somehow *always aiming toward a certain moment of culmination*”. (2004, p.29-30, las cursivas son mías).

[HSE(a)] Monofonía

quena

percusión (cascabeles, bongos)

[HSE(b)]

percusión (cascabeles)
guitarra (rasgueo)

Ahora bien, respecto a la temporalidad, en todas las piezas predomina mayormente una estructura discursiva y de linealidad dirigida. En “Mi Cueva”, [MCA(a)], [MCB], [MCC(a)] presentan melodías de estructura periódica en la quena, voz y violín respectivamente (ver tabla 8). En “El Hijo del Sol” y “Concordancia” el carácter discursivo es evidente en [HSA] y [CDA, CDC] por el desarrollo melódico a base de estrofas. En [HSB] la duración de la monofonía politémbica resulta lo suficientemente larga como para percibirse como un período melódico. El diseño y duración de la línea del violín en [HSD] provoca la misma sensación, lo mismo que las melodías de [HSC] y [HSG] (ver tablas 6 y 7). Además, el carácter discursivo que gobierna la temporalidad se consolida por el uso de progresiones armónicas que usan más de dos acordes y construyen estructuras de tipo abierta/cerrada (*open/closed*) con un claro sentido de resolución tonal²⁰¹. En última instancia, la percepción de una temporalidad larga y dirigida generalizada se debe a que en la mayoría de casos, se usan construcciones basadas en el huayno cuya temporalidad y narrativa es generalmente discursiva.

En este punto resulta llamativo el caso de “Mi Cueva”; la cualidad discursiva del material melódico se produce en sincronía con una armonía que, en contraste con las otras dos piezas, evoca una temporalidad más cíclica y musemática. El material de acompañamiento está compuesto principalmente por módulos/*vamps* armónicos de dos acordes, así como por *riffs* de uno o dos compases de duración e incluso armonía monocordal (ver tabla 8). Esta configuración hace que “Mi Cueva” se aproxime bastante a la descripción de Macan (1997) sobre cómo el rock progresivo tiende a construir su desarrollo: ideas melódicas de relativa extensión (periodos, pasajes solistas) que tienen como base ideas más cortas y repetitivas.

Estas estructuras más cortas y repetitivas también existen en “Concordancia” y “El Hijo del Sol” aunque en estos casos, más que constituir el acompañamiento como ocurre en “Mi Cueva”, estos momentos de temporalidad más cíclica se alternan con el material de narrativa más discursiva. Son muestra de ello las frases cortas al final de los versos y entre las estrofas en [CDA] y [HSD] que se ejecutan sobre un bucle armónico cadencial (V I) (ver tablas 6 y 7). Asimismo, la alternancia ocurre también a nivel de subsecciones. La melodía principal en [HSE(b)] y [HSF] es más corta y provoca la sensación de haber entrado en una temporalidad “media” o semidiscursiva. En la misma línea, es de resaltar cómo en “El Hijo del Sol”, la sección [HSE(a)] se erige como un breve “momento musemático” entre todo el material discursivo, el único espacio donde

²⁰¹ Por ejemplo en la progresión de la segunda parte de la estrofa en [CDA]: (vienen de lejos hacia un lugar) [IV I (C G) mayor/abierta] – (duendes y magos a concordar) [V I (B7 Em) menor/cerrada]; o la estrofa total en [HSA]: (al fondo de una quebrada vivía el alma del hijo del sol) [VI I V I (Am C G C) (x2)/abierta-abierta] – (que su madre era la tierra) [III I (C Am) abierta] – (y la tierra era de dios) [V I (E Am) cerrada].

la linealidad se interrumpe y la temporalidad se aproxima a la verticalidad dado que la idea de “frase” desaparece dejando solo la repetición de patrones de percusión sin mayor variación y aunque la quena no tarda en aparecer, esta recurre a la repetición motivica, manteniendo así una lógica circular. Por último, en “Concordancia”, la excesiva repetición casi sin variaciones de la temática completa (arreglo total) en [CDB] (repetida 7 veces) y [CDC] (repetida 6 veces) bien podrían ser una forma de crear una sensación de atemporalidad o verticalidad semejante a la producida por la armonía monocordal en [MCB].

Por otro lado, puede decirse que las tres piezas tienden en general al virtuosismo de tipo formal, siendo “El Hijo del Sol” el que lleva este aspecto al nivel más elevado. Esto se refuerza porque las secciones de métrica irregular, más que responder a una intención composicional o de exploración deliberada - un virtuosismo de métrica (Macan, 1997), se ven más como la consecuencia implícita de tomar el huayno (donde esta irregularidad es común) como género de base (*base style*), ya sea para toda la pieza (“Concordancia”) o en algunas secciones (“El Hijo del Sol”, “Mi Cueva”). Por otro lado, pasajes de despliegue técnico instrumental son escasos para considerar un virtuosismo de ejecución, aunque el pasaje melódico del violín de figuraciones rítmicas cortas en [MCC(a)] o el de seisillos que este ejecuta en [CDintro] pueden considerarse señas del mismo.

Por su parte, la variedad de temáticas, texturas y combinaciones armónicas que se hacen a partir de aspectos convencionales del huayno en “El Hijo del Sol”, así como la extensión de la forma convencional en “Concordancia” son estrategias que evidencian, más que una “sonoridad experimental” - como ocurre en “Sitting Dreaming”, una aproximación experimental en los términos planteados por Costa (2018). Así, podemos considerar que las convenciones estilísticas del huayno devienen en estos casos los “datos” que se someten a un proceso de “prueba”, a “un experimento artístico”, a una “reacción” con el rock. En “El Hijo del Sol” y “Concordancia” importaría entonces más “lo que hace con el huayno” (el insumo) que las piezas en si mismas (el resultado). Finalmente, esta aproximación, aunque experimental, no deja de ser estructurada y de hecho, en las tres piezas la intención composicional, plasmada en subsecciones concretas y la abundancia de arreglos, parece imponerse por sobre una lógica de improvisación o desarrollo espontáneo. A eso se suma el hecho que ninguna de las piezas considera una sección de improvisación solista semejante a [LFB(b)].

Psicodelia

A diferencia de las piezas “cosmopolitas”, la lectura de la psicodelia en “Mi Cueva,” “El Hijo del Sol” y “Concordancia” se basa más en una asociación por contexto (*cognate by context*) (Echard, 2017) que en significantes estilísticos (*as style*). El punto de énfasis en este caso reside en cómo los marcos musicales andinos adquieren connotaciones psicodélicas dado que en principio, no están relacionados a la experiencia, no sugieren

una intención²⁰², ni poseen afecto formal. La asociación contextual se fundamenta principalmente en las concepciones latinoamericanas que han "mistificado" lo local y lo andino desde la perspectiva de la cultura psicodélica occidental durante los sesenta. En el capítulo 1 ya se han visto que estas concepciones son las vanguardias primitivas y el nuevo indigenismo (Gonzales, 2021), el ande filosófico (Dios & Margiolakis, 2020) o la visión de lo andino como hipismo esencial (De Souza, 2022). Para ilustrar esta asociación, Olazo (2002) considera el segundo disco de El Polen, *Fuera de la Ciudad*, como algo que "refleja la psicodelia andina" (p.73).

Así también, la psicodelia en este caso se explica si se considera la tendencia del rock y folk de los sesenta a utilizar material folclórico con una mayor consciencia histórica (Echard, 2017 p.168). El autor plantea un dialogismo psicodélico - tradicional surgido de la relación entre la psicodelia y el folclor en el Reino Unido. En este diálogo, elementos pertenecientes a diferentes tradiciones musicales folclóricas del mundo, incluidas las mismas tradiciones inglesas, se entremezclan indistintamente evocando un exotismo musical y una ideología perenialista que Echard topicaliza con el término "paraguas" de *raíces universales (universal roots)*²⁰³. Bajo el mismo principio, los diferentes vínculos que El Polen establece intencionalmente con lo andino a través de la radio, los viajes, la tutoría con músicos tradicionales y finalmente la composición, producirían un dialogismo particular esta vez entre lo psicodélico y lo andino. Es a través de este proceso que cobraría sentido la noción de *raíz andina* como un campo tópico análogo al de *raíz universal*. Los elementos estilísticos presentes en piezas como "Mi Cueva", "Concordancia" y "El Hijo del Sol" actuarían por tanto como significantes o signos-índice asociados a este campo tópico al margen de su tratamiento formal. La *raíz andina*, en última instancia, apuntaría al dialogismo que un grupo como El Polen establece entre la cultura psicodélica, el hipismo y "lo andino" en particular, aunque al mismo tiempo, también puede usarse para denominar la percepción de esta intención por parte de la recepción.

Ahora, dada la relevancia de este proceso de construcción, vale la pena revisar brevemente aquellos elementos estilísticos que estarían actuando como significantes tanto de esta *raíz andina*, como de la psicodelia como estilo en general.

"Mi Cueva" evoca "lo estático del espacio rural" a partir de los *drones* y bucles formados por las estructuras monocordales basadas en el grado I (do mayor) en [MCB] y [MCC(b)]. Las frases tipo *riff* de la guitarra [MCA] y el bajo [MCA,B] suscitan el "paso del tiempo" y el movimiento continuo debido a su estructura basada mayormente en un patrón "simplista" de corcheas con repetición regular y acentuada (ver ejemplo 10) - un

²⁰² Esta afirmación se hace abstrayendo momentáneamente ciertas prácticas pertenecientes a las culturas andinas que sí pueden considerarse que tienen una intención de "transformar la mente" como los rituales chamánicos o los cantos de sanación.

²⁰³ Texto original: "I will just propose an umbrella term that can expedite references to this complex set of signifiers and referents, understood as enacting a certain kind of perennialist ideology and drawing upon the wide range of geographical and traditional signifiers just described: the universal roots topic" (Echard, 2017, p.327).

diseño al cual Echard le otorgaría una cualidad de *ritmo motor* (*motor rhythm*²⁰⁴). Por su parte, se produce cierto exotismo por los efectos de eco y reverb presentes en la voz en [MCB] que sugieren que “la cueva” se ubica en un “lugar distante”. Este efecto potencia también el aura “mística y reveladora” del “mensaje” de la letra. Finalmente, otro exotismo “sutil” se sugiere en los cambios de modo a lo largo de la pieza: menor [MCA], mayor [MCB], bimodal [MCC(a)] y mayor [MCC(b)].

Respecto a “El Hijo del Sol”, su extensión formal y aproximación “sinfónica” evocan constantemente un tópico habitual en la psicodelia como “lo clásico”, así como sus connotaciones de tradición, prestigio o el poder institucional que proyecta la música académica europea (Echard, 2017, p.87). El coro de monjas al unísono en [HSA] se suma a “lo clásico” al evocar de algún modo la solemnidad asociada a un himno, aunque también a “lo medieval” o “lo litúrgico” por remitir al canto gregoriano (ibid.). Ahora, la pieza puede verse en su mayor parte como lo que Echard (2017) denomina la “travesía de ida” (*the outward journey*). “El Hijo del Sol” sigue “un proceso continuo de transformación” (p.349) debido al contraste entre sus diferentes subsecciones [HSA,B,C,D,E] hasta la re exposición del tema principal [HSA5-7], luego de la cual, se tendría “la presentación de una textura novedosa hacia el final de la pieza” (ibid.)²⁰⁵ si se considera que [HSF] y [HSG] se perciben como “nuevas” después de [HSA5-7]. Alternativamente, la pieza puede verse como estructurada en función a momentos de cambio en la plasticidad temporal (Reising, 2009). En [MCA], el marcado regular y constante del pulso (principalmente en negras) de la guitarra rítmica es un claro motivo de “paso del tiempo” (*time passing motive*) y una fuente de sensación de marcha - propicia para el “himno”²⁰⁶. En [HSB] el acelerando progresivo ya también “comprime” el tiempo creando un momento disruptivo en la serialidad temporal (ibid.) la misma que se reestablece en la transición [HSB-HSC] al recuperarse el “paso solemne” original. El tempo se mantiene estable durante las secciones siguientes hasta la transición [HSE-HSA5] cuando la pieza retorna al tiempo y realidad “reales”, esta vez, debido a la familiaridad que proporciona tema principal luego de una sección de desarrollo y variación [HSC,D,E] – lo que se ha identificado anteriormente como la “suite”.

Por su parte, en Concordancia, las extensiones métricas [CDA] (ver tabla 6), los compases de elision y las yuxtaposiciones en la articulación melódica [CDA,C] generan momentos donde la pieza se comporta como una *composición continua*, (*through-*

²⁰⁴ El autor determina esta cualidad al hablar de los diseños simplistas y repetitivos de la batería, así como del bajo y la guitarra – estos casi en calidad de drones – que presenta el tema “Kingdom of Heaven” de la banda The 13th Floor Elevators (2017, p.82). Más adelante, sugiere implícitamente que un ritmo con cualidades “motoras” se produce en general al ejecutar “relatively even accents in motor rhythm, usually at the level of the quarter note” (p. 151).

²⁰⁵ Echard define esta “travesía de ida” del siguiente modo: “I suggest we designate this strategy as another psychedelic expressive genre and call it the outward journey expressive genre, defined as a large-scale movement from fairly conventional materials toward more radically psychedelic ones. Sometimes the change is more gradual, and sometimes it is more abrupt” (p.349). Echard identifica cuatro variantes de este género expresivo. El caso de “El Hijo del Sol” se compondría de una combinación entre la cuarta variante (“an entire performance that follows a fairly continual transformation”) y la tercera (“the sudden opening up of a new textural space at the end of a performance”) (ibid.).

²⁰⁶ De hecho este recurso, aunque tal vez no usado intencionalmente, es compatible con la intención de Juan Luis Pereira de asemejar formalmente este tema a un himno.

composed form) (Echard, 2017) en tanto se articula un cierto grado de inestabilidad, divagación e imprevisibilidad del desarrollo²⁰⁷. Por su parte, en relación al carácter deambulante de la primera sección, [CDB] puede entenderse como una forma “invertida” del recurso de desarrollo por variación aleatoria (*developing variation jam*). A diferencia de [SDC], donde se daba paso a un momento más “aleatorio e imprevisible”, en este caso, el contraste se produce al pasar a una sección más “estable” y “previsible” producto de una repetición temática con escasa variación. Este rasgo, que se vuelve a articular en [CDC], genera al final una sensación de *drone* ya que, llegado un momento, estas secciones parecen “estancarse” en sí mismas debido a que entran en una lógica de bucle (*loopiness*). Esta configuración constituye el modo particular que la pieza tendría de evocar la “atemporalidad” (*timelessness*) característica de la estética psicodélica. Finalmente, un aspecto incidental u ornamental sería el sonido del rondín si se considera como reminiscencia subyacente a tópicos como el *western*²⁰⁸ o el blues.

Fusión

El rol fundamental de las formas de la música peruana en el Polen (Mendivil, 2022) se evidencia claramente en las piezas de "raíz andina". Los elementos morfosintácticos del género del huayno son particularmente esenciales a nivel estructural.

En el caso de “Concordancia”, la macroforma toma de manera integral la estructura convencional de un huayno (introducción, estrofas, fuga y frases intermedias/codos)²⁰⁹ además de elementos idiomáticos como la pentafonía²¹⁰, la bimodalidad y el diseño

²⁰⁷ Según el autor, esta *forma continua* opera “by blurring formal divisions through *unexpected phrase extensions, elisions, digressions, and so forth* [...] melodic variation, modulation, and unexpected chord color [...] the song feels as if it flows continuously from point to point in an exploratory way.” (2017, p.177-178, las cursivas son mías). Asimismo, al hablar sobre la banda de folk psicodélico *The Incredible String Band*, señala: “Unpredictability is a core feature [...] neither the chord progression nor the melody settles into an easy pattern of repetition, creating a *through-composed* feeling. There are several devices frequently used by the band that enhance such a restless, always-changing quality, and most of them can be found in this song: tempo shifts, no clear adherence to foursquare phrase structure” (p.323, las cursivas son mías).

²⁰⁸ Del mismo modo que con el sonido metálico de guitarra acústica (ver apartado anterior), la asociación tiene como base la alusión a las bandas sonoras de películas del género.

²⁰⁹ A la estructura sugerida por Carrasco (2022) se añade la idea de frase intermedia o codo. Estos son frases o pasajes instrumentales que conectan los diferentes versos y estrofas. El músico Rubén Concha señala que el término “codo” es de uso reciente y resalta la importancia que tendría este recurso en varios estilos andinos: “La palabra codo no la he escuchado cuando tocaba en los años ochenta, en esa época el codo era secundario, tu le podías poner cualquier intermedio, pero actualmente el codo se ha convertido en algo más elaborado, más instrumental [...] se cantan canciones antiguas y estiliza el codo. En los huaynos populares cusqueños no tienen muchos codos al regresar ... en cambio en la música ayacuchana, el codo es una institución”.

²¹⁰ La pentafonía es fundamental en el imaginario andino. Según Mendivil (2018) no solo es un puente genealógico con el mundo incaico sino que explica el presente de la música andina (p.74). Aquí hay que advertir que la continuidad en la actualidad de la concepción de la música andina como principalmente pentatónica y/o como discurso que continua a aquel de la música incaica, se ha producido pese a la evidencia de la variedad de culturas musicales existentes en los andes (p.92). Por otro lado, Romero (2002) indica que la pentatónica es dominante en el género del huayno tanto mestizo como indígena (p.49) aunque otras escalas como la hexatónica o la diatónica europea son también muy usadas (p.42).

rítmico basado en patrones de síncopa, galopa y semicorcheas en la melodía²¹¹. Asimismo, se emplean progresiones armónicas convencionales y se recurre a la estructura cadencial (V I) durante los codos. Finalmente, [CDA] presenta una irregularidad métrica convencional en el fraseo (ver tabla 6 y ejemplo 14). Por otro lado, en “El Hijo del Sol”, estos mismos elementos se incorporan de manera discreta o como módulos, sin seguir necesariamente la forma tradicional y utilizándose funcionalmente en la creación de subsecciones dentro de una forma mayor. En cuanto a “Mi Cueva”, estos elementos tendrían una cualidad más tópica o intertextual. Más adelante, se profundizará en el caso de esta pieza en particular.

A pesar de la predominancia del estilo andino en estas piezas, también se pueden identificar elementos formales asociados al rock. Esto se evidencia en varias subsecciones que siguen una métrica de 4/4 y una hipermetría regular de base 4 [MCA,B,C(b)] y [HSA,B,D] (ver tablas 7 y 8). Esta cualidad es característica también de la sección [CDB]. En particular, [MCA] y [MCB] desarrollan material melódico asociado al rock como los *riffs* de guitarra y bajo. Por su parte, las frases de guitarra en [HSD], [CDintro] y [CDA] (especialmente después de las estrofas 1 y 2) presentan una ambigüedad interesante. Desde la perspectiva andina, podrían considerarse como bordones, intermedios o codos, (especialmente “Concordancia”). Sin embargo, desde la óptica del rock, pueden ser interpretados como *riffs* debido a su naturaleza repetitiva. Además, “lo rock” subyace la sensación de alto volumen (Baugh, 1993) que logra la ejecución dinámica y potente de la guitarra. En otras palabras, estas frases muestran una fusión particular entre dos tradiciones musicales. Una de ellas se refleja en la sintaxis (andino), mientras que la otra se manifiesta en la interpretación (el “drive” o “impronta rockera”). Por otro lado, lo folk también es relevante. Más allá de la instrumentación acústica, se hace presente en [MCB, C(b)] por la armonía modal monocordal²¹² y en [MCB], donde la guitarra parece imitar el diseño rítmico de la voz en una relativa homorritmia. Esto alude la lógica “folk” del verso libre, donde lo instrumental se adecua al fraseo vocal (Macan, 1997).

Por otro lado, así como la quena en “La Flor” o el patron de batería (*backbeat*) en “Tondero” se comportan más como alusiones o significantes tópicos de lo andino o el rock, el uso puntual del bajo eléctrico en “Mi Cueva” adquiere esta misma cualidad. Alude al rock o de modo más general, a la idea de “sonido eléctrico” en tanto es la única vez que este instrumento aparece de manera tan explícita en todo el repertorio. Asimismo, dado que “Mi Cueva” no se construye a partir de esquemas formales convencionales del huayno, el folk se percibe como el estilo de base y en ese contexto, la quena y la mandolina operan también como signos de lo andino ya que estos instrumentos no ejecutan líneas melódicas convencionales de algún estilo o género. De otra parte, la percepción de “Concordancia” como un huayno dada su aproximación a la estructura convencional, hace que instrumentos como las campanillas y el triángulo remitan a la

²¹¹ Al respecto Romero (2002) señala: “La figura redundante del huayno consiste en un motivo rítmico de una corchea y dos semi-corcheas, o en uno de semi-corchea, corchea, y semi-corchea” (p.42) Por su lado Carrasco (2022) reconoce como “células” en el huayno a diferentes motivos como la galopa y el tresillo (p.26-27) aunque da a entender que estos son solo aproximaciones para facilitar la comprensión del ritmo en el huayno.

²¹² Según Echard (2017): “Drones, and static harmonies in general, often have a folky quality, especially when used in conjunction with other signifiers of the pastoral” (p.138).

música clásica, los bongos a lo latino o la armónica al folk o al blues, aunque desde otras competencias, se advierte que es un instrumento usado también en las músicas andinas²¹³. El caso del violín resulta interesante ya que sus frases, al no ser estrictamente “andinas”, permiten que el timbre opere como signifiante dialógico remitiendo tanto a lo andino²¹⁴ como a lo clásico.

Ahora, respecto a los procesos de contacto. De modo general, la fusión en “El Hijo del Sol” y “Concordancia”, y en menor medida en “Mi Cueva”, se configura de tipo *aleatorio-sistemático* (*random approach*) puesto que se basa mayormente en la transformación de aspectos morfosintácticos y a su vez, evidencian la exposición, asimilación, conocimiento y aplicación de las convenciones estilísticas propias de lo andino y/o del huayno en diferentes formas y grados.

De modo particular, [MCA(a)] hace una relectura de lo andino desde convenciones del rock en tanto el timbre de quenás y la pentafonía (ambas convenciones “andinas”) se emplean en una melodía con hipermetría regular de base 4 (convencional al rock) y una narrativa periódica discursiva poco común en los estilos andinos – aunque al final se aproxime por la repetición del intervalo de tercera descendente (do-la). Esta melodía a su vez tiene de acompañamiento de frases cortas tipo *riff* tanto en la guitarra como en el bajo. El resultado puede verse como una tensión vertical [folk-rock-andino]. De otra parte, en “Mi Cueva” existe un momento resaltante respecto al contacto entre diferentes músicas. En la sección [MCC(a)] la frase del violín es una remisión alusiva al violín tipo *fiddle* o a los estilos de folk *bluegrass* anglosajones²¹⁵. Sin embargo, al final el intervalo de tercera menor descendente (do-la) y el cambio de modo armónico de mayor (C) a menor (Am) topicalizan en ese momento al huayno o a la “música andina”²¹⁶. El bombo refuerza esto al añadir un pulso adicional al compás de 4/4 y ejecutar un patrón en solitario²¹⁷ (ver ejemplo 22). Todo este desarrollo melódico muestra un esquema folk que resuelve en uno andino, perfilándose como una fusión de tipo resolución de problema (*problem-solving*) (Parthapratim, 2014).

²¹³ Al respecto de la asimilación de este instrumento europeo en los conjuntos musicales andinos, Robles (2007) señala “En cambio las armónicas y los acordeones tuvieron mejor suerte. Especialmente las armónicas, llamadas rondines por los campesinos, tuvieron y tienen todavía aceptación a lo largo de los Andes, ya sea para tocarlo como solista en cualquier momento o formando conjunto, como en el caso del Conjunto Condemayta de Acomayo, trío formado por un arpa, una armónica y una cantante” (p.85). Para tener una referencia ver por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=-0z8Oe4kcSA>

²¹⁴ El violín es un instrumento de uso muy extendido en las músicas de los andes. De hecho “el arpa europea y el violín fueron instrumentos musicales difundidos activamente por los misioneros españoles a lo largo de toda el área de los Andes. Hoy ambos instrumentos están ampliamente diseminados en las comunidades andinas, siendo generalmente ejecutados en combinación o individualmente como parte de conjuntos grandes.” (Romero, 2002, p.35)

²¹⁵ Juan Luis recuerda que “a Fernando [Silva, el violinista] le gustaba mucho el folk americano en violín”. A modo de referencia de estos estilos véase: <https://www.youtube.com/watch?v=CWS6fXU79wc>

²¹⁶ Esto se refiere al movimiento del grado III al I en la escala menor pentatónica, Carrasco (2022) señala que este movimiento melódico está muy presente en diferentes huaynos de varias regiones. Respecto a la armonía, según Salazar Mejía hay huaynos, como los ancashinos, que usan estos dos acordes; estos corresponden a una tensión y un reposo, tensión para el grado III y reposo para el grado I (ibid. p.40).

²¹⁷ De hecho, esta extensión métrica al final de frase parece ser un recurso recurrente, esta presente en la versión de “Valicha” y en varias subsecciones del “El Hijo del Sol”.

Ejemplo 22: Frase de violín (folk-andino) en “Mi Cueva” [MCC(a)].

[MCC(a)]

“El Hijo del Sol” puede verse como un esquema de tensión [clásico-andino] continua en tanto la pieza se basa en la sofisticación y estilización de relativamente pocos recursos estilísticos andinos mediante variaciones temáticas, texturales y formales. Así, [HSIntro] reproduce un arreglo que varias agrupaciones folclóricas— como las estudiantinas - usaban como introducción y que conocían como “preludio”²¹⁸. Por su parte las subsecciones [HSB, C, E(b), F, G] se construyen básicamente a partir de convenciones melódicas, armónicas y rítmicas y pueden considerarse como “piezas andinas” cortas en sí mismas dentro de una forma mayor variando principalmente en su textura. Estas remitirían no solo al huayno ([HSC, G]) sino a músicas como el pasacalle ancashino ([HSB]) o la danza cusqueña ([HSF])²¹⁹. Si bien desde ciertas competencias se enfatizan las sonoridades “andinas” en [HSB], no pasa por alto el arreglo de textura y el desarrollo melódico rítmico en esta sección en tanto clara aproximación a “lo clásico”. Ahora, [HSD] presentaría mas bien un tipo de tensión [rock-andino] dada su hipermetría regular de base 4, pero sobre todo, por alejarse de los diseños melódicos andinos convencionales (frases de quena y violín). Por último, y en relación a esta tensión, la frase tipo *riff* de rock de la guitarra puede verse, desde la intertextualidad, como una parodia de la introducción del huayno “Yaulillay” en su versión “criolla”²²⁰, en este caso, ralentizada y repetida como bucle (*loop*) (ver ejemplo 23).

Ejemplo 23: Riff de guitarra en “El hijo del Sol” [HSD].

[HSD] [alusión al huayno “Yaulillay”]

²¹⁸ Este arreglo se compone básicamente de improvisaciones basadas en frases escalares y arpeggios sobre una armonía ejecutada normalmente con trémolo. El músico Ruben Concha señala: “popularmente le decían preludio, en los años setenta y ochenta, los viejos decían: esta canción la vamos a comenzar con un preludio [imita el trémolo], hacíamos una improvisación pentatónica en la menor, otra en do, más que todo cuando era en estudiantina, el violín era el que hacía las improvisaciones porque mayormente eran los que habían hecho escuela.

²¹⁹ Según el músico Rubén Concha.

²²⁰ Personalmente me refiero a la versión de Lucha Reyes, cuya introducción resulta similar a la frase en cuestión. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=jTZ2Rj0kENw> Esta remisión fue advertida no obstante, por Rubén Concha para quien remite a la versión del grupo de los setenta Perú Latino. En cualquier caso, la asociación cobra sentido si se toma en cuenta la exposición de los Pereira a los huaynos criollos a través de de la radio.

Macro formalmente, “Concordancia” puede verse como un caso de fusión desde la horizontalidad o cruce estilístico (*stylistic crossover*) (Covach, 1999). Como ya se evidenció anteriormente, la sección [CDB] amplía la forma convencional de huayno introduciendo entre [CDA] (estrofas) y [CDC] (fuga) una sección análoga a una interludio - que normalmente actúa de contraste entre los versos y el coro en una forma “pop”. La forma final se percibe por tanto como producto de la alternancia entre secciones asociadas a lo andino y al rock. Por otro lado, de forma análoga a “Sitting Dreaming”, la mandolina en [CDB] parece tomar el rol de una guitarra solista que desarrolla secuencias melódicas sobre un acompañamiento de guitarra de base repetitiva tipo *riff*. Ahora, esta pieza muestra también la interacción entre el rock y huayno desde la performatividad. Por un lado, la articulación del fraseo en general (aunque se aprecia más claramente al inicio de [CDA]) tiende a presentarse de forma “atresillada”, como “tirada hacia atrás”, una cualidad de la interpretación en varios estilos andinos²²¹. Por su parte, la ejecución con dinámica fuerte en las guitarras sugiere la intención de generar mayor volumen (*loudness*) (la “impronta rockera” según Juan Luis Pereira).

Ahora bien, para la evaluación de la *actitud hacia la fusión*, es necesario separar “Mi Cueva” de las otras dos piezas las cuales, para esta instancia, se computan de manera más homogénea. “Mi Cueva” parece ser el caso donde la actitud a la fusión se percibe en su punto de mayor “equilibrio”. Aunque categorizado como “folk psicodelia” (De Souza, 2022, p.45), la presencia de aspectos del rock como la hipermetría regular de base 4 y el uso de *riffs* en la guitarra y bajo en [MCA] y [MCB], disminuye considerablemente su tendencia a enmarcarse dentro de marcos estilísticos rígidos del folk (actitud “auténtica”). De hecho, en la pieza tiende considerablemente hacia una intención más interpeladora y exploratoria y un tratamiento compositivo más dinámico (actitud “original”). Esto se ve reflejado en la variedad temática, melódica y tímbrica que genera a su vez gran contraste entre secciones formales. [MCA] transita por timbres andinos (quena), de folk (violín), pone a la mandolina en una situación ambigua (folk/andino) y todo ello sobre *riffs* de guitarras y bajo eléctrico. [MCB] cambia a un contexto monocordal y produce tensión rítmica por la homorritmia entre la voz y la guitarra (folk) mientras el bajo mantiene el recurso de la repetición musemática (*riff* de rock). La pieza vuelve a cambiar en [MCC(a)] donde se recurre a la bimodalidad y la frase del violín deviene un momento de tensión complejo entre lo folk y lo andino. Todo ello se resuelve en [MCC(b)] al volver a lo monocordal y a fraseos más asociados al folk.

En contraste, tanto en “El Hijo del Sol” como en “Concordancia”, la actitud debe ser vista considerando que lo andino y el huayno constituyen la base estilística. En sentido amplio, estas piezas proyectan el conocimiento de los marcos estilísticos y la intención de “respetarlos”²²² y tienden por ello a un tratamiento por decirlo conservador o tradicionalista de los mismos, estableciendo finalmente una actitud “auténtica” hacia la

²²¹ Rubén Concha señala: “la línea melódica [de Concordancia] tiene la estructura de un huayno, lo que me llama la atención es el fraseo, bien relajado, [se ve] que ya han tocado bastante”.

²²² Esto según la percepción del músico Rubén Concha quien señala: “yo escucho que ellos respetan bastante lo andino [...] conocen bastante de música andina, se nota que son ‘peruanazos’, no son ningún improvisado, la melodía está bien, la forma de cantar también se aproxima [...] formalmente es ‘andinazo’, tocarían música andina si quisieran”.

fusión. Desde la dimensión morfosintáctica, “Concordancia” es básicamente un huayno, lo mismo que 4 de 7 secciones en “El Hijo del Sol” [HSC, E(b), F, G]. Así también, no parece haber una intención de romper las pautas interpretativas convencionales de ejecución en los instrumentos folclóricos (quena, violín, mandolina, rondín). Incluso la sensación “atresillada” de ejecución en “Concordancia” sugiere la intención de entrar en la tradición. En contraparte, el balance y equilibrio lo producen la manipulación de estas convenciones y la búsqueda de arreglos musicales más libres. El arreglo general en las secciones [HSB, D, E(a)] evidencian esto ya que utilizan material tímbrico, armónico y rítmico asociado a lo andino, pero de una forma más creativa y exploratoria respecto al tratamiento más “rígido” de las otras subsecciones. Así también, en “Concordancia” se aprovechan secciones formales convencionales (introducción, frases intermedias) para trabajar material melódico más original. Una muestra de ello es el arreglo de pregunta y respuesta que hacen la guitarra y el violín en [CDintro], las frases de guitarra luego de cada verso de voz y la frase conclusiva del violín luego de cada estrofa en [CDA]. Por último, la decisión de “abrir” la forma de huayno e insertar una sección más “rockera” que desarrolla material musical contrastante usando los mismos recursos tímbricos, es otra manera de interpelar la tradición desde la fusión.

2.2.3. Covers y versiones: Valicha, A las orillas del Vilcanota, Cholito pantalón blanco.

Progresivo

En contra de la tendencia del progresivo de no adoptar formas convencionales, "Valicha," "A las Orillas del Vilcanota," y "Cholito Pantalón Blanco" son versiones de temas folclóricos tradicionales (dos huaynos y una marinera norteña) cuya estructura se adecúa en gran medida a la forma de cada género. Para lograr unidad, "Valicha" y "A las Orillas del Vilcanota" repiten sus respectivas subsecciones [VLA] y [OVA] en concordancia con el desarrollo estrófico de un huayno. Además, cuentan con [VLB] y [OVB] como secciones de fuga respectivas (ver tablas 9 y 10). En particular, la sección [VLB1] en “Valicha” funcionaría como una segunda subsección de contraste y no sería “la fuga” propiamente dicha ya que luego continúan [VLA3] y [VLC]. Es al repetirse luego de estas secciones ([VLB2]) que se cierra de manera convencional con una fuga de huayno. Por su parte, "Cholito Pantalón Blanco" respeta la forma de presentación convencional de una marinera norteña (primera y segunda) al repetir integralmente la estructura: [CHA1] (estrofa), [CHB] (dulce), [CHA2] (segunda estrofa), [CHC1] (fuga)²²³ (ver tabla 11).

²²³ Se toma de referencia la estructura que señala el músico criollo Juan Pareja “que es el verso [estrofa], la del centro que es el dulce, y los dulces siempre tienen ese cambio a mayor, y después viene la fuga que esta en menor [...] la marinera norteña tiende a tener dos vueltas, dos repeticiones exactamente iguales [primera y segunda]. Se remarca que esta descripción se hace en referencia a otro género, el tondero: “cuando escuché el tema dije, esto suena a un tondero, porque en la actualidad se maneja con una estructura que tiene la canción”. Para nuestro caso, no se considera que “Cholito Pantalón Blanco” tenga forma de tondero ya que la versión de la marinera norteña en formato banda militar, mas típico, posee esta estructura. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=7jJGArrHeEk>

Tabla 9: Estructura y elementos formales (Valicha).

	VALICHA [VL]										
Secciones formales analíticas	[VIntro]		[VLA1]	[VLA2]	[VLB1]	[VLA3]		[VLC]		[VLB2]	
	a	b	a, b (codo)	a, b (codo)		a	b, c (codo)	a	b		
Tiempo	0:00- 0:50	0:50 – 1:00	1:01- 1:34	1:35-2:08	2:09-2:53	2:54-3:03	3:04-3:38	3:39-4:23	4:24-4:29	4:30-5:31	
FORMA	Intro	codo	Estrofa	Estrofa (reaparición)	Fuga	CODO	Tema (2da reaparición)	Danza	CODO	Fuga (reaparición)	
	HUAYNO (forma convencional)					Desarrollo - Extensión formal					Coda (fuga de huayno)
Tempo	Libre (rubato)		♩ = 100-105 bpm								Accelerando ♩ = 100-115 bpm
Métrica			2/4	Frases 1,2 (4/4 - 3/4 - 4/4 - 2/4) – frases 3,4 (4/4 - 3/4 - 2/4 - 4/4)	[2/4 + 1/4] o [6/4+7/4]	2/4	Igual que A1,2		2/4 (agrupaciones - 6/4, 4/4 y extensiones de 1/4)	Igual que B1	
	1/4										
Letras (marcas clave)	Instrumental										
Sección rítmica	Bombo: [↗↘], isoritmo con melodía o variaciones [en codo final] Guitarra rítmica: [↗↘]				Bongos: [↗↘] Triángulo: ♩	Misma configuración que en A, A2				Bombo: galopa Percusiones (chajchas, bongos, cascabeles): motivos de negra y corcheas	Bombo: [↗↘] Chajchas: [↗] Guitarra rítmica: [↗↘]
Progresión armónica	Tonal (la menor) Im VII Im V (Am G Am E)	I (Am)	Bimodal mayor(I-IV-V-I) (C F G C) menor (III VI-- V-i) (C F E Am) Codo final en menor: V-i (E Am)		(III VI – V-i) (C F E Am)	i-V-I modulación un tono arriba (la-si)	Igual que A, A2 Un tono más alto (Bm)		Sin armonía	i-V-i tono original (la menor)	Bimodal (III VI – V-i) (C F E Am)
Material melódico	arpeggios (quena) notas sostenidas en tremolo (violín)		Open closed A1: periodo: 4 frases aabb (quena, violín al unísono en b) Notas sostenidas (cello) A2: Periodo de 4 frases aabb (quena, violín, cello al unísono u octava) open ended [codos entre versos] frase escalar oscilante (mandolina) ascendente (mandolina, violín) [codo final, entre estrofas] riff/bordon (cello – A1, violín – A2)		open closed Periodo: dos frases aa', armonizada (3ra) Notas sostenidas nota corta repetida [rol melódico alternado en cada repetición entre quena, violín y cello] open ended [codos entre frases] motivo ascendente (mandolina)	Open ended riff/bordon (violín)	Open closed Periodo: 4 frases aabb, armonizada (3ra) (mandolina) Open ended [codos entre versos] Frase de respuesta, motivo repetido, armonización (3ra) (quenas) [codo final, entre estrofas] riff/bordon (mandolina) motivo repetido (quenas)		open closed periodo: dos frases tipo aa' armonizada (3ra) quena open ended [codo final] rep. motivica quena		Misma configuración que B
Textura	Homofónica: Línea melódica (quena) Violín continuo armónico (violín, guitarra)		Polifónica: estrofa: línea melódica: [pregunta] (quena, violín, cello (A2) – unísono/octava), [respuesta] (mandolina, violín) Homofónica Línea melódica (quena, violín, cello) Continuo armónico (cello – A1) Codo final: A1: Homofónica: [línea melódica - cello] [acompañamiento rítmico – mandolina] A2: Monofónica: [línea melódica – violín]		Polifónica: línea melódica: [pregunta] (quena, violín, cello- unísono) - [respuesta - codo] (mandolina) Homofónica Continuo armónico – rítmico (cello, violín)		Monofónica (violín)	Polifónica: estrofa: línea melódica: [pregunta – mandolina] [respuesta – quenas] Homofónica Línea melódica (quena, violín, cello) líneas melódica secundaria (armonización- 2da voz) (mandolina, quena) Polifónica - Contrapuntística (codo final): (mandolina, quenas)		Homofónica: línea melódica principal líneas melódica secundaria (armonización- 2da voz) (quenas)	
Temporalidad	acompañamiento cordal: rasgueo de guitarra dirigida discursiva desarrollo melódico por estrofas (periodos) con sentido de resolución tonal, progresiones y cadencias armónicas Dirigida semidiscursiva (codos) Frases cortas con sentido de resolución tonal. Modulo armónico (vamp) V I								Dirigida semidiscursiva Frases cortas con sentido de resolución tonal		Misma configuración que B

Tabla 10: Estructura y elementos formales (A las Orillas del Vilcanota).

A LAS ORILLAS DEL VILCANOTA [OV]								
Secciones formales analíticas	[OVIntro]	[OVA1,2]	[OVA3]	[OVA4]	[OVA5,6]	[OVA7]	[OVA8]	[OVVB]
Tiempo	0:00-0:10	0:10 – 0:50	0:50 - 1:12	1:12 – 1:33	1:33 – 2:14	2:14 – 2:35	2:35 - 2:56	2:56 – 4:00
FORMA	introducción	Estrofa 4 frases	Estrofas 4 versos con repetición		Estrofa 4 frases	Estrofas 4 versos con repetición		Fuga 2 versos con repetición, 1 estrofa
	HUAYNO (forma convencional)							
Tempo	J= 83-88 bpm							
Métrica	1/4							
	2/4	6/4 [estrofas] - 2/4 [codo]						4/4 + 1/4
Letras (marcas clave)	Instrumental	Instrumental	A las orillas del Vilcanota (bis) Grabé tu nombre sobre la arena (bis)	Vino la ola y lo borró todo (bis) Y de tu nombre no quedó nada (bis)	Instrumental	Repetición A3,4		Tu tienes oro tu tienes plata (bis) Todo eso se acabará (Con el tiempo) se acabará
Sección rítmica	Chakchas: patrón rítmico regular (f.l) con variaciones							
Progresión armónica	V-i [B Em]	bimodal IV I IV I (modo mayor) [C G C G] III I III I (modo menor) [G Em G Em] V I (cadencia) [B Em]						Bimodal mayor/menor (G Em G Em)
Material melódico	open ended (riff-bordón)	Open closed Periodo:4 frases tipo <i>aabb´</i> con motivo repetido al final (quena, violín	Open closed voces: periodo de 4 frases de tipo <i>aabb´</i> open ended quenás: motivo melódico de nota única en staccato violín: rep. motivo (codo) mandolina: repetición de motivo de intervalo de 5ta (codo) guitarra:riff/bordón (codo)	open closed periodo de 4 frases de tipo <i>aabb´</i> (quena) periodo de 4 frases de tipo <i>aabb</i> (mandolina) open ended [codo] riff/vamp/bordón (guitarra, mandolina)	Misma configuración A3,4	Open closed voces: periodo de 4 frases de tipo <i>aabb´</i> violín: periodo de 4 frases de tipo <i>aabb</i> open ended [codo] riff/bordón (guitarra, violín)	Open closed Periodo: 4 frases de tipo <i>aabb´</i> (voz, quena, violín – unísono/octava) Open ended motivo (mandolina) [en codo]	
Textura	Homofónica: Línea melódica (guitarra)	Polifónica - Contrapuntística (relativa independencia melódica): (violín/quena) Homofónica: (armonizaci ón – 1ra/2da voz)	Homofónica: [estrofa] Línea melódica (voces) Acompañamiento rítmico armónico (quena) [en codo] Línea melódica (violín) Acompañamiento rítmico armónico (mandolina)	Polifónica - Contrapuntística (relativa independencia melódica): Mandolina/quena		Polifónica - Contrapuntística (relativa independencia melódica): voz/violín	Homofónica: Línea melódica (voces, quena – monofonía) Contracanto (melodía secundaria) (violín)	
Temporalidad	No dirigida semidiscursiva (riff-bordón) (guitarra solista)	acompañamiento coral: rasgueo de guitarra, rasgueo de mandolina (A8,B) acompañamiento rítmico-armónico: bordoneo de guitarra (menos en B)						
		Dirigida discursiva desarrollo melódico por estrofas (periodos) con sentido de resolución tonal Progresiones y cadencias armónicas Dirigida semidiscursiva (codos) Frases cortas con sentido de resolución tonal (riff-bordón) guitarra solista motivo: quena, violín (A1,2) bordón: violín (A3,4,7,8), mandolina (A5,6) Modulo armónico (vamp) V I						

Tabla 11: Estructura y elementos formales (Cholito Pantalón Blanco).

CHOLITO PANTALON BLANCO [CH]										
Secciones formales analíticas	[CHintro]	[CHA1]	[CHB]	[CHA2]	[CHC1]	[CHD]	A3	B2	A4	C2
Tiempo	0:00 – 0:28	0:28 – 1:03	1:03 – 1:13	1:13 – 1:24	1:24 – 2:25	2:25 – 3:11	3:11	3:45	3:56	4:07
Forma: convencional con extensión	introducción	estrofa	dulce	2da estrofa	fuga	Interludio - Solo	Forma convencional: Marinera norteña (segunda)			
	Forma convencional: Marinera norteña (primera)					Extensión formal				
Tempo	rubato	J. = 85-88 bpm								
Métrica		Sesquialtera 6/8-3/4								
Letras (marcas clave)	instrumental	cantado				Instrumental				
Sección rítmica	Rasgueo de guitarra; rasgueo de mandolina (en A2-C1); piano (acentuaciones – rep. no regular) Cajón con escobillas (desarrollo libre) bongos (marcado de pulso) pandero (motivo (clave) de rep. regular y variaciones, mayor presencia desde final de C1)									
Progresión armónica	Open ended (módulo): modo menor V I (E7 – Am)		Open ended (módulo) modo mayor V I (G C)		Open ended (módulo): modo menor V I (E7 – Am)					
Material melódico	Open closed fraseo de notas de acorde ornamentadas con resolución (guitarra) notas trémolo (mandolina)	Open closed Estrofa de 6 versos ababab (voz) Open ended motivo ascendente por paso conjunto motivo a base de intervalo de 5ta (mandolina)	Open ended verso con repetición (voz) arpegio descendente (mandolina, violín)	Open closed 1 verso con repetición (voz) notas pedal con trémolo (violín)	Open closed Estrofa de 4 versos abab con repetición (voz) Open ended motivo de nota repetida (tremolo) (violín) tema escalar ascendente (piano)	Open closed Improvisación solista (guitarra) secuencia abc descendente (mandolina)				
		Open ended Motivos (bordones) a base de arpeggios (bajo/guitarra)								
Textura:	Homofónica Línea melódica (guitarra) continuo armónico (mandolina, guitarra)	Homofónica								
		Homofónica Línea melódica (voz) Acompañamiento armónico - rítmico (guitarra/bajo, mandolina, piano)	Homofónica Línea melódica (voz) Contra canto (mandolina, violín) Acompañamiento armónico - rítmico (guitarra/bajo, piano)	Homofónica Línea melódica (voz) continuo armónico (violín) Acompañamiento armónico - rítmico (guitarra/bajo, piano)	Homofónica Línea melódica (voz) Contra canto (piano) continuo armónico (violín)	Homofónica Línea melódica (solo de guitarra) Contra canto (mandolina) Acompañamiento armónico - rítmico (piano, guitarra)				
Temporalidad	dirigida discursiva fraseo largo con resolución cadencial final	Acompañamiento cordal: rasgueo (guitarra) (mandolina) Polirrítmica: variedad rítmica (desarrollo libre, patrones: cajón, pandero) (bordones, acentuaciones: guitarra, bajo, piano, mandolina)								
		no dirigida semidiscursiva: estrofas de estructura antecedente consecuente/ pregunta-respuesta (voz)	No dirigida semidiscursiva: estrofas de estructura antecedente con repetición (B) - consecuente con repetición (A2) (voz) dirigida semimusematica frases cortas unidireccionales con resolución (mandolina, violín)			no dirigida semidiscursiva: estrofas de estructura antecedente consecuente/ pregunta-respuesta (voz) no dirigida semimusematica frase corta unidireccional sin resolución (piano)		dirigida discursiva fraseo largo con reolución (guitarra)		
dirigida discursiva: desarrollo melódico por estrofas (periodos) con sentido de resolución tonal no dirigida semidiscursiva: bordones, motivos rítmicos de ref. armónico (guit. piano, mandolina, violín), módulo armónico cadencial (V I)										

Por su parte, la variedad macroformal se logra añadiendo secciones. Con esto se amplía la forma convencional y estas versiones se construyen por tanto como piezas seccionadas de movimiento único (Macan, 1997). En “Valicha” la extensión empieza en [VLA3], en este “interludio” (De Souza, 2023, p.44) se reexpone el tema principal modulado (de la menor a si menor). Continúa con [VLC] donde el diseño y densidad textural cambian radicalmente al quedar “las percusiones solas y posteriormente [sumarse] las quenás haciendo melodía” (ibid.). Considerando estas secciones, “Valicha” puede verse alternativamente como “un huayno con desarrollo” en tanto se tendría: [VLA1,2] [VLB1] (huayno con fuga), [VLA3] [VLC] (desarrollo), [VLB2] (fuga). Por su lado, en “A las Orillas del Vilcanota” los momentos de contraste se producen en [OVA5,6]. Si bien aquí únicamente se reexpone el tema principal de forma instrumental luego de las estrofas vocales (una alternancia común en el huayno), esta se realiza pasando de una textura mayormente homofónica a una polifónica contrapuntística entre la quena y mandolina. Este cambio es relevante si se considera el escaso uso de esta última textura en los huaynos. Finalmente, en “Cholito Pantalón Blanco”, aparte de la instrumentación atípica (Mendivil, 2022) que provocaría su “transformación tímbrica” (De Souza, 2023, p.44), la extensión formal que representa la sección [CHD] rompe el esquema convencional del formato de la marinera norteña al insertarse como un puente instrumental entre la “primera” y la “segunda”. Como se verá más adelante, esta sección tiene implicancias relevantes para la construcción de la fusión.

A nivel intraopus, la sofisticación en estas tres versiones recae mayormente en un entramado melódico textural complejo que comprende monofonías (duplicación por unísono u octava), homofonías (armonización de voces, melodías de refuerzo armónico y contra canto) y polifonías. Para empezar, ya se ha dicho que en [OVA5,6] se construye una textura de intención contrapuntística - polifónica entre quena y mandolina atípica al desarrollo melódico convencional en un huayno (ver ejemplo 24).

Ejemplo 24: Desarrollo de intención polifónica - contrapuntística en “A las Orillas del Vilcanota” [OVA5,6].

[OVA5,6]

mandolina

quena

guitarra

intención polifónico contrapuntística

intención polifónico contrapuntística a

Em B

modulo cadencial V I

Sin embargo, texturas complejas se construyen ya desde la primera presentación del tema [OVA1,2]. En esta sección, aparte de la relativa independencia entre el violín y la quena, cada línea melódica se presenta con una segunda voz armonizada por terceras (por debajo – violín, por encima – quena). El entramado final compuesto de 4 líneas melódicas da como resultado y una consecuente sensación de densidad (ver ejemplo 25). La intención contrapuntística se extiende en cierta medida hasta la estrofa final [OVA8] en tanto el fraseo del violín se percibe como lo suficientemente independiente de la línea melódica principal (voz) (ver ejemplo 26).

Ejemplo 25: Desarrollo de intención contrapuntística en “A las Orillas del Vilcanota” [OVA1,2].

[OVA1,2]

The musical score for 'A las Orillas del Vilcanota' [OVA1,2] is presented in two systems. The first system features two staves: 'violin 1 y 2' and 'quenas 1 y 2'. Each staff has two parts: 'melodia' and '2da voz (armonización)'. A red line labeled 'intención polifónica - contrapuntística' spans across the 'melodia' parts of both staves. The second system shows a 'Codo 1' (Coda 1) section with the notation 'Em B (modulo cadencial V I)'. The 'quenas 1 y 2' staff continues with its 'melodia' and '2da voz' parts.

Ejemplo 26: Desarrollo de intención contrapuntística en “A las Orillas del Vilcanota” [OVA8].

[OVA8]

The musical score for 'A las Orillas del Vilcanota' [OVA8] shows two staves: 'Voz' (Voice) and 'Violín' (Violin). The 'Voz' staff has a 'melodia' part. The 'Violín' staff has a 'contracanto' part. A red line labeled 'intención polifónica - contrapuntística' spans across the 'melodia' of the voice and the 'contracanto' of the violin.

Por lo visto, en “A las Orillas del Vilcanota”, la variedad y sofisticación textural constituye un rasgo relevante a nivel estilístico en tanto secciones de perfil contrapuntístico como las descritas, se alternan con estructuras homofónicas más convencionales (las estrofas vocales) (ver tabla 10). Es interesante notar que a pesar de esta variedad textural, la pieza puede llegar a percibirse como una versión “muy fiel a un huayno local” (De Souza, 2022, p.46).

En segundo lugar, en “Valicha”, el desarrollo melódico de tipo pregunta y respuesta entre los versos y las frases intermedias (codos) – algo común en el huayno, puede verse como una construcción polifónica, no debido a la simultaneidad, sino por lo elaborados y “autónomos” que llegan a percibirse los codos respecto a los versos y estrofas - estos son melodías cortas pero con sentido de resolución tonal. No obstante, la sofisticación en este caso se basaría mayormente en la estrategia del intercambio de roles melódicos principal y secundario (duplicaciones, armonización, refuerzos armónicos,

contra cantos) entre los diferentes instrumentos (quena, mandolina, violín, chelo). Vale la pena mirar con mayor detalle este proceso para el caso de las secciones [VLA] y [VLB].

En [VLA1] la quena lleva la melodía principal mientras que el chelo funciona como continuo armónico y la mandolina como contra canto (respuesta). Para el tercer y cuarto verso, la melodía principal es ejecutada también por el violín al unísono (duplicación 1). En [VLA2] el chelo se suma a la melodía principal en octava (duplicación 2) mientras que el violín, aparte de ejecutar desde el principio la melodía principal, ahora también ejecuta la respuesta junto con la mandolina (duplicación 3) (ver ejemplo 27).

Ejemplo 27: Intercambio de roles melódicos en “Valicha”.

[VLA2]

Quena

Mand.

Vln.

Vc.

melodía

codo 1 ("ayacuchano")

Duplicación 3: violín/mandolina

codo 2 ("Vivanquero")

Duplicación 2: quena - violín/chelo (octava)

[VLA2(b)]

Quena

Mand.

Vln.

Vc.

codo 3 (huaynos/pampeñas criollas)

cambio de instrumento (violín)

módulo cadencial V I (E Am)

[VLA1(a)]

Quena

Mandolina

Violin

Violonchelo

melodía

Duplicación 1: quena - violín (octava)

codo 1 ("ayacuchano")

codo 2 ("Vivanquero")

Acompañamiento (continuo)

[VLA1(b)]

Quena

Mand.

Vln.

Vc.

Duplicación 1: quena - violín (octava)

E Am

codo 3 (huaynos/pampeñas criollas)

módulo cadencial V I (E Am)

En [VLB1] la melodía principal se ejecuta a dos voces en las quenás (armonización), el violín tiene una melodía secundaria de acompañamiento (homofonía) y la respuesta es llevada por la mandolina. Sin embargo, en la primera repetición, el violín se une a las quenás en la melodía principal y el chelo toma el rol de acompañamiento (intercambio 1). En la tercera repetición, violín y chelo intercambian roles (melodía principal/de acompañamiento) (intercambio 2) y en la cuarta repetición tanto cello como violín llevan a la melodía principal siendo esta vez las quenás las que cambian a un rol de refuerzo armónico (intercambio 3). En las repeticiones posteriores se intercambian nuevamente los roles con la quena (armonizada) en la melodía principal y el violín y cello en el acompañamiento (intercambio 4) (ver ejemplo 28).

Ejemplo 28: Intercambio de roles melódicos en “Valicha”.

[VLB1]

The musical score for "Valicha" illustrates four distinct role exchanges (intercambios) between the instruments. The score is divided into four systems, each representing a different phase of the piece.

- System 1:** The Quena plays the main melody in a two-part harmony (Armonización). The Violín provides a secondary melody of accompaniment (Acompañamiento (contracanto)). The Mandolina plays a response. The Violonchelo provides accompaniment (Acompañamiento (contracanto)).
- System 2:** The Violín joins the Quena in the main melody (Duplicación: quenás/violín). The Violonchelo takes over the accompaniment role (Intercambio de rol 2: acompañamiento).
- System 3:** The Violín and Violonchelo exchange roles (Intercambio de rol 3: melodía - duplicación (violín/chelo)). The Quena provides accompaniment (Intercambio de rol 2: acompañamiento).
- System 4:** The Quena and Violín exchange roles (Intercambio de rol 4: melodía). The Violonchelo provides accompaniment (Intercambio de rol 4: acompañamiento).

[VLA3(b)]

intercambio de voces (1ra por 2da)

cambio de rol (respecto a VLB1):
respuesta (con armonización)

Codo 5 [VLA3(e)]

Bm F#

Módulo cadencial V I

Ahora, en [VLA3] la estrategia de intercambio de roles es diferente. La melodía principal es ejecutada esta vez por dos mandolinas, sin embargo, la segunda voz (la que armoniza) pasa a tener rol de primera y viceversa. Este efecto es reforzado en gran medida por el cambio de intensidad (presencia en la grabación) de esta segunda voz ahora “convertida en primera”²²⁴. Además de ello, el contra canto de respuesta es ejecutado ahora por dos quenás armonizadas (ver ejemplo 29). Por último, la homofonía predomina en las tres subsecciones de “Cholito Pantalón Blanco” [CHA,B,C] aunque se presenta relativamente menos compleja respecto a las otras dos piezas. Se considera que una revisión más detallada de este aspecto resulta más productiva en el apartado de fusión ya que la textura resulta en este caso, un elemento fundamental en su construcción.

Ejemplo 29: Intercambio de roles melódicos en “Valicha”.

[VLA3(a)]

codo 4
E Am

F# Bm

Módulo cadencial (V I)

Ahora bien, al igual que con las piezas de “raíz andina” como “Concordancia” y “El Hijo del Sol”, la irregularidad métrica es respetada en las versiones de “Valicha” y “A las Orillas del Vilcanota” compatibilizando también con la tendencia a la variabilidad métrica de lo progresivo. Así, en [VLA] el periodo melódico se compone de compases en

²²⁴ El músico Rubén Concha advierte esto: “son dos mandolinas, pero la primera voz está en grave y la segunda está en agudo, por eso es que suena medio raro, y está en bajo volumen la primera”.

4/4, 3/4 y 2/4. En [VLB], el periodo se enmarca en una métrica de 2/4 con un compás de extensión de 1/4 al final o como una alternancia entre un compás de 6/4 seguido de uno en 7/4, mientras que en [VLC] las melodías sugieren un esquema base en 2/4 con extensiones (ver tabla 9). Es de remarcar que la sensación de irregularidad métrica se debe también a la presencia de compases de doble función (elisión) al final del periodo en [VLA]. Por su parte, en [OVA] cada frase melódica del período se estructura en dos compases de 3/4 mientras que la respuesta de violín al final de la estrofa sugiere un cambio a una métrica de 2/4. Además, una sensación de extensión métrica se da en [OVb] donde la melodía de 4 compases en 4/4 presenta una extensión de 1/4 en el último compás (enfaticada por el motivo de mandolina en solitario) (ver tabla 10). Por último, tomando en cuenta que Cholo Pantalón Blanco se mantiene con una métrica sesquialtera estable y regular, la estrategia para lograr momentos de interrupción de la regularidad métrica tiene que ver más con los momentos *ad libitum* o de sensación de rubato como en [CHintro] o la transición [CHC1-D].

Asimismo, en estas piezas la temporalidad larga, la linealidad dirigida y la repetición discursiva son dominantes debido al desarrollo melódico de carácter estrófico y estructura abierta/cerrada, así como por las progresiones armónicas de relativa extensión y sentido de resolución tonal. No obstante, vale anotar que los módulos cadenciales (V I) sobre los que se ejecutan codos o frases intermedias en [VLA1(b)], [VLA2(b)], [VLA3 (a,c)] y en [OVA] pueden verse como *vamps* y *riffs* que generan en su momento la sensación de un desarrollo de repetición semidiscursiva o musemática. Por su parte, bajo en enfoque de lo progresivo, la repetición temática (arreglo completo) sin mayor variación de las secciones [VLB2] (hasta 8 veces), [OVb] (hasta 5 veces) y [CHC1,2] (hasta 5 veces) suscitan su percepción como un desarrollo vertical, circular o estático.

Por otro lado, el virtuosismo en tanto destreza de ejecución, se presenta de forma particular en la sección [VLA3(b)]. Si se compara la forma de ejecución en la mandolina de esta sección con las apariciones de este instrumento en otras piezas, esta en concreto se percibe con un mayor grado de precisión rítmica y claridad en el fraseo (esto al margen de lo presenta que está este instrumento en la grabación) y podría por ello considerarse como muestra del carácter virtuoso de su ejecutante²²⁵. Sin embargo, más allá de este evento puntual, en estas tres versiones no se tendría muestras mayores de despliegue técnico en la ejecución equivalentes a las vistas en “La Flor”. De otro lado, la ejecución instrumental mayormente convencional, no hace de la manipulación sonora o la técnica extendida recursos relevantes. Lo experimental en este caso incide en mayor grado en la apertura o ampliación de estructuras convencionales de huayno y marinera y, de modo particular, en la instrumentación atípica de “Cholo Pantalón Blanco”²²⁶.

²²⁵ El músico Rubén Concha señala que la mandolina puede haber sido tocada por Alejandro Vivanco, quien era mandolinista. En cierto grado, se percibe ciertamente mayor precisión de ejecución en comparación con las partes de mandolina en “La Flor” o “Sitting Dreaming”. En este caso, Vivanco podría considerarse un “virtuoso” en términos comparativos con los Pereira que en ese momento estaban aprendiendo.

²²⁶ Esto es lo que más parecen resaltar Mendivil (2022) y De Souza (2022) cuando hacen referencia a esta pieza.

La sección [CHD], por su parte, es un solo de guitarra y configura el único momento que construye la improvisación como extensión del momento de la experiencia (Moore & Martin, 2018) dado que [VLA3(b)] o [OVA5,6], si bien son extensiones de la forma convencional, presentan en contraste mayor intención compositiva al basarse en arreglos y estructuras definidas. Finalmente, la improvisación como expresión de la espontaneidad (Brown, 2011) no solo se encontraría en el solo de guitarra sino en el desarrollo de repetición irregular de ciertos instrumentos de la sección rítmica (cajón, bongos y el piano principalmente²²⁷). Este rasgo confiere a la pieza un carácter general de imprevisibilidad que por momentos captura la atención colocándose por encima del “tema”.

Psicodelia

De la misma manera que en las piezas del apartado anterior, el tratamiento de elementos musicales tradicionales en un contexto de producción y recepción más asociado a la contracultura y la psicodelia resulta aquí más relevante que los elementos estilísticos. En ese sentido, "Valicha," "A las Orillas del Vilcanota," y "Cholito Pantalón Blanco" constituirían ejemplos en el repertorio “oficial” de lo que en la primera parte del análisis se ha denominado como *roots musics* (Echard, 2017) ya que, si se ignoran momentáneamente las secciones “añadidas” ([VLA3,C]; [OVA4,5]; [CHD]), estas serían en gran medida interpretaciones convencionales de géneros musicales nacionales tradicionales y relativamente contemporáneos²²⁸. Así entonces, los huaynos y la marinera que interpreta El Polen, que no poseen en sí mismas asociación por afecto formal y ninguna intención psicodélica, adquieren esta connotación por contexto de la misma forma cómo lo hacían las piezas de blues, bluegrass o country interpretados de modo tradicional por grupos abiertamente aceptados como psicodélicos como *The Grateful Dead*²²⁹.

Ahora bien, en este caso también es posible determinar algunos rasgos estilísticos y significantes tópicos como se hizo en las piezas de “raíz andina”. En principio, las tres versiones adoptarían un relativo afecto formal con la psicodelia si consideramos que en ciertas partes se construyen como cercanas a una *forma continua (through-composed form)* (Echard, 2017). En “Valicha”, los continuos intercambios de rol melódico en [VLA,B] confieren una sensación de movimiento constante que sugiere cierta

²²⁷ El músico Juan Pareja describe el desarrollo del piano del siguiente modo: “cuando el piano esta marcando las corcheas agudas se siente más la subdivisión de tres, pero cuando está marcando estacatos se siente más en 3/4, pero ahora [en CHD] se asemeja a un rasgueo de marinera, a veces ‘masocambia’, cambia por la estructura, pero no es ahí [exacto] sino un compás antes o después”.

²²⁸ Esta atribución se basa en que la referencia del huayno y la marinera, para el caso de los hermanos Pereira, fueron las grabaciones de huaynos criollos y música criolla urbana más que grabaciones de música andina de corte más rural. Esto se puede evidenciar en los testimonios del apartado anterior donde se citan artistas como Oscar Avilés, Los Morochucos, Luis Abanto Morales, Los Kipus, Ima Sumac, etc.

²²⁹ Al respecto de este grupo Echard señala: “the extent to which they worked folk, country, and other roots materials into their music. Often, and especially on studio recordings, they played these styles fairly straight. And yet by all accounts the band was perceived as uniformly psychedelic, rather than as careening between unrelated styles. [...] One key Grateful Dead feature, then, is how certain performances or long passages in a performance can be read as psychedelic through context without many or even any psychedelic features in the music as such” (p.290).

imprevisibilidad. Esta sensación se refuerza puntualmente en el contraste que se produce al entrar en la sección [VLC] donde las extensiones métricas de las quenas producen irregularidad sin perder una sólida fluidez rítmica. Por otro lado, en “Cholito Pantalón Blanco” el carácter caótico, cambiante, inquieto y deambulante de la *forma continua* se manifiesta en la espontaneidad de la sección rítmica - principalmente en el cajón, los bongos y el piano y en menor medida, la guitarra. Esta sensación es análoga al carácter “desordenado” y “denso” que puede llegar a adquirir “A las Orillas del Vilcanota”, principalmente en [OVA5,6].

Finalmente, a nivel más puntual, en “Valicha” no pasa inadvertido el patrón rítmico de figuración regular de galopa en el bombo. Al ser ejecutado con fuerte dinámica y gran presencia, este se configura como un “ritmo motor” (*motor rhythm*) que suscita una percepción temporal medida y “rígida” y daría un carácter “épico y aventurero” a la mayor parte de la pieza. El patrón repetitivo de corcheas de las chakchas o cascabeles produciría la misma sensación del tiempo en “A las Orillas del Vilcanota” aunque con una connotación más “suave” y “pastoral”. A modo de contraste, el acelerando progresivo en [VLB2] articula un momento de “deformación” y “compresión” del tiempo - de la misma forma que en [HSB] y [HSG] - acrecentando con ello la intensidad y el “caos” a medida que la pieza llega a su fin.

Fusión

De modo general, la fusión adopta un enfoque más sistemático que intuitivo (aleatorio) (Partaphratim, 2014) en tanto se construye sobre el aprendizaje y asimilación de los marcos estilísticos y repertorios de músicas locales²³⁰. Esto se materializa en piezas que articulan varias transformaciones, logran sofisticación y, aun así, mantienen un tratamiento en cierto modo conservador. Estas piezas constituyen, por otro lado, un vínculo con las primeras experiencias de fusión entre lo local y el rock (las cuales se han denominado como *protofusiones*). Estas responden a la práctica de hacer versiones de temas locales tal como lo hicieron anteriormente grupos como los Incas Modernos, Los Spectros del Cusco o los Siderals de Ayacucho en los respectivos estilos o subgéneros del rock que practicaban. En otras palabras, lo que conecta a El Polen con estos grupos es la aproximación a la fusión desde la versión y no la forma de tratamiento o grado de manipulación de los elementos musicales. De hecho, la intertextualidad es significativa en la construcción de la fusión en estas piezas, no obstante, para conservar la estructura del análisis, se aborda primero la dimensión morfosintáctica.

²³⁰ Durante la conversación personal, Juan Luis recuerda que “A las Orillas del Vilcanota” se escuchaba en Lima: “es una canción que ya conocíamos, es una famosísima desde antes, una de la primeras que se ha escuchado acá en Lima [...] luego nos dimos cuenta que era de allá [del Cusco]”. No obstante, en una entrevista en 2019 dice que “la aprendieron en Cusco”.

Por su parte, Valicha la aprenderían en Cusco: “llegamos y todo Valicha, era el himno del Cusco, nos decía todo el mundo y se escuchaba también en todas partes y la aprendimos”. Ahora, es posible que el guitarrista Lucho Gonzales enseñara “Cholito Pantalón Blanco” a Raúl Pereira cuando estudiaban juntos en el colegio Leoncio Prado: “Cholito pantalón blanco fue una canción que aprendió Raúl en su época de estudiante en el colegio Leoncio Prado. Él y Lucho Gonzales (principal guitarrista de Chabuca Granda) compartieron aulas y canciones. Fue así como me la enseñó y nos gustaba mucho porque era alegre y pícara” (Gestores Culturales, 2021).

Como ya se observó en el apartado de lo progresivo, las versiones de “Valicha” y “A las Orillas del Vilcanota” consideran la mayoría de las convenciones formales del huayno²³¹, mientras que “Cholito Pantalón Blanco”, aparte de la forma y la armonía, articula roles melódicos convencionales de la marinera: principal (voz), contracantos (violín, mandolina) y los bordoneos o bajos (guitarra, bajo)²³². Distribuidos estos roles en la métrica sesquiáltera se tiene el bordoneo y las líneas de mandolina (“llorados norteños”) en [CHB] y [CHD] marcando el 3/4 y por otro, los contracantos de la mandolina en [CHA] y el violín (pedal) en [CHC] marcando el 6/8²³³. Es de notar que frente a estos roles y métricas definidas, el piano y el cajón con escobillas tienen durante toda la pieza un desarrollo rítmico irregular y métricamente ambivalente o ambiguo (ver ejemplo 30).

Ejemplo 30: Roles melódicos de marinera en “Cholito Pantalón Blanco”.

[CHA]: bordoneos y contracantos

The musical score consists of four staves. The first staff is labeled 'Mandolina' and 'Contracanto', with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It shows a melodic line with notes and rests, with a 'E' chord symbol above the first measure and an 'Am' chord symbol above the fifth measure. The second staff is also labeled 'Mandolina' and 'Contracanto - ref. Armónico', with a treble clef and a key signature of one sharp. It shows a more rhythmic, arpeggiated line. The third staff is labeled 'Guitarra Bajo' and 'Bordoneo', with a bass clef and a 3/4 time signature. It shows a steady, rhythmic bass line. The fourth staff is labeled 'Piano' and 'Acompañamiento', with a treble clef and a 3/4 time signature. It shows a complex, irregular rhythmic pattern. Below the staves, there is a caption: 'Piano y Cajón con escobillas: Acompañamiento (desarrollo de carácter libre - diseño rítmico irregular)'. To the right of the caption, it says 'cont ...'. A large, semi-transparent watermark 'MCMXVII' is visible in the background of the score.

²³¹ Estructura (estrofas, intermedios/codos, fuga), progresiones armónicas convencionales, bimodalidad, pentafonía, armonización de voces por terceras, diseño rítmico a base de pies binarios y ternarios (patrones de síncopa, galopa, semicorcheas) y la irregularidad métrica del fraseo (ver tablas 9 y 10).

²³² El músico Juan Pareja parece advertir estos roles en la pieza, luego señala que son comunes en varios tipos de arreglo de marineras: “veo esas funciones en arreglos con mas o menos instrumentación o con instrumentación más tradicional”. Este modelo de “capas”, como lo llama, puede considerarse como una textura homofónica por los roles melódicos que implica: “en la marinera las frases marcan el 6 por 8 siempre y mas bien los bajos hacen que se sienta más tres [por 4], en la estructura de arreglo de banda usualmente hay tres partes en simultáneo aparte de la percusión, está siempre el bombardino haciendo los bajos, llevando bordones [...] melodía [principal] va a haber siempre, lo que no aparece siempre [segunda capa] es una serie de ritmos que hacen los instrumentos que están al medio, están acompañando, haciendo armonía porque se quedan en una nota [...] son líneas melódicas que te están dando dos funciones, marcarte la armonía y el 3 por 2 [métrica sesquiáltera]”.

²³³ Según el músico Juan Pareja: “[en ref. a CHA] la mandolina está marcando los tresillos y la progresión de acordes, es un instrumento melódico que está marcando la armonía; [en ref. a CHB] ese ‘llorado’ sí es norteño, esos trinos mantenidos están en el norte, usualmente lo hace la primera guitarra; [en ref. a CHC] en música criolla se suele usar una nota pedal, el violín está haciendo esto, puede atribuirse a conocimiento o que [el músico] se haya cruzado con esto escuchando criollo”.

[CHB]: contracanto - “llorado norteño”



[CHD]: contracanto - “llorado norteño”



[CHC]: contracanto - pedal



Considerando que autores como Mendivil (2022) y De Souza (2022) remarcan la instrumentación atípica de “Cholito Pantalón Blanco”. La fusión en este caso se basa en la ejecución de estructuras formales de una tradición (marinera norteña) con instrumentos asociados a otras. Desde un enfoque semiótico, la instrumentación se torna relevante dado que sería un campo de alta carga semántica (Sad, 2019) y un punto de contacto entre referencias musicales. Así entonces, al mismo tiempo que la pieza articula las estructuras formales, melódicas y rítmicas de una marinera norteña, la guitarra acústica de cuerdas metálicas continua remitiendo al folk, lo mismo que la mandolina y el violín. Estos instrumentos además traerían lo andino a la ecuación al remitir la sonoridad de las marineras andinas²³⁴ o lo clásico, si consideramos el duo violín/piano. Los bongós mantienen su reminiscencia a lo latino mientras que el cajón con escobillas suena lo suficientemente “dentro” del género. Mendivil se refiere además a esta instrumentación como alusiva a las cuecas del grupo de rock chileno Los Jaivas²³⁵. Entre los significantes que remitirían a la cueca están el sonido del pandero, el sonido “metálico” que alude a las arpas (de uso común en las cuecas más tradicionales) y en general, la sensación de irregularidad en la repetición y acentuación rítmica que tiene la pieza en general²³⁶. Por su lado, el cajón tocado con escobillas se percibe “dentro” ya que se aproxima al sonido de tarola, la que a su vez, apunta a los formatos de marinera de tipo banda militar. Los acordes de piano en registro agudo en [CHD] y la línea melódica que este instrumento

²³⁴ En este ejemplo de marinera ayacuchana, la melodía está ejecutada en violín y mandolina: <https://www.youtube.com/watch?v=o1VT4pJN8OA>

²³⁵ Los Jaivas tienen su propia versión de “Cholito Pantalón Blanco” aunque esta es posterior a la del Polen puesto que la aprendieron de ellos. Esta versión podría haber sido la referencia. Se encuentra en: <https://www.youtube.com/watch?v=YAilO93qnI0>

²³⁶ El músico Juan Pareja lo describe: “si me suena a cueca... por el uso del pandero o pandereta que entra en ciertas partes de la canción, pero está ahí mas bajo y [tiene] partes altas donde va marcando semicorcheas [...] otro es el uso de instrumentos de cuerda de metal en marinera, eso te llama más a la cueca porque utiliza arpa [...] y un poco el desorden, los cuequeros suenan un poco más desordenados, usualmente las grabaciones antiguas tienden a ser bien desordenadas, pero la cueca en sí, he escuchado modernas y su rasgueo tiene un estilo raro [...] la marinera tu la tocas [rasguea] se mantiene, la cueca tiene unos acentos que hace que el ritmo se sienta irregular”.

ejecuta repetidamente en [CHC], topicalizan el “vals criollo antiguo” y el “riff de rock” respectivamente²³⁷ (ver ejemplo 31).

Ejemplo 31: Remisiones del piano en “Cholito Pantalón Blanco”

[CHD]: acordes en registro agudo (vals criollo)



[CHC]: línea de piano (*riff* de rock)



Por último, [CHintro] presenta una introducción atípica para la marinera evocando mas bien géneros como el triste o el yaraví por la sensación de rubato y fraseo libre. Esta introducción muestra un proceso de fusión más intuitivo, en este caso desde lo performático. Si bien la forma general del fraseo de la guitarra puede considerarse como “criolla”, la ejecución correspondería a una aproximación desde el rock²³⁸.

Por otro lado, en “Valicha” es interesante para empezar el caso del patron de galopa del bombo, que empieza en [VLintro(b)] y se mantiene casi inalterado a lo largo de la pieza, en tanto refuerza lo andino al ser una cita continua a la “célula rítmica estandar del huayno”²³⁹. Por su parte, en las frases intermedias (codos) de “Valicha” y “A las Orillas del Vilcanota” subyacen influencias, referencias estilísticas. De manera general, los codos en [OVA1,2] son alusivos a aquellos desarrollados por músicos de huaynos criollos; de forma más específica, en “Valicha” los codos en [VLA1(a),2(a)] son de “tipo ayacuchano”, en [VLA1(b),2(b)] aluden al “estilo Avilés” de tocar la guitarra en las

²³⁷ Para el músico Juan Pareja: “[en ref. a los acordes] ese piano lo he escuchado en vals antiguo, cuando se va al [registro] agudo; [en ref. a la línea melódica] es un riff, siento que es como un riff que ponen ahí, es repetitivo y parece más a la composición aproximada de un rockero, en música criolla mientras mas varíes tus contra cantos mejor, en grupos como Los Mochicas tienen contracantos que se sienten como riffs [pero aquí] han puesto ese riff más pesado en octavas que corresponde a un power chord, suena fino en el piano pero rockero”.

²³⁸ Para el músico Juan Pareja: “hay géneros del norte que hacen algo similar, en el sentido que no hay tiempo, el triste por ejemplo [...] ahora, también te suena a yaraví, por momentos se escucha un trino, pero siento que esta jugando con los dos acordes, aunque el cierre del acorde es como cierran los yaravíes y los tristes, [aunque] es criollo [toca parte de la introducción] solo que no está tocado como un criollo, un criollo lo tocaría [toca lo mismo con articulación más pronunciada y ornamentada], te digo rockero también porque [usa], el acorde sus 4, en criollo se usa a veces, pero aquí esta en el acorde dominante”.

²³⁹ Así define Carrasco (2022) al patron de galopa (corchea y dos semicorcheas) y deja en claro la relevancia como aspecto estilístico de lo andino y del huayno: “Esta célula rítmica está presente en los huaynos de todas las regiones del Perú. En realidad, está presente en toda la cordillera de los Andes. Este ritmo está presente en las músicas andinas con influencias extranjeras, como el pop, rock, jazz, entre otros géneros extranjeros, que, al querer tener su sello andino, incluye esa célula rítmica [...] los grupos musicales de fusión incluyen esta célula rítmica como sello característico del huayno (Ferrier, 2003)” (p.28).

pampeñas, [VLA3(b)] es un codo al “estilo Vivanco”²⁴⁰ (ver ejemplo 27) y en [VLC] se tendría un fraseo melódico alusivo, según Juan Luis Pereira, a una danza tradicional de la amazonía “tipo chunchada”²⁴¹ (ver ejemplo 32).

Ejemplo 32: Melodía “amazónica”, tipo “chunchada” en “Valicha”.



En este punto es pertinente considerar también el motivo rítmico al final de cada repetición de la frase melódica en la mandolina en [OVb] (a partir de 3:08) y [HSG] (a partir de 12:14) y en el bombo en [MCC(a)] (3:19). Este resulta muy similar (casi como una cita) al motivo de guitarra que Luis Abanto Morales utiliza recurrentemente al final de algunas estrofas en su versión del “Mambo de Machahuay”²⁴² (1:58). Esta referencia, que no giraría necesariamente alrededor del timbre sino en la forma de presentación del motivo (en solitario), puede entenderse como la asimilación de este recurso²⁴³.

Como se ha postulado en el capítulo 1, la determinación de estas remisiones intertextuales (el intertexto) no altera en estos casos un proceso de fusión que manipula y transforma elementos estilísticos del huayno o la marinera, sino que lo llevan más allá de la simple identificación de géneros o elementos que se mezclan con el rock. Así también, hacen visibles las “raíces” del artista que se involucran en la composición y la presencia latente otros universos musicales desde la recepción.

Ahora bien, la forma cómo se interpelan las convenciones del huayno y la marinera desde el lenguaje del rock implica principalmente el uso de texturas alternativas y/o complementarias (homofonías, polifonías) y la introducción de secciones intermedias dentro de la forma convencional. Ya se ha visto en el apartado de lo progresivo como en “Valicha” el material melódico recurre a la variación textural (duplicaciones, armonizaciones, intercambio de roles) y en [OVA5,A6], a la textura contrapuntística. Si bien De Souza (2022) advierte que técnicas como el contrapunto no son comunes en la música andina (p.50), lo hace para advertir el alejamiento del imaginario de El Polen de

²⁴⁰ Esto según el músico Rubén Concha. Ahora, aunque estas denominaciones (“estilo ayacuchano”, “vivanquero”, “estilo Avilés”) pueden ser subjetivas, los codos o líneas melódicas referidas sí pertenecen ciertamente al universo de los huaynos criollos. El codo de “estilo ayacuchano” se escucha por ejemplo en el tema “El Testamento” de Los Kipus (*Cantan los Kipus*, 1960), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dm8o89u56Oo> [14:20]; El codo alusivo a las pampeñas en Valicha se escucha de modo muy similar en el tema “El Retamal” de Los Dávalos (*Los Dávalos*, 1956), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LN2T7--XrfQ> [1:43].

²⁴¹ (Gestores, 2021). Ahora, para el músico Rubén Concha: “de amazónico no tiene nada, es su percepción, de la Amazonía, al menos en Lima conocemos poco [...] lo que teníamos en ese entonces en los setenta era una nebulosa”. Desde esa referencia contextual, esta sección produce una instancia de exotismo psicodélico (Echard, 2017) en tanto imagina una “otredad geoespacial” poco conocida.

²⁴² Esta versión se encuentra en <https://www.youtube.com/watch?v=X29gQvQeNXM>

²⁴³ Resulta lógico si se considera que Juan Luis Pereira menciona frecuentemente a Luis Abanto Morales como uno de los artistas que solía escuchar en la radio. De hecho se encontraría además familiarizado con la versión de Abanto Morales del “Mambo de Machahuay”. El tema formaba incluso parte del repertorio de covers de la banda.

lo andino más convencional. En nuestro caso, es mas bien para advertir la adscripción a la tendencia en el rock progresivo por la intención contrapuntística. Por otro lado, [VLA3] y [VLC] son secciones intermedias que “abren” la forma convencional con el fin de lograr contraste temático. En “Valicha”, la transición [VLA3(a)-VLA3(b)] puede considerarse puntualmente como una aproximación a la fusión de tipo resolución de problema (*problem solving*) (Partapratim, 2014). Luego de la sección [VLB1], el motivo cadencial (codo) en [VLA3(a)] bien podría haber dado paso al final del tema (ya que formalmente, las estrofas y la fuga de huayno ya fueron expuestas) sin embargo, este modula abruptamente un tono más arriba para luego, en [VLA3(b)], presentar no tanto una sección de desarrollo solista, sino la re exposición del tema, pero sometido a un nuevo tratamiento textural (discutido en el apartado de lo progresivo). Luego de esto se da paso en [VLC] a una nueva sección con una textura monofónica contrastante. Es interesante notar que, al empezar con solo percusiones, el efecto de la modulación queda anulado pudiéndose presentar la nueva temática melódica, así como el modulo cadencial (V I) en la tonalidad original para cerrar esta sección y pasar a la fuga [VLB2].

Por otro lado, en el apartado de los temas “de raíz andina” ya se ha dado una primera mirada a cómo El Polen evoca la “impronta” o “actitud” rockera mediante la interpretación de ciertos pasajes de guitarra con una dinámica fuerte que busca la sensación de alto volumen (*loudness*) (Baugh, 1993). En el caso de estas versiones, la guitarra rítmica en “Valicha” es uno de los casos que evidencia de forma más clara esta intencionalidad. Así, aparte del uso de un patrón de rasgueo de semicorcheas, alternativo a las “células” rítmicas más convencionales²⁴⁴, esta sensación es producto de la sonoridad combinada de cuerdas metálicas, el uso de púa (plumilla), una dinámica fuerte debido a la fuerza percibida en el rasgueo²⁴⁵ y la presencia que tiene el instrumento en la grabación. Desde la mirada de la fusión, se considera que la presencia continua de esta cualidad sonora - debido al rol de acompañamiento de la guitarra, contribuye en gran proporción a la creación de una tensión [rock-andino] en la pieza.

Por su parte, ya se ha visto que en “Cholito Pantalón Blanco” uno de los fundamentos de la fusión es la combinación de elementos morfosintácticos con una instrumentación no convencional. Esto desencadena un proceso semiótico de identificación de referencias intergenéricas que en conjunto producirían en principio una tensión [marinera – cueca]. No obstante, otro aspecto relevante es la incorporación de la sección del solo de guitarra [CHD]. Al ubicarse entre las dos exposiciones de la forma de marinera, [CHD] deviene un momento alternativo a los “dichos” usados tradicionalmente en varios géneros criollos e incluso andinos²⁴⁶. Considerando que estilísticamente, la opción de usar o crear “dichos” estaba disponible debido al conocimiento que el Polen

²⁴⁴ Ya se ha visto que según Carrasco (2022), la célula rítmica estándar es el patrón de galopa.

²⁴⁵ Desde la perspectiva de un músico folclórico como Rubén Concha la ejecución no sería tradicional ya que: “el rasgueo es [imita las semicorcheas], así nomás, no es [imita la célula rítmica estándar], me parece como que estuvieran tocando con uña [...] la guitarra, parece que ellos a propósito la tocan así, en lugar de hacer una llevada tradicional”.

²⁴⁶ Según Juan Pareja: “le dicen dicho, cuando terminas la primera pasada, depende de la región, en Ayacucho dicen ‘a ver esa segundita’, pero en el norte suelen decir dichos, que pueden tener todo tipo de connotaciones, usualmente tienden a lo gracioso [...] sección A, dicho y sección A de nuevo”.

tendría de estos a partir de sus referencias²⁴⁷, la decisión de continuar la marinera con un solo de guitarra se constituye en otra instancia de fusión desde la resolución de problema (*problem solving*) o en un cruce estilístico (*stylistic crossover*). Se pasa de la estructura tradicional a una más propia del rock, entrando de esta manera a un momento de tensión [rock-marinera]. Es de remarcar, no obstante, que esta tensión es producida mayormente por la cualidad de elemento no convencional que adopta [CHD] (sección solista) a nivel de macroforma. De hecho, el material que desarrolla la guitarra no hace uso exclusivo de recursos o giros melódicos característicos del rock, sino que combina recursos alusivos a varios tipos de música. Este comienza en (2:27) con fraseos a base de notas del acorde, quedándose cerca de las estructuras de bordoneo de marinera, sin embargo, en (2:47) la ejecución rápida del motivo rítmico invita a pensar más en un recurso como un *lick* de rock. Luego, pasa en (2:56) a un desarrollo alusivo al landó o la zamacueca²⁴⁸ y termina con un cierre tradicional de marinera (la secuencia ascendente de la escala menor melódica: mi fa# sol# la). Finalmente, a esta tensión [rock-marinera] se integra la mandolina ejecutando a partir de (2:38) una frase más alusiva a marineras andinas en paralelo al solo de guitarra²⁴⁹.

Para terminar, el tratamiento mayormente conservador o tradicionalista de las convenciones del huayno y la marinera, incluso más incisivo que en las piezas de “raíz andina”, tiende a una actitud de fusión. más “auténtica”. De forma análoga a “Concordancia”, las tres versiones hacen un uso “respetuoso” de las estructuras formales y roles morfosintácticos de estos géneros, así como una ejecución convencional de los instrumentos folclóricos. Sumado a esto, “Valicha”, añade la participación de un músico tradicional (Alejandro Vivanco) y las frases intermedias aluden al estilo de otros músicos folclóricos. Así también, en “A las Orillas del Vilcanota” se evidencia cómo Raúl Pereira llega a aproximarse bastante a la forma tradicional de ejecución de la quena debido a la tutoría de Alejandro Vivanco.

En el otro sentido, los aspectos que dinamizan, interpelan y transforman lo convencional son principalmente la “apertura” de la forma y la inclusión de secciones intermedias o interludios. Esto para un tratamiento exploratorio y estilizado del desarrollo melódico que produce variedad temática, intercambio de roles y texturas contrapuntísticas, o para ejecutar un solo de guitarra. Desde la performatividad, se incorpora la búsqueda de la sensación de volumen y la aproximación al material local desde el “toque” o “impronta” rockera. Finalmente, en “Cholito Pantalón Blanco”, la instrumentación atípica es un rasgo fundamental de “originalidad”.

²⁴⁷ De hecho, la versión de Luis Abanto Morales – una de las influencias de los hermanos Pereira, contiene estos dichos. Además, a partir del comentario de Juan Luis Pereira del video online de esta versión “canción que nos inspiró a mi hermano Raúl y a mi en los años 50 para tocarla con el Polen en los inicios de los 70, al igual que el mambo de Machauay!” se puede inferir que El Polen conocía esta versión y por ende lo característico de este recurso estilístico en géneros como la marinera. La versión y el comentario de Juan Luis se pueden encontrar en <https://www.youtube.com/watch?v=maUCMzg0a9A>

²⁴⁸ Según Juan Pareja: “esa sección medio de arpegios después del [lick de rock] puede ser medio ‘peruano’, suena medio ‘landó’, a una llevada de bordones medio zamacueca”.

²⁴⁹ Según Juan Pareja: “Esas llevadas de mandolina, esos cierres diatónicos, esos cierres por grado conjunto los he escuchado en marineras del ande, de Ayacucho o Puno”.

2.2.4. Temas de transición: Paisaje de quenas, Secuencia de Organillo y Polifon, La Puna.

Progresivo

A diferencia de lo visto anteriormente, estas tres piezas se fundamentan mayormente en aspectos como la experimentación y la improvisación mas que en la sofisticación de la forma, métrica o textura melódica. Esto se evidencia en principio en el alto contraste de la sonoridad general de estas piezas frente al resto del repertorio. Incluso las piezas califican como temas cortos “de transición” o “añadidos” (lo que comúnmente se conoce como *bonus tracks*) y debido a esa condición, son aptos para adoptar enfoques alternativos, menos estructurales y más centrados en lo sonoro.

El caso de “Paisaje de Quenas” resulta interesante porque se le ha conferido a esta pieza un carácter experimental²⁵⁰. Como se verá en mayor detalle en el apartado de fusión, esta pieza es prácticamente un collage de temas tradicionales andinos tocados únicamente por el músico folclórico Alejandro Vivanco con una ejecución y un sonido tradicional convencional²⁵¹. Las razones de la interpretación de esta pieza como experimental (válida desde un punto de vista semiótico) incluirían el hecho de no llegar a percibir el carácter tradicional de los temas, el desconocimiento de las circunstancias de su producción o la asunción de que fue concebida por músicos ajenos a la tradición andina (rockeros como los Pereira por ejemplo) con el objetivo explorar las posibilidades de la quena. De hecho, esto parece ser lo que se busca en “La Puna” pero no en este caso. Alternativamente, dada la naturaleza tradicional de la pieza, esta se alejaría de toda pretensión de experimentación de no ser por encontrarse en el contexto de un disco de rock psicodélico o más aun, de una banda sonora. Así entonces, el material andino - esta vez en su forma más tradicional - se recontextualiza desde la perspectiva del bricolaje ya que, como se vio anteriormente, respondía a las necesidades que tenía la película *Cholo* de contar con música andina para algunas escenas.

En “Secuencias de Organillo y Poliphon” se encuentran varias dimensiones de la experimentación. Para empezar, la pieza puede verse como próxima a la estética “experimental” *avant garde* dado que en principio genera una impresión de aleatoriedad y desorden. La pieza consiste en fragmentos de audio pregrabado (*samples*) que aparecen de forma secuencial (aunque con cierta yuxtaposición). Esto muestra que se basa en una de las primeras concepciones de lo experimental en el rock en tanto no es una performance, sino un trabajo enteramente de estudio. Así también, el uso del *sampleo* evidencia la presencia del modelo “científico” - interesado más en las “muestras” que en el resultado - así como del sincretismo metodológico al trabajar esta vez manipulando sonidos concretos (Costa, 2018). Por otro lado, los “instrumentos” involucrados (el

²⁵⁰ Según Melgar (2018, 5 de marzo).

²⁵¹ Al escuchar la pieza, el músico Rubén Concha reconoció inmediatamente el “estilo de Vivanco”: “tiene su sonido de quena, tiene su vibrato”. Esto es razonable considerando que fue su estudiante de quena.

organillo y el poliphon)²⁵² son a su vez muestra de la tendencia a la incorporación de otros instrumentos y sonidos no convencionales en el rock aparte de los folclóricos. Este punto es relevante porque estos sonidos son “novedosos” y contrastantes con la huella tímbrica – instrumental construida a lo largo del disco *Cholo*. Si ya en este primer disco se plasmaba el “experimento” de juntar rock y folclor, la inclusión de una pieza como “Organillo y Poliphon” construye de algún modo “lo experimental dentro de lo experimental”. Por último, lo elemental de su estructura y las circunstancias de producción de esta pieza se alinean con el pragmatismo inicial inherente al rock²⁵³.

En la Puna, la cualidad experimental está mayormente relacionada con una manipulación de patrones (melódicos y rítmicos) e instrumentos locales, folclóricos y “exóticos” no afines a un género o marco estilístico andino específico²⁵⁴. Esto relega el uso de efectos o material sonoro pregrabado (el sonido del viento) a funcionar como señal sutil del aprovechamiento de las técnicas de sampleo y montaje en estudio. De otra parte, como ya se vio anteriormente, las circunstancias de producción de esta pieza muestran la actitud pragmática de “resolver” la composición o el arreglo de la pieza rápidamente y con pautas muy básicas. Esto muestra a su vez la relevancia en “La Puna” de la improvisación como herramienta para la composición (Moore & Martin, 2018). No obstante, algunas características formales sugieren un desarrollo improvisado basado en la espontaneidad (Brown, 2011). Los más relevantes son la variedad métrico-rítmica y el desarrollo no repetitivo del fraseo melódico de la quena en [LPA] así como la progresiva adopción del bombo de este carácter flexible en la sección final [LPC] luego de haber marcado una rítmica regular y precisa durante toda la pieza (ver tabla 12).

Ahora, si bien se ha postulado la experimentación como el enfoque dominante, es de remarcar que esta no se construye desde la manipulación sonora o el empleo de técnicas extendidas en la ejecución instrumental (que es este caso involucra mayormente solo algunos instrumentos de viento y en especial a la quena). En ese sentido, piezas como “Paisaje de Quenas” y “La Puna” comparten con el resto del repertorio una aproximación convencional a la ejecución instrumental. Asimismo, la ausencia de despliegue técnico descarta el virtuosismo a nivel intraopus.

²⁵² El organillo es un instrumento musical mecánico de viento produce sonidos mediante la rotación de un cilindro perforado, el polifón es una caja de música que reproduce mas bien discos metálicos perforados. Ambos datan de la segunda mitad del siglo XIX aproximadamente. Es de remarcar no obstante, que al escuchar la pieza, lo que se identifica como organillo mas parece sonar como una zánfona-órgano, un instrumento del siglo XVIII de cuerda frotada accionada por una manivela.

²⁵³ Ya se ha mostrado en la primera parte del análisis que fue el “capricho” del director de la película *Cholo* y la necesidad de contar con música para los créditos lo que llevó a elaborar esta pieza.

²⁵⁴ Según el músico Rubén Concha: “parece que es de ellos, porque están jugando solamente con el arpeggio re fa la re, por ahí un mi, no, no es ninguna canción o ritmo tradicional”.

Tabla 12: Estructura y elementos formales (La Puna).

LA PUNA [LP]						
Secciones formales analíticas	[LPIntro]	[LPA1]	[LPA2]	[LPB1]	[LPB2]	[LPC]
Tiempo	0:00	0:33	0:58	1:53	2:18	2:55
Forma: Binaria AB con coda	A			B		coda
Tempo	J= 78-80bpm					
Métrica	4/4 (por longitud de patrón rítmico)			2/4 (percusión) 4/4 (melodía)		
Letras (marcas clave)						
Sección rítmica	patrón rítmico de un compás de duración: J. ♩ - J (cambiando a ♩ en A2) (bombo)			♩ J (bombo, cascabeles): rítmica regular	♩ ♩ (bombo, cascabeles): rítmica regular	♩ ♩ (bombo, cascabeles): rítmica regular Pérdida progresiva de definición rítmica métrica
Progresión armónica		marcado de transición formal: armonización de voces con grados (V I) de la escala (la, re)				
		monocordal (grado I - D) - implícita				
Material melódico		Open ended Fraseo libre: arpegio triádico (re fa#, la) con variaciones y ornamentaciones	Nota sostenida (Flauta de tailandia)			
			Open closed Frases triádicas (re fa#, la; mi como apoyatura); tipo ab (pregunta respuesta), oscilante (entre grados v-i – la-re) (quena)			
		rítmica flexible, tensión con acompañamiento rítmico (waywardness)		Open ended: motivo de arpegio (triada mayor) (zampoña)		
Textura	Sonora (sonidos incidentales)	Monofónica Línea melódica (quena)	Homofónica/Politemática Línea melódica (quena) B1-B2: Acompañamiento rítmico armónico (zampoña) A2, B1: Continuo (flauta)			Homofónica Línea melódica (quena) Línea melódica (contra canto) (quena)
Temporalidad	Musemática	No dirigida semi discursiva	dirigida semi discursiva frases cortas con estructura de pregunta-respuesta /antecedente-consecuente (quena) musemática – vertical nota pedal (flauta)	dirigida semi discursiva frases cortas con estructura de pregunta-respuesta /antecedente-consecuente (quena)		
				musemática – vertical nota pedal (flauta) motivo melódico-rítmico repetitivo (zampoña)		musemática motivo melódico-rítmico repetitivo (quena)

Por otro lado, la relevancia de lo experimental, tanto como estética y como método, no resulta incompatible con la organización formal presente en las piezas. Si bien “Organillo y Polifón” no es más que una edición de dos fragmentos de grabaciones, la idea de organizarlos en un esquema secuencial origina una clara estructura binaria *A* [OPA] *B* [OPB] con repetición, mientras que las transiciones de fundido sugieren una cierta intención compositiva. El contraste de sonoridad (timbre) es evidentemente la forma inmediata de distinguir entre [OPA] (sonido del organillo) y [OPB] (sonido de polifón) aunque pueden identificarse otras diferencias formales como centros tonales diferentes o que [OPA] tiene un desarrollo mayormente musemático repetitivo mientras que [OPB] se percibe como relativamente discursivo²⁵⁵ (ver tabla 13).

Por su parte, desde la mirada de la influencia clásica, “Paisaje de Quenas” tendría las características de una suite (los temas aquí son claramente diferenciados, discretos y cerrados en sí mismos). El rasgo unificador más evidente es la homogeneidad tímbrica (quenas) y el hecho que las secciones [PQA] y [PQD] - que abren y cierran la “suite” - comparten la misma textura (monódica) y centro tonal (re mayor): Las estrategias de variedad por su parte, comprenden el contraste entre esta textura monofónica con la homofonía (armonización de voces) y el cambio de métrica, tempo y modo en [PQB] y [PQC] (ver tabla 14).

Por su parte, “La Puna” tiene un único centro tonal (re mayor) y mantiene el material melódico con un diseño triádico y contorno oscilante (entre re-la / re-fa#). La hipermetría es mayormente regular manteniéndose en un esquema de 2/4 y con frases de 2 compases de duración. Además, el motivo a base de los grados (v i) (la, re) que las quenas ejecutan en las transiciones [LPA1 - LPA2] y [LPA2 - LPB] permite identificar el paso de una sección a otra. Esto en última instancia contribuye con una sensación general de arreglo. Respecto a la variedad, tal como en el caso de “Mi Cueva”, “La Puna” no recurre a la repetición de subsecciones dado que se trata de un desarrollo continuo en tres partes: [LPA], [LPB], [LPC]. La estructura comprende en general la transición progresiva de un esquema de desarrollo melódico relativamente irregular y espontáneo [LPA] a uno más definido, de menor variación y más repetitivo [LPB]. Así también, incluye el incremento gradual de la densidad rítmica (bombo) y tímbrica, en tanto instrumentos como la flauta de Tailandia, la zampoña y los cascabeles se van sumando al arreglo. En [LPC], ocurre un último cambio en la temática melódica de las quenas, la tensión rítmica se incrementa por la pérdida de precisión del bombo en la marcación de una métrica y pulso definido y reaparece el efecto de sonido de viento²⁵⁶. Respecto a la textura, solo “La Puna” exhibe una cierta sofisticación. [LPA] tiene una textura principalmente monódica que cambia a una homofonía cuando, sobre las quenas, se instala el continuo armónico de la flauta tailandesa. Esta textura se consolida en [LPB] al tener frases en forma de pregunta/respuesta (quena), repetición musemática (zampoña) y notas sostenidas (flauta) (ver tabla 12 y ejemplo 33).

²⁵⁵ De hecho, puede percibirse que el polifon reproduce una melodía que parece estar en 6/8 y en tonalidad de Sib mayor.

²⁵⁶ Todo este desarrollo, aparte de dibujar sonoramente el paisajismo estático atemporal que “un paraje de la puna serrana” (De Souza, 2023, p.46) puede representar, también sugiere un recorrido, un movimiento a través de este espacio imaginado.

Tabla 13: Estructura y elementos formales (Secuencia de Organillo y Polifón).

	SECUENCIAS DE ORGANILLO Y POLYPHON				
Secciones formales analíticas	A	B	A2	B2	A3
Tiempo					
Forma	Binaria AB con repetición				
Métrica	tendencia a una pulsación regular (mayormente en el timbre tipo “campanilla”)	6/8, métrica relativamente explícita por melodía		Repetición formal	
Armonía	modo menor (sol)	modo mayor (sib)			
Material melódico	Tema único	Fraseo relativamente discursivo			
Textura	Contraste entre texturas tímbricas				
Temporalidad	No dirigido musemático	Dirigido discursivo Fraseo con sensación de resolución tonal			
	No dirigido: desarrollo por alternancia de secciones contrastantes				

Tabla 14: Estructura y elementos formales (Paisaje de Quenas).

	PAISAJE DE QUENAS [PQ]			
Secciones formales analíticas	[PQA]	[PQB]	[PQC]	[PQD]
Tiempo	0:00	0:29	1:19	2:48
Forma	Binaria AB	verso libre convencional: fox – camel	verso libre convencional: yaravi	Binaria AB convencional: carnaval
Tempo	. J=70bpm			. J= 105bpm
Métrica	4/4	¼ - fraseo de métrica irregular/poliimétrica (grupos de 5,3,2,1 pulsos)	rubato	6/8
Letras (marcas clave)	SUITE (4 piezas discretas concatenadas)			
Sección rítmica	patrones en base a negras y cocheas	patrones de corcheas y semicorcheas	Rítmica ambigua/flexible	patrones basados en tresillos y negra con punto
Progresión armónica	tonal mayor (implícita) I IV (D-G)	Bimodal mayor (IV I Eb Bb) – menor (V I - D Gm)	Bimodal mayor (IV V I Ab Bb Eb) – menor (V I - G Cm)	Monocordal (D) implícita
Material melódico	<i>Open closed</i> Periodo: 4 frases (de 2 semifrases) de diseño: <i>aabb'</i>	<i>Open ended</i> 6 frases de diseño: <i>aabbcc</i>	<i>Open closed</i> <i>a</i> (5 semifrases) – <i>b</i> (dos semifrases con repetición) – <i>c</i> (2 semifrases)	<i>Open closed</i> Periodo: 4 frases (de 2 semifrases) de diseño: <i>aabb'</i>
Textura	Mono fónica Línea melódica (quena)	Homo fónica Línea melódica principal Línea melódica secundaria (armonización – 2da voz) (quena)		Mono fónica Línea melódica (quena)
Temporalidad	No dirigida – semi discursiva Frases cortas de estructura antecedente consecuente/ pregunta-respuesta	dirigida – discursiva periodo melódico largo progresiones armónicas (sentido cadencial)		No dirigida – semi discursiva Frases cortas de estructura antecedente consecuente/ pregunta-respuesta

Ejemplo 33: Desarrollo y texturas en “La Puna”

[LPA1] [Monofonía - fraseo de carácter libre]

Quena

Bombo

motivo 1

motivo 2 (incr. densidad rítmica)

[LPA2] [Monofonía - fraseo de carácter libre] Cont...

Qn.

Bmb.

Transición (int. Sta)

motivo 3 (incr. densidad rítmica)

[LPB1] [Homofonía - fraseo semidiscursivo (oscilante)]

Quena

Fl. de tailandia

Zampona

Bombo

Transición (int. Sta)

melodía

Pregunta (abierto)

Respuesta (cerrada)

Acompañamiento (continuo)

Acompañamiento rítmico - rep. musical

Cont...

[LPB2]

Qn.

Fl. tail.

Zmp.

Bmb.

melodía

[Homofonía]

Acompañamiento rítmico - rep. musical

motivo 4 (incr. densidad rítmica)

[LPC]

Qn.

Zmp.

Bmb.

motivo 5 (incr. densidad rítmica)

pérdida de precisión rítmica - desarrollo más libre

Cont... (desvanec.)

Por último, en las tres piezas parece dominar una temporalidad media de linealidad no dirigida y semidiscursiva. La mayoría del material melódico configura frases de estructura abierta/cerrada, pero de corta duración (semifrases de 1 compás) siendo excepciones las melodías de mayor duración y de carácter más discursivo y dirigido en [PQB] y [PQC]. En “La Puna”, la temporalidad media se yuxtapone a la sensación de verticalidad que producen las notas sostenidas en la flauta y el motivo repetido de la zampoña. Finalmente, en “Organillo y Polifón”, la predominancia de la

cuestión tímbrica por sobre lo estructural formal, incita su percepción como algo más atemporal, estático y contemplativo.

Psicodelia

Se ha insinuado en la parte anterior que “Paisaje de Quenas” adquiere una connotación experimental por contexto al ser parte de un álbum de rock psicodélico. La construcción de la psicodelia, en este caso, responde a dicho proceso. En tanto muestras de *roots music* (Echard, 2017), las piezas tradicionales andinas que componen el tema adquieren connotación psicodélica en principio por su coexistencia con otras piezas donde predominan significantes prototípicos estilísticos. El caso de “La Puna” es en cierto modo similar, existe asociación contextual, sin embargo, el carácter experimental e improvisado de la composición ya confiere a la pieza cierto afecto formal e intención psicodélica (Echard, 2017) y es, a su vez, otra muestra de la mistificación de lo andino. Por su parte, “Organillo y Polifón” posee tanto afecto formal como intención, aunque en este caso, debido mayormente a la sonoridad general alusiva a músicas, procesos y estéticas “experimentales” (*avant garde*, música concreta).

En la primera parte del análisis se ha visto que la instrumentación acústica - omnipresente en casi todas las piezas de los dos discos - es factor fundamental en la construcción de la noción de retorno a un pasado primigenio, arcaico, bucólico y utópico propio de la nostalgia psicodélica y la arqueología musical (Reising, 2009). Los casos de “Paisaje de Quenas” y “La Puna” responden también a este proceso. Se construye un “paisaje andino” o una “puna” idealizada, e incluso pre-colonial (De Souza, 2023), al emplear únicamente instrumentos aerófonos estrictamente tradicionales (quenas y zampoñas). De hecho, la presentación en solitario de algo tan estereotípico como la quena o la zampoña puede verse como una forma directa de aludir la idea de un “pasado” o “lugar remoto”. Al mismo tiempo, la mistificación de lo andino adscribe cierto exotismo y carácter “espiritual” a estas piezas. Por su parte, es de notar que el organillo y el polifón (como instrumentos) son una referencia a un pasado musical más concreto: el siglo XIX y la época de los formatos de reproducción sonora mecánica (cajas de música).

Ahora, desde el punto de vista de los recursos estilísticos, “Organillo y Polifón” puede verse como un pasaje (a) métrico de efectos sonoros (*unmeasured sound effects passage*²⁵⁷) por su sonoridad no-instrumental y la dificultad de percibir organización métrica o sentido de direccionalidad de manera inmediata. De forma similar, “Paisaje de Quenas” deviene un “viaje de ida” (*the outward journey*) en tanto la secuenciación de temas sin repetición plantea un proceso continuo de transformación.

“La Puna” es la que presenta un mayor número de recusos y elementos prototípicos. El desarrollo melódico con variación e hipermétrica indefinida, aproxima la primera parte de la pieza [LPA1,2] a una *forma continua* (*through-composed form*) de desarrollo impredecible y a la vez lúdico. En [LPB] el establecimiento de una fraseo melódico más

²⁵⁷ Según Echard esto hace referencia a una “song form of what could be called unmeasured sound effects passages: extended passages without a clear meter, often without even a clear pulse, made up either of noninstrumental sounds or of instruments defamiliarized through signal processing and extended performance techniques” (2017, p.193).

definido traslada “lo psicodélico” a la sensación general de atemporalidad que genera un contexto mayormente monocordal (re mayor) el cual, es producido a su vez por *drones* o bucles como la nota pedal en grado V (la) en la flauta tailandesa, la repetitividad estricta del patrón melódico trifónico de zampoña y el desarrollo repetitivo de los patrones melódicos/rítmicos de la quena. Por su parte, los efectos de eco y reverb en el bombo y los sonidos de viento, son otros significantes que contribuyen a la representación de un lugar distante e imaginario. Particularmente, la estrategia de iniciar y terminar la pieza con sonido de viento, refuerza la ficción de un viaje o travesía con un inicio y un final determinados. Finalmente, en la transición [LPB2-LPC], se experimenta una pérdida de precisión en la marcación de la métrica y el pulso en el bombo, así como el desvanecimiento de las quenás. Esto no solamente es el final fáctico de *Fuera de la Ciudad*, sino que, desde un enfoque psicodélico, el arreglo sugiere que el “viaje” concluye en una disolución textural (*textural dissolve*) que plantea en última instancia la fusión con “lo universal”, con “la inmensidad de la nada” (el silencio) y al mismo tiempo el retorno a un plano existencial y temporal “real y cotidiano” dado el fin de la experiencia de la escucha del disco.

Fusión

En términos generales, la fusión musical en estas tres piezas no se articula desde la sintaxis, sino en la relación de estas con resto del repertorio musical. La interacción crea la conexión o contacto entre diferentes estilos musicales, mientras que la síntesis y unidad general son proporcionadas por el disco mismo, enmarcado como una obra de música de fusión. De esta manera, *Cholo* es un disco de fusión que incluye sonoridades “experimentales” (“Organillo y Polifón”), instrumentos como la zampoña (“La Puna”, única pieza donde este instrumento aparece) u otras músicas “andinas” diferentes al huayno (“Paisaje de Quenas”). En resumen, se origina un nuevo campo de significación que amplía los marcos de la fusión más allá de la relación rock-huayno o rock-andino. A partir de esta cualidad compartida, vale revisar brevemente ciertas construcciones particulares a nivel intraopus.

“Paisaje de Quenas” se enmarca evidentemente en lo andino, entendido en su dimensión categórica más general. El uso exclusivo de la quena pone en segundo plano otras connotaciones - “lo folk” por ejemplo. Desde una mirada intertextual, la pieza sobrepasaría sin embargo esta asociación genérica ya que se compone de temas pertenecientes a diferentes géneros andinos arreglados por Alejandro Vivanco. [PQB] es un fox o camel incaico, [PQC] es un arreglo del yaraví “En la Colina”, mientras que [PQD] remitiría a un carnaval chanca²⁵⁸. [PQA] no hace referencia a ningún género en particular, se trataría de un fragmento improvisado de “aire” andino²⁵⁹. Considerando que “la fusión musical se puede dar entre géneros musicales característicos de una misma

²⁵⁸ Según Rubén Concha. Por otro lado, una versión del yaraví “En la Colina” se encuentra en: <https://www.youtube.com/watch?v=yBHUFd4pE0U>

²⁵⁹ Rubén Concha termina describiéndolo como improvisación ya que tampoco llega a relacionarlo con algún estilo. Por otro lado, formalmente se asemeja a piezas didácticas que Vivanco usaba para la enseñanza de la quena.

sociedad, región o país” (Llorens 1983 en Carpio 2021, p.16), lo expuesto muestra que en “Paisaje de Quenas” se construye de una forma atenuada, por decirlo de algún modo. Esta no se determina en términos de tensiones verticales o espacios liminales sino por la operación de collage o bricolaje (Steingress, 2004) de fragmentos musicales. Dentro del universo estilístico de lo andino, estos pueden considerarse como diferentes y, en este caso, se ponen en contacto y coexisten en una unidad (la pieza en sí).

Por su parte, subyacente a la alusión constante a estéticas *avant garde*, en “Organillo y Polifón”, el contacto entre universos musicales se produce cuando un instrumento europeo del siglo XIX (polifón) reproduce un fragmento de la polka criolla “Cholita no te Enamores”²⁶⁰. Visto como un proceso de intertextualidad, este gesto buscaría, como lo da a entender el director de la película *Cholo*, juntar – y confundir - lo europeo con lo local²⁶¹.

Por otro lado, “La Puna” se basa en la cualidad de la quena, el bombo y la zampoña como símbolos estereotípicos del imaginario andino. Particularizando un poco más, este último instrumento provee una conexión con “lo altiplánico”, aunque también de modo muy general ya que como se advirtió, el material musical no corresponde a ningún género o estilo andino en particular. No obstante, algunas cuestiones formales generan remisiones a otras músicas. Así, lo andino se construye no solo desde el timbre o los patrones rítmicos comunes presentes en el fraseo, el diseño mayormente trifónico de este último remite de modo particular sonoridades asociadas a otras músicas diferentes al huayno, como la del marcado de ganado o el carnaval²⁶² sin llegar a ser instancias de las mismas. Aquí es de considerar el comentario de Juan Luis Pereira quien recuerda que originalmente se buscó la estrategia de “Paisaje de Quenas” de componer algo usando solo instrumentos de viento²⁶³. Esta influencia se refleja en la afinidad entre las quenas de “La Puna” y la sección [PQD] (identificada como un carnaval chanca) dado que comparten el diseño trifónico y el mismo centro tonal (re).

Ahora, desde el lenguaje del rock, se tiene en principio en el acto “experimental” de explorar y recontextualizar de manera más libre sonoridades y referencias andinas, así como también la práctica de incorporar sonidos pregrabados (*samples*). No obstante esta mayor flexibilidad, los instrumentos y fraseos “andinos” se mantienen de algún modo enmarcados en un esquema métrico rítmico más propio del rock. Los patrones del bombo

²⁶⁰ Según recuerda Juan Luis: “la música es tradicional porque es: [cantando] Cholito no te enamores, cholito haz como yo, es una canción norteña, una polka”. Es de apuntar que luego de escuchar el tema “Cholita” la melodía no parece corresponder con la que se escucha en el polifón. En todo caso, el gesto de incluir lo local se mantendría al margen de esto, dado que es muy probable que se trate de todas maneras de un tema tradicional o local.

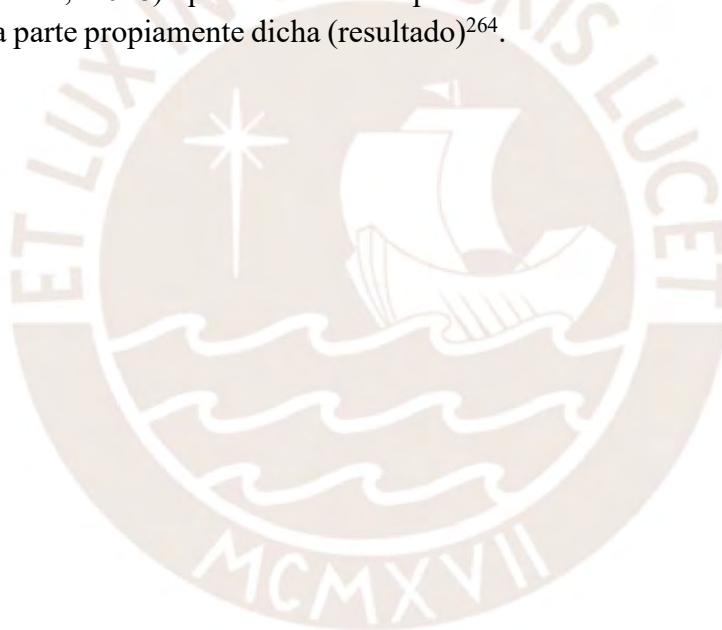
²⁶¹ En la contratapa de la edición de vinilo se lee: “el último tema del lado 2 entremezcla el sonido del Polyphon (instrumento musical del siglo pasado) con el de un organillo casero fabricado *en algún lugar del Cercado de Lima. Es música europea que se confunde con la peruana* cantándole a un mundo que debería ser hermando y sin distinguos [...] un mundo que debería ser CHOLO!” (las cursivas son mías). La contratapa se puede ver en: https://articulo.mercadolibre.cl/MLC-964334445-el-polen-cholo-banda-sonora-lp-vinilo-_JM#&gid=1&pid=2

²⁶² “[Josafat] Roel Pineda [...] distinguió entre el repertorio trifónico (marca del ganado y carnaval chanka) y el pentafónico {huayno}. Esto refleja la importancia de la escala en la determinación del género” (Romero, 2002, p.48).

²⁶³ Según Juan Luis: “un poco también ahora que lo pienso, era un poco como lo que hizo Vivanco en Cholo, meter en este disco una parte con puras quenas”.

responden a una métrica binaria (2/4, 4/4), al igual que las frases de quena o el motivo de la zampoña a lo largo de [LPB1] y [LPB2] cuya hipermetría es de 2 y un compás respectivamente.

Finalmente, desde estas construcciones expuestas, la fusión en piezas como “La Puna” y “Organillo y Polifón” se orienta hacia la originalidad por el tratamiento exploratorio y creativo del material musical no convencional al rock, aunque sin enmarcarse estrictamente en este. Esto se materializa en estrategias amplias como el enfoque experimental y aspectos puntuales como la organización métrica. En contraste, al margen de su cualidad de collage, o de su percepción como algo “experimental, “Paisaje de Quenas” adoptaría un carácter “auténtico” por circunscribirse estrictamente dentro de lo andino. Es de anotar para terminar la tensión entre “autenticidad” y “originalidad” desde la interpretación que se produce entre la quena y la zampoña en “La Puna”. Mientras que la primera se aproxima a lo tradicional en tanto muestra la habilidad de Raúl Pereira en la ejecución del instrumento, la zampoña de Juan Luis se aleja de toda pretensión “auténtica” dada su aproximación exploratoria y espontánea a un instrumento ajeno al rock. De hecho, el arpeggio (notas) que se ejecuta en bucle refleja el impulso experimental (Costa, 2018) que busca más “probar” el instrumento (material) que “componer” una parte propiamente dicha (resultado)²⁶⁴.



²⁶⁴ Según el músico Rubén Concha: “[...] el mismo hecho de no ‘llenar’ [soplar fuerte] la zampoña me hace pensar en alguien que no está introducido en el folclor puneño o ningún tipo de sikuris, los zampoñeros ‘llenan’ bien”.

CAPÍTULO III: EVALUACIÓN Y CRÍTICA

3.1. Evaluación: Tendencias y particularidad en el discurso estilístico de El Polen

En este capítulo se abordan dos puntos. En esta primera parte, se desarrolla una evaluación alrededor de las tres estéticas que conforman la dimensión artística y el discurso estilístico musical de El Polen, a saber, lo progresivo, la psicodelia y la fusión. Luego de haber analizado con la mayor profundidad posible el comportamiento estilístico del grupo y los elementos que construyen cada estética a nivel intraopus en todo el repertorio oficial, se pretende sintetizar y posteriormente determinar las tendencias y características más relevantes y generales que particularizarían el discurso musical, así como aquellas que mantendrían al mismo conectado a las corrientes del rock de la época. Dicho de otro modo, y valiéndose del modelo planteado por Meyer (2000), se establecen los aspectos que conformarían el ámbito del comportamiento, el idioma o lenguaje particular y el dialecto para El Polen. La segunda parte de este capítulo busca a grandes rasgos establecer un diálogo entre el discurso musical y algunos aspectos propios a la realidad del rock peruano hacia finales de los sesentas, así como con ciertos postulados que la musicología ha planteado recientemente sobre El Polen. Una presentación más detallada de esta segunda parte se realiza posterior al desarrollo de la primera.

3.1.1. Tendencias y características de lo progresivo desde el comportamiento estilístico

En líneas generales, los fundamentos del discurso estilístico de El Polen se enmarcan en el contexto de experimentación y apertura estilística materializado en el rock como fenómeno musical y cultural a partir de finales de los sesenta (Costa, 2018). Dentro de este contexto, El Polen sería considerado por tanto como un "experimento" propio de su tiempo. Por otro lado, el comportamiento estilístico del grupo se entiende desde lo que Meyer (2000) denomina constricciones pre compositivas que, en este caso, comprende en principio la integración de influencias ("raíces"), lo que a su vez implica no solo la decisión de formar un grupo de fusión, sino también la integración de músicos provenientes de otras tradiciones, el aprendizaje de ciertos tipos de música e instrumentos, así como la adaptación o re contextualización de repertorios.

El comportamiento y/o la actitud ecléctica (omnívora) (Robbette y Roueff, 2014) de los miembros fundadores de El Polen responde en buena parte a su pertenencia al círculo de élite de la sociedad limeña, factor que posibilitó su exposición a diferentes expresiones culturales y musicales. Esto se refleja en la presencia de numerosas fuentes musicales y estilísticas, aunque más relevante resulta la variedad de formas de interacción de todos estos lenguajes musicales "prestados" en el marco de la ideología "experimental" que dominaba la estética del rock en los setentas. Si bien más adelante se evaluará el

eclecticismo en detalle, por el momento se apunta que otra manifestación evidente de esta apertura ecléctica-estilística es lo novedosa y original que viene a ser la instrumentación y formato de El Polen para su contexto local. Este rasgo prácticamente hace que en principio la propuesta no sea estrictamente una "banda de rock", sino un conjunto instrumental expresamente determinado por las metas estéticas de los fundadores, así como por circunstancias y contextos de producción externos. Esto explica la presencia de instrumentos de cuerda (guitarras acústicas, bajo, mandolina, violín, violonchelo, arpa), percusiones (triángulo, campanillas, bongos, congas, bombos, cajón, panderos, cascabeles, huiros) y vientos (quena, zampoña, flautas, voces). En un sentido amplio, esta instrumentación representa la apertura hacia las diferentes tradiciones, géneros o estilos musicales, como el rock, el folclor, la música andina, la criolla, la clásica, latina, etc.

Como parte de estas constricciones pre compositivas, se encuentra también el sincretismo metodológico. En términos simples, al "hacer de todo", El Polen adopta una serie de prácticas diversas, algunas características de las primeras épocas del rock, como la realización de versiones o covers. También se ha observado que, al menos en la primera etapa, parte del aprendizaje y la consolidación de la propuesta pasó por la adaptación de diferentes repertorios a formatos y espacios alternativos, una práctica que incluso se utilizó hacia el final de su actividad artística. Desde este punto comprendemos cómo temas folclóricos se mezclaron con temas de rock y composiciones improvisadas en espacios como el Zanzibar, las combinaciones entre composiciones y covers como parte del repertorio grabado y de los diferentes conciertos e incluso la adaptación impuesta por las circunstancias de su viaje a Europa, donde se convirtieron en una agrupación "folclórica" que tocaba puros covers. Además de esto, el discurso del grupo incluye las decisiones "experimentales" y espontáneas tomadas en ciertas circunstancias y que se plasmaron en sonoridades y arreglos particulares, como el coro de monjas en "El Hijo del Sol" y el cajón en "Cholito Pantalón Blanco". Asimismo, a nivel compositivo, se ha observado que El Polen recurre a diversas aproximaciones y herramientas como las partituras "criollas", las técnicas y recursos de estudio, la improvisación, tanto como estrategia de composición como desarrollo de ejecución instrumental solista, así como la elaboración de arreglos. A esto se suma finalmente las diferentes formas en las que el grupo se acerca y asimila las "raíces" locales, en particular las andinas (este punto será analizado en detalle más adelante).

Finalmente, El Polen como un "experimento" se nutre en gran medida de la actitud virtuosa (Covach, 2006) de sus miembros. Los hermanos Pereira en particular, representan la intención de aprendizaje de diferentes instrumentos y lenguajes, así como una intención de profesionalismo en la creación y producción. Ahora, este comportamiento va más allá de los hermanos Pereira, ya que la integración de otros músicos "virtuosos" como Fernando Silva o "de escuela" como Juan Sebastián Montesinos, muestra que El Polen buscó en todo momento ser el grupo más completo, diverso y abierto que pudo ser (Covach, 2006). Bajo este paradigma, son significativas las intervenciones de varios otros agentes con diferentes niveles de proficiencia musical o artística, desde músicos folclóricos "letrados" (Alejandro Vivanco), hasta personas que fueron parte del grupo aunque "no tocaban nada" (Ernesto Pinto).

En síntesis, el discurso de El Polen se articularía en la confluencia y manifestación de todas estas características que fueron significativas y determinantes en el contexto en que se entendía el rock a finales de los sesenta y principios de los setenta. En términos estilísticos, todas estas prácticas fueron las pautas pre compositivas a partir de las cuales el grupo construyó su discurso musical. Es importante señalar que, si bien este comportamiento es fundamental en el discurso de El Polen, no constituye necesariamente una particularidad, sino más bien una muestra de la conexión con las mentalidades musicales (Astor, 2009) de su época. Por otro lado, estas acciones deben verse también como factores que insertan a El Polen en el rock entendido como un marco estético más amplio, no circunscrito necesariamente a parámetros rígidos u ortodoxos del rock progresivo o el rock psicodélico. La evaluación de estos parámetros y tendencias, que inciden directamente en lo musical, se desarrolla a continuación.

3.1.2. Tendencias y características desde el análisis intraopus

Se considera pertinente empezar por evaluar la dimensión de lo conceptual ya que desde este parámetro se vinculan de algún modo los aspectos musicales y extra musicales en el discurso estilístico. Se postularía que esta dimensión se articula desde tres aspectos denominados aquí como *capas conceptuales*. En primer lugar, “el concepto” lo conformarían *las metas estéticas* del grupo teniéndose que la música ya era en sí un concepto y fundamentándose este en la unión de las raíces o de “todas las sangres”. La actitud de apertura ecléctico-estilística, así como la instrumentación no serían más que reflejos de esta idea desde lo estilístico. En segundo lugar, El Polen también cuenta el periplo de jóvenes urbanos que “descubren” el campo mediante la cultura del viaje y el ímpetu por la aventura y la exploración, tal como lo recalca Juan Luis Pereira, de quien también se sabe que “la idea” consistía también en viajar y aprender canciones e instrumentos de otros sitios. Finalmente, como parte de las metas tenemos la intención de que El Polen fuera concebido como una experiencia estética cuyo valor radicaba en el trabajo artístico del grupo. Cuando Juan Luis recuerda el mero gusto del público de la época y cuando sugiere hoy escuchar con audífonos para apreciar mejor la música, exhorta a descubrir de lo que El polen realmente “se trata”.

La segunda capa se define desde *las circunstancias de producción y/o la intertextualidad*. Si aceptamos que “lo cholo” o “lo mestizo”, como símbolos de sincretismo y mezcla, se integran al “concepto” del primer disco, debe reconocerse que fueron circunstancias externas a las metas estéticas (principalmente capital social) las que pusieron en contacto al productor de la película “El Cholo” con El Polen, quienes para ese momento no habían pensado aún en hacer un disco. Estas circunstancias también son responsables en gran medida de la variedad sonora y el eclecticismo que caracterizaría al disco *Cholo* y de que sea considerado como un álbum de El Polen a pesar de la innegable relación de cotextualidad y funcionalidad con otro producto mediático en su momento. De modo similar, el trabajo de la portada del disco *Fuera de la Ciudad* del pintor Emilio Hernández, confiere dimensión visual a las metas estéticas del grupo, las de viajar tanto al “campo” como “hacia arriba” (la torre en la portada), las mismas que musicalmente se manifiestan en un sonido relativamente más “andino” y una maduración artística.

Finalmente, como tercera capa conceptual se tienen *las temáticas y narrativas* abordadas en las piezas musicales. Resalta en principio que El Polen no configuraría sus dos álbumes como conceptuales en un nivel de narrativa estrictamente textual musical. Así, el acto pragmático de poner “las canciones que se tenían” se traduce en una reunión de piezas discretas que no sugiere un desarrollo musical continuo o intención programática. Si la música no responde a esta tendencia, la lírica en general sí recurre, como lo han advertido otros autores, a temáticas convencionales como la espiritualidad, la fantasía, la naturaleza o lo pastoral. A modo de extensión, este trabajo apunta un énfasis en la visión personal y individualista propia del hipismo en los mensajes contenidos en las letras. Estas sugieren mayormente experiencias y descubrimientos desde la introspección y el perfeccionamiento del ser, más que una toma de conciencia o un compromiso social explícito. Para ejemplificar tenemos la sutil referencia al indio y su situación desde las letras “místicas” de “El Hijo del Sol”. Por último, letras con temáticas “banales” como las de “A las Orillas del Vilcanota” o “pícaras” como las de “Cholito Pantalón Blanco” adquieren impronta “psicodélica” por estar inmersas en el contexto espacio temporal de la contracultura.

Visto lo conceptual, se prosige con las tendencias marcadas por la estética progresiva dentro del discurso estilístico.

Empezando por lo que se definió como la “influencia clásica”, El Polen no sería un grupo que tiende a reproducir “lo clásico en el rock” (Macan, 1997), relacionándose de forma poco ortodoxa con los formatos clásicos. Es cierto que la pieza con mayor enfoque sinfónico (“El Hijo del Sol”) construye una “gran forma”, integrando lo que serían un himno, una suite, una reexposición temática - análoga a la de una sonata, e incluso una “fuga” de huayno; sin embargo, esta estructura parece buscar más combinar estos formatos que tomarlos como base macro formal. Aparte de esta pieza, una aproximación más evidente a una forma académica se daría solo en “La Flor” (rondó), o en “Paisaje de Quenas”, cuya estructura sería una especie de “suite en miniatura”. Lo expuesto conlleva a considerar que la unidad formal en el discurso de El Polen recurre mucho más a enfoques como la forma extendida (Cohen, 2015) y las formas seccionadas de movimiento único (Macan, 1997). Así, “La Flor” se entiende más como una pieza de folk cuyas secciones se perciben de larga duración o expandidas en sus proporciones. Por su lado, son formas seccionadas de movimiento único: “Valicha” (huayno con desarrollo), “Concordancia” (huayno con interludio), “Cholito Pantalón Blanco” (marinera con sección de solo de guitarra) e incluso “A las Orillas del Vilcanota” (huayno con “sección atípica” – de textura polifónica). La tendencia por un tratamiento de la macroforma más flexible se refuerza en el hecho de que temas largos y aparentemente complejos como “Sitting Dreaming” y “Tondero”, son básicamente formas binarias que recurren a la repetición, no se adecuan a ningún formato y se construyen a base una adición libre de patrones o secciones (*additive patterns*) (Moore & Martin, 2018). “Organillo y Polifón” se articula también de esta manera aunque a menor escala. Por último, en un extremo se ubican “Mi Cueva” y “La Puna”, cuyas formas son las más libres de todo el repertorio siendo en esencia concatenaciones de secciones que ni siquiera vuelven a repetirse.

Ahora, mientras a nivel de macroforma, el discurso se construye como menos “ortodoxo” y mas “alternativo” respecto a lo académico, la armonía establece dos vertientes definidas. Por un lado el enfoque modal, común y recurrente en el rock, domina la base armónica de temas como “La Flor”, “Tondero”, “Sitting Dreaming” y “Mi Cueva”. Todas estas piezas muestran una preferencia por estrategias como la heterogeneidad modal y de centro tonal - salvo las dos últimas, más “homogéneas” por mantener estable este último aspecto. Con este rasgo contribuyen “Paisaje de Quenas” y “Organillo y Polifon”, cuyas secciones también usan modos diferentes, aunque vale aclarar que en estos casos, no se responde a los marcos armónicos del rock y debido a ello, deviene poco relevante frente a otros atributos como las sonoridades andinas y experimentales respectivamente. En “Valicha” y “Concordancia” tenemos un punto de inflexión, ya que armónicamente recurren a progresiones comunes de huayno, pero con modulación en el primer caso, y en el segundo, la aparición de una progresión no convencional (IVm Im V Im) en el interludio; ambos recursos confieren variedad al esquema determinado armónicamente por el huayno. Por otro lado, adoptando nuevamente un esquema convencional, el sistema armónico se adecua casi en su totalidad a los parámetros del huayno en “El hijo del Sol” y totalmente en “A las Orillas del Vilcanota”, lo mismo que “Cholito Pantalón Blanco” con la marinera. Es esta adecuación a esquemas armónicos convencionales del folclor la que constituye la segunda vertiente en el discurso estilístico desde la armonía.

Por su lado, el tratamiento de la métrica es variado mostrando tanto regularidad, irregularidad, así como coexistencia y diálogo entre estas construcciones. Piezas como “La Flor” y “Cholito Pantalón Blanco” son regulares y estables en toda su duración (3/4, sesquiáltera) mientras que en contraste, “Valicha” y “A las Orillas del Vilcanota” se alinean en todo momento con la convención estilística de la música andina y/o del huayno de las amalgamas métricas y sin establecer en ningún momento una sección de contraste (en 4/4 por ejemplo) alusiva a otra música (como el rock). Otras piezas se fundamentan en una coexistencia entre regularidad e irregularidad métrica. “Mi Cueva”, “Tondero” y “Sitting Dreaming” recurren mayormente al compás de 4/4 y a la hipermetría de base 4 asociada al rock y solo rompen este esquema al incluir extensiones métricas puntuales de 1/4 [MCC(a)], secciones de compás compuesto (12/8) [TDA(a)], así como irregularidad en el fraseo melódico [TDB], [SDA,B]. Otras piezas establecen esta coexistencia intercalando secciones más grandes “de rock” en 4/4 con otras más “andinas” basadas en amalgama. Aquí se encuentran “Concordancia” y su alternancia entre métricas “de huayno” [CDA] y de “rock” en 4/4 [CDB, C]. “El Hijo del Sol” también reparte sus secciones entre estructuras enmarcadas en el 4/4 [HSA,B,D] y construcciones irregulares basadas en extensiones [HSC,E, F, G].

Existen otros dos puntos significativos al discurso estilístico relacionados a la métrica desde lo sintáctico formal. El primero es la tensión entre un arreglo de repetición regular y definido a nivel rítmico y métrico y el desarrollo no repetitivo, irregular y espontáneo de un instrumento en concreto. Esta sensación “errante”, (*waywardness feel*) (Moore & Martin, 2018), la produce el carácter “improvisado” del bongó y la guitarra solista a lo largo de toda “La Flor”, las congas y bongos en “Tondero” [TDA] y puntualmente, el fraseo “libre” de la quena en “La Puna” [LPA]; en este último caso, esto

actúa como contraste con el desarrollo ciertamente más regular y repetitivo que tiene la pieza a pesar de su carácter “experimental”. Esta sensación de libertad métrica se manifiesta también en los momentos *ad libitum* o de *rubato* (“Cholito Pantalón Blanco”) [CHintro] [CHC - CHD], en la flexibilidad de una quena en solitario (“Paisaje de Quenas”) y la ambigüedad e indeterminación de los sonidos en “Organillo y Polifón”. El segundo punto que muestra el discurso de El Polen es la compatibilidad y la integración que se lleva a cabo entre la irregularidad métrica de lo andino y la tendencia del rock progresivo por este tipo de tratamiento de la métrica. Resulta interesante y significativo advertir que con esto, El Polen deviene una manifestación local de la inspiración que el rock progresivo británico encontraría en la flexibilidad métrica del folclor europeo, la misma que llevaría en muchos casos a nivel de virtuosismo. Si bien este virtuosismo de métrica no llega a configurarse como rasgo fundamental en El Polen, no sería necesario para hacer de la métrica un lugar de convergencia entre lo local y lo foráneo.

Ahora bien, en cuanto a la temporalidad y la narrativa, el discurso parece establecer tres vertientes principales. En un primer caso se tienen piezas mayormente de carácter *discursivo y de desarrollo dirigido*. “El Hijo del Sol”, “Concordancia”, “Valicha” y “A las Orillas del Vilcanota” comparten el desarrollo melódico periódico por estrofas, así como progresiones armónicas de más de dos acordes y con claro sentido de resolución cadencial tonal. Esto no es de sorprender ya que todas estas piezas se basan en gran medida en los parámetros estilísticos del huayno, de tendencia más narrativa. Incluso aquí se debe incluir a “Paisaje de Quenas” cuyas secciones (temas en sí mismos) se perciben como discursivos a pesar de su corta duración. En segundo lugar, tenemos lo que podemos denominar una configuración *híbrida - vertical* donde si bien tenemos material melódico discursivo, este se desarrolla sobre un acompañamiento más cíclico. A esta configuración, que Macan (1997) considera representativa del rock progresivo y de gran parte del rock en general, responden temas como “La Flor”, con un “tema” en el violín y el chelo “ortodoxamente” periódico que se ejecuta – irónicamente – sobre una armonía monocordal. Igualmente en “Mi Cueva”, donde se combinan las frases de las quenas, el violín y la mandolina con elementos de repetición musemática como los *riffs* de guitarra y bajo. “La Puna”, a su vez, combina frases semi discursivas más cortas (de pregunta y respuesta) con los continuos que producen las notas sostenidas (flauta) y los bucles (zampoña). Aquí también estaría “Cholito Pantalón Blanco”, cuyas melodías se articulan sobre dos módulos armónicos de dos acordes cada uno. Finalmente, la tercera vertiente sería de tipo *híbrida – horizontal*, que implica una estrategia de secuenciación de temporalidades. Así, en “Sitting Dreaming” tenemos una transición de una temporalidad larga, narrativa y discursiva [SDA] a una intermedia, de linealidad semidiscursiva [SDB] para llegar al final a un desarrollo mayormente no dirigido [SDC]. En “Tondero” el proceso es similar, se pasa de una estructura casi musemática y no dirigida [TDA] a una mucho más larga, no cíclica y discursiva [TDBa] llegando al final a un “equilibrio” de desarrollo semidiscursivo [TDBb] tanto por el fraseo, como por el bucle armónico de cuatro acordes.

Al igual que en la métrica, respecto a la temporalidad existen otros puntos adicionales fundamentales al discurso musical. La frases intermedias o codos, así como

el módulo (*vamp*) cadencial V I que se ubican entre los versos y las estrofas en piezas como “Concordancia”, “Valicha”, “A las Orillas del Vilcanota” y “El Hijo del Sol”, ofrecen una construcción de temporalidad particular. Desde la perspectiva de lo progresivo, este recurso construye breves momentos que interrumpen la narrativa discursiva, propia de las estrofas, introduciendo material melódico y armónico más repetitivo. Al igual que la irregularidad métrica, esto no sería sino otra muestra de la “compatibilidad” entre una música local como el huayno y el rock ya que para este último, estos codos “andinos” pueden tomarse como *riffs* o *licks*. Por otro lado, ya se ha visto en el análisis intraopus que una forma de verticalidad se construye en la repetición sin mucha variación de secciones formales completas en piezas como “Concordancia” [CDC], “Valicha” [VLB2] o “Cholito Pantalón blanco” [CHC]. Para terminar, y de modo puntual, la “atemporalidad” producida exclusivamente por la predominancia de la textura sonora por sobre una noción métrica formal en “Organillo y Polifón” contrasta completamente con todo lo anterior y se constituye en otra forma de verticalidad.

Pasando a evaluar un aspecto como el virtuosismo, diríamos que a nivel de texto musical, no se define una tendencia determinada. Diferentes formas de virtuosismo (de ejecución, formal, de métrica) se encuentran repartidos entre las piezas, y si bien estos son relevantes a nivel intraopus, a nivel general no constituyen una tendencia unificada u homogénea. Mientras “La Flor” exhibe claramente el virtuosismo de Juan Luis Pereira como guitarrista, una pieza de grandes proporciones y numerosas secciones como “El Hijo del Sol” hace lo propio con el virtuosismo formal (Macan, 1997). Más allá de estas dos muestras evidentes, el violín en “Mi Cueva” [MCC(a)], “Concordancia” [CDintro] y la quena en “Valicha” [VLC(a)] presentan breves pasajes que sugieren destreza instrumental, mientras que piezas como “Sitting Dreaming” o “Tondero” tienen muestras “modestas” de virtuosismo de tipo métrico rítmico (ibid.). A pesar de estas instancias, no podría decirse que el virtuosismo es un rasgo relevante en el discurso estilístico siendo más bien incidental.

En el caso de la experimentación, se identifican tres vertientes en el discurso musical. La primera se plantea en sentido negativo y refiere principalmente a una aproximación, por decirlo de algún modo, “conservadora” de la ejecución instrumental. Salvo el caso de la guitarra con *slide* en “La Flor” y el uso de técnicas extendidas en la mandolina en “Sitting Dreaming”, El Polen en general procura que los instrumentos “suenen como deben sonar” más que buscar “nuevos sonidos” en ellos. Esto se sustenta evidentemente en el comportamiento y la intención de aprender a tocar instrumentos como la quena y la mandolina y a la escuela “clásica” del violín y el violonchelo. Esto ocurre incluso en el caso de los instrumentos “exóticos” como la flauta china y la tailandesa cuya “exploración” se mantiene cerca de una ejecución que se percibe como convencional o en todo caso, poco subversiva. Habría que remarcar que esto difiere del hecho que El Polen, al inventar sus propios instrumentos como el “tarzán”, sí manifiesta una actitud abiertamente experimental, aunque este rasgo tiene un papel incidental en el discurso. La segunda vertiente tiene que ver con el “enfoque experimental” (Costa, 2018), el cual se manifiesta de varias formas. Tenemos primero la interpelación a estructuras folclóricas convencionales en piezas como “A las Orillas del Vilcanota” (texturas

atípicas), “Cholito Pantalón Blanco” (instrumentación atípica, extensiones formales) y “Valicha” (texturas atípicas, extensiones formales). En comparación a aquellas, tienen mucha más “lógica experimental” piezas como “El Hijo del Sol”, “Concordancia” y “Mi Cueva”, donde los marcos estilísticos de lo andino y el huayno funcionan más como “datos” sometidos a un proceso de reacción (Costa, 2018). Sin embargo, “La Puna” sería el mayor ejemplo de este “enfoque experimental” al basarse fundamentalmente en la manipulación de patrones e instrumentos locales, folclóricos y “exóticos” al margen de cualquier género o marco estilístico andino específico. En tercer lugar, tenemos el abordaje “ambivalente” de “Sitting Dreaming”. Si por un lado el uso de mayores sonidos indeterminados cercanos a los “ruidos”, así como el cromatismo y la pérdida de líneas melódicas configuran una “atmosfera” experimental (De Souza, 2022) en [SDC], esta es al mismo tiempo, poco convencional en el sentido que se vale de instrumentos acústicos en lugar de recursos más “típicos” como los sonidos electrónicos o concretos. En el discurso de El Polen, estos últimos son usados de manera incidental y se ubican en un nivel más subyacente (recordemos los *samples* de viento y de naturaleza en “La Puna” y “Concordancia”). Por último, una tercera vertiente de la experimentación es aquella que ocurre por bricolaje, re contextualización y afecto formal. Aquí están “Paisaje de Quenas”, “experimental” por contexto (pertenencia a un disco de rock) o percibida como “experimental” si se concibe como una exploración de la quena por parte de rockeros. Por su parte, la técnica del sampleo, el carácter de aleatoriedad y la sonoridad general en “Organillo y Polifón” son factores que incitan a percibir la pieza como “amena” (afecto formal) a la estética o música experimental de *avant garde*.

Para cerrar esta parte de la evaluación alrededor de las tendencias y criterios respecto a lo progresivo, se diría que al igual que el virtuosismo, el discurso en El Polen no define una tendencia respecto a la improvisación a nivel de texto musical. Para empezar, gran parte del repertorio “oficial” (“El Hijo del Sol” “Concordancia”, “Mi Cueva”, “Valicha”, “A las Orillas del Vilcanota”) se fundamentan mayormente en un enfoque compositivo más que en uno de improvisación. Por otro lado, mientras “Cholito Pantalón Blanco” restringe la improvisación solista convencional a solo una sección formal, en “La Flor” los solos de guitarra poseen relevancia estructural, no solo por articular secciones solistas [LFB(b)], sino por ser elemento de tensión con el resto del arreglo en varias secciones. Finalmente, la improvisación se construye en la espontaneidad del desarrollo de la sección rítmica, principalmente en las percusiones. Aquí tenemos los bongos y las tumbas en “La Flor” y “Tondero”, el cajón y piano en “Cholito Pantalón Blanco” y en cierto grado, la quena en “La Puna” [LPA].

Hasta esta parte se ha hecho un balance respecto a las tendencias del progresivo. No obstante, para una evaluación más profunda, se continúa este proceso recurriendo a los componentes del estilo planteados por Meyer (2000). Así entonces, nos proponemos a determinar aquellos aspectos que se encontrarían en la dimensión del dialecto y lo que constituiría el lenguaje particular o idioma (Meyer, 2000).

3.1.3. Estrategias en el discurso estilístico musical a nivel de idioma y dialecto

Se empieza tratando lo que serían los rasgos del lenguaje particular o el idioma. En la discusión anterior se ha omitido intencionalmente hacer referencia a la textura ya que, como se argumenta a continuación, este sería un aspecto determinante del idioma en El Polen.

Se postularía que el *clasicismo*, entendido como la tendencia por una intención compositiva basada en arreglos por sobre esquemas de improvisación (Echard, 2017) y la tendencia de lo progresivo a la variedad y alternancia de texturas (Moore & Martin, 2018), plasmada en este caso en la sofisticación melódico - textural, son rasgos dominantes, característicos y particulares del lenguaje en la obra musical de El Polen de los años setenta. Es de aclarar que postular que el idioma de El Polen estaría caracterizado por este clasicismo y sofisticación textural, no debe entenderse como que esta configuración sea exclusiva de este grupo. El componer mayormente a base de arreglos fijos y no de secciones de improvisación (*jams*) o procesos experimentales, así como el tratamiento de la textura son tendencias de la estética musical progresiva y psicodélica presentes en otros grupos contemporáneos a El Polen como los son todas las propuestas latinoamericanas de rock fusión que surgieron a finales de los sesenta. Esta postura se plantea en términos relativos, es decir, que de entre todos los recursos y tendencias disponibles, el discurso en El Polen parece haber optado por recurrir en mayor medida por la composición a base de arreglos y por elaborar texturas variadas, complejas y sofisticadas en comparación a sus pares. Es por ello que se opta también por llamar a este rasgo una *estratégica compositiva* en tanto es una aproximación particular del proceso creativo que se plasma de formas diferentes a lo largo de un cuerpo de música (Braae, 2020), en este caso, el repertorio “oficial” que comprende los dos discos.

La predominancia de la sofisticación textural melódica se consolida para empezar si consideramos lo eventuales que son los momentos de virtuosismo métrico u otras sofisticaciones que se dan en otros parámetros como el de la dinámica (Sitting Dreaming) o el tempo y la tímbrica (Tontero). Ahora bien, a lo largo del análisis intraopus, se ha podido ver que casi todas las piezas construyen diferentes tipos de texturas o arreglos texturales melódico, que varían a medida que transcurren las secciones. Por ejemplo, el desarrollo de intención contrapuntística que llevan a cabo el violín y el chelo en el “tema” principal en “La Flor”, se complejiza aun más al tener la guitarra solista interactuando al mismo tiempo en la mayor parte de las secciones formales. Así también, en “Concordancia” tenemos los “diálogos” entre el violín, la guitarra y la voz, así como la independencia de la mandolina y la guitarra en su interludio [CDB]. La intención contrapuntística también se produce entre la quena y mandolina en “A las Orillas del Vilcanota”; en esta pieza, se ha identificado además la densidad textural que producen las numerosas armonizaciones - que llegan a poner hasta 4 o más voces en un momento determinado. Así también, las texturas homofónicas ganan variedad al presentarse como arreglos de línea melódica principal (a veces en varios instrumentos al unísono o a octava), con continuos armónicos únicamente o que incluyen incluso patrones de acompañamiento. En casos como “Cholito Pantalón Blanco”, la textura homofónica es funcional a los roles melódicos que dicta la marinera norteña. Además, las homofonías se

complejizan aun más cuando los instrumentos cambian de rol (melodía principal, acompañamiento, continuo armónico) en la misma sección, como en “Valicha”. Por su parte, piezas como “Sitting Dreaming”, “Tondero”, “El Hijo del Sol”, “Mi Cueva” y “La Puna” experimentan la alternancia entre texturas monofónicas, homofónicas, polifónicas y homorrítmicas. Aquí cabe señalar el caso particular de la sección [HSD] en “El Hijo del Sol” donde la guitarra, la quena y el violín “tejen” una textura acumulativa (Spicer, 2011). Finalmente, incluso las piezas donde lo textural no destaca a nivel intraopus, contribuyen a que el discurso musical en general tenga mayor variedad de texturas. “Paisaje de Quenas” aporta con texturas estrictamente monódicas (por la quena en solitario) y homofónicas “simples” (por la quena armonizada) mientras “Organillo y Polifón” aporta una textura eminentemente “sonora”.

Hay un aspecto que hay que añadir respecto a la textura. Las descripciones anteriores muestran efectivamente el grado de sofisticación textual melódica que desarrolla El Polen. Sin embargo, falta añadir un componente significativo, y es que en la mayoría de piezas, la base de este entramado melódico está compuesta por un acompañamiento cordal materializado en el rasgueo de la guitarra rítmica que hace explícita la armonía. Sumando este componente tenemos por tanto que la estructura final responde a una textura homofónica que podemos denominar *híbrida*, ya que comprende una dimensión melódico textural compleja y un acompañamiento cordal constante. Si ya dicha dimensión es transversal a casi todas las piezas del repertorio, esta textura *híbrida* final sería, a su vez, transversal a todo arreglo o forma de manifestación de aquella. De hecho, solo con la excepción de “Paisaje de Quenas” y “Organillo y Polifón”, el total del repertorio de El Polen encaja en este modelo y en ese sentido, podría considerarse como lo que Braae (2020) denomina un patrón sonoro (*sonic pattern*) ya que, superponer diferentes arreglos de líneas melódicas sobre una guitarra rítmica, deviene una aproximación que se reproduce en cada pieza²⁶⁵ y que otorga, para este caso, una cohesión de repertorio a nivel de arreglo y de lenguaje particular a nivel de discurso estilístico.

Para reforzar este argumento, resulta fructuoso hacer aquí una comparación con la aproximación que presenta una banda como Los Jaivas. Su primer disco *El Volantín* (1971) muestra más bien una tendencia hacia la improvisación (*jam*) como estrategia general de estructuración. De hecho, solo en dos piezas (“Foto de Primera Comunión” y “Que o la Tumba Serás”) se puede apreciar una estructura diferente a la de una sesión de improvisación. En lugar de entramados texturales melódicos, tenemos más improvisaciones solistas y ejecuciones instrumentales con enfoque yo estética “experimental” (exploración sonora) sobre bucles rítmicos de percusión, rasgos que en El Polen son más incidentales. Podríamos decir que esta tendencia se mantiene de cierto modo en su segundo disco *La Ventana* (1972). Ciertamente hay piezas más estructuradas como “Mira Niñita”, “Indio Hermano”, “Ayer Cache”, “La quebrá del Ají” o “Corre que te Pillo”, sin embargo, casi todas estas incluyen largas improvisaciones solistas – sobre todo de guitarra y percusiones – que funcionan como secciones intermedias o finales respecto a la sección del “tema”. Así también, como herencia de su primer disco, piezas

²⁶⁵ Texto original: “a specific technique that has an identical realization, and thus sounds the same, from song to song (a sonic pattern)” (p.230).

como “Los Caminos que se Abren”, “Cuero y Piel” y “Ciclo Vital” son enteramente *jams* psicodélicos y recurren a sonoridades experimentales y ruidismos más “convencionales”. Por último, algunas piezas presentan sofisticación vocal (Ayer Cache) y momentos de música “clásica” (Los Caminos que se Abren), aunque no en una medida equivalente al clasicismo desarrollado en el Polen.

Por otro lado, el clasicismo y la sofisticación textural nos permite categorizar el discurso musical de El Polen y ubicarlo como próximo a lo que Boyle & Cánepa (1987) han denominado como *música de integración*. Dicho de otro modo, el repertorio de El Polen puede ser visto como un conjunto de obras intermedias (*intermediate works*) ya que la sofisticación textural melódica se basa en gran medida en tratar los instrumentos folclóricos con técnicas de música de cámara, sinfónica o académica en general (p.e. armonizaciones, contracantos, estructuras melódicas dialogantes). Esto además buscaría por extensión, interrelacionar el folclor con corrientes artísticas más occidentales y consideradas, erróneamente, como “universales” (ibid.).

Vale la pena evaluar también el impacto que el formato instrumental tiene en la consolidación del clasicismo y la sofisticación textural como estrategias compositivas dominantes. En primer lugar, puede resultar evidente, pero la instrumentación *ad hoc* de El Polen deviene otro patrón sonoro de su discurso ya que particularmente implica algo más complejo que solo añadir otros instrumentos al formato tradicional del rock o reemplazar guitarras y bajos eléctricos por sus equivalentes acústicos (de hecho, ninguna de estas configuraciones explica el formato instrumental de El Polen). Más bien, la integración principalmente de la quena, la mandolina, el violín y el violonchelo, sugieren ver a El Polen como una “pequeña orquesta” o como un formato semejante a una estudiantina más que como una banda de rock. Por otro lado, frente al hecho de tener más de un instrumento melódico, El Polen parece haberse inclinado por usarlos para elaborar entramados melódico-texturales y no tanto para improvisar, experimentar sonoramente con estos y/o darles fines mayormente ornamentales. Lo anterior refleja por otro lado la adhesión del discurso por la visión constelatoria del progresivo ya que ninguno de estos instrumentos llega a percibirse como “principal” - como aquél que siempre lleva la melodía principal, ni siquiera la voz. Lo que se tiene es más bien que, cual comunidad “hippie” donde todos son iguales, estos instrumentos se interrelacionan entre sí, intercambian roles en todo momento y construyen así variedad dentro de y entre las piezas.

Ahora bien, autores como Mendivil (2022) señalan al eclecticismo musical como una característica del primer disco *Cholo* y efectivamente, las piezas reúnen varios géneros foráneos (folk psicodélico, folk-rock, rock) y locales (huayno, yaraví, fox incaico, carnaval, marinera norteña). Al segundo disco, *Fuera de la Ciudad*, el autor ya no atribuye esta cualidad ecléctica resaltando más bien que las piezas muestran un mayor dominio de géneros andinos (p.245). No obstante esta pérdida de relevancia del eclecticismo, este se mantendría en el segundo disco bajo un esquema diferente. Si bien ya no hay temas “anglo” como “Sitting dreaming” o “Tondero”, existe una mayor variedad de sonoridades “andinas”, pasando así de un eclecticismo “amplio” a uno más

“localizado”. Teniendo en cuenta lo anterior, sería razonable postular que un rasgo propio del periodo del rock de los setentas como el eclecticismo, también formaría parte del lenguaje particular de El Polen, aun más si se recuerda que la premisa básica de la propuesta era hacer música con todas las “raíces”. Sin embargo, resultaría difícil sostener esta afirmación ya que “ser ecléctico” fue durante los setentas un rasgo común a muchas bandas de rock y rock fusión. Por el contrario, este no es el caso para el clasicismo y la sofisticación textural. Si bien propuestas como las de Los Jaivas, Wara, Arco Iris o Génesis de Colombia son todas de algún modo progresivas y eclécticas, no todas se inclinarían hacia el arreglo por sobre la improvisación y mucho menos hacia la estrategia de la variedad y sofisticación en la textura melódica en la medida que lo haría El Polen. Así, su discurso estilístico sería una muestra de cómo el idioma o lenguaje particular de un artista puede llegar a ser relativamente independiente de otros rasgos o tendencias estilísticas, ciertamente relevantes al mismo discurso, pero que se posicionan en una dimensión compartida (de dialecto en términos de Meyer). Ahora, si bien se está sugiriendo que lo ecléctico quedaría a nivel de dialecto, debe tenerse en cuenta que este tiene una estrecha relación con las estrategias compositivas que conforman el idioma ya que es un factor que de algún modo proporciona las condiciones para el clasicismo y la sofisticación textural. Dicho de otro modo, estos rasgos son de algún modo manifestaciones estilísticas del comportamiento ecléctico y virtuoso de El Polen. A modo de ejemplo, sería gracias a la actitud ecléctica que el repertorio cuenta con una marinera nortea y que gracias a esta, la textura se adapta de modo funcional a los roles melódicos del género. Igualmente, gracias al eclecticismo y la apertura estilística, el repertorio incluye temas como “Paisaje de Quenas” que aportan una textura particular al abanico de posibilidades. Para cerrar, El Polen articula el idioma o lenguaje particular como una marca que un grupo ecléctico aplica a cualquier estilo que aborde (Braae, 2020). Así, a la luz de lo que el discurso musical evidencia, El Polen imprimiría esta “huella clasicista” a los diversos géneros y estilos que llegaron a integrar en su propuesta.

Para continuar, se exponen circunstancias y razones de índole extramusical que refuerzan y explican al clasicismo como estrategia y enfoque fundamental del discurso. Para empezar, ya desde un inicio, la música “clásica” – que en este caso simboliza esta estrategia – era algo que los miembros de El Polen consideraban como una influencia relevante. En una entrevista en 1973 mencionan: “Justamente en eso está la influencia de la música clásica. Siempre hemos observado, en los conciertos, que la música clásica tiene mucha variedad de pasajes, muchos cambios de ritmo. Eso es lo que hacemos nosotros”²⁶⁶. Cuando se les pregunta por sus compositores favoritos, curiosamente no mencionan en principio músicos folclóricos, sino clásicos (Vivaldi, Tchaikowsky, Mozart) y luego rockeros (T. Rex, Beatles, It’s a Beautiful day). Por otro lado, otro factor es el virtuosismo como actitud (Covach, 2006). El énfasis en los arreglos se entiende si consideramos que El Polen se propuso una dinámica de producción donde se “curaba bien la música y se asignaban roles”. Además, cuando Juan Luis Pereira afirma que El Polen fue pionero en la improvisación (en Olazo, 2002, p. 73), se puede suponer que con esto

²⁶⁶ Testimonio de El Polen (Caretas, 1973).

se refiere, no tanto a la ejecución instrumental o a la recurrencia de pasajes solistas, sino sobretudo a la dinámica de “componer improvisando” - (*improvisational*) *performance to composition* (Brown, 2011). Esto de alguna manera ya refuerza el clasicismo dada la inclinación por secciones cuya composición fuera algo más que solo una sección arreglada para un *jam* y al hecho de que, si bien se empieza improvisando, al final se busca llegar a un resultado que se perciba como una sección, pieza o canción “ya hecha”. A su vez, esta idea de la “canción hecha” es otro punto significativo si se considera que en su etapa formativa, El Polen recurría principalmente a tocar canciones de varios géneros y hacer composiciones – experimentales sí, pero composiciones al fin y al cabo - más que sesiones de improvisación (algo que en el caso de Los Jaivas sí caracterizaría su primera etapa). Así también, se ha visto en el capítulo anterior que Juan Luis Pereira recuerda que en los conciertos se optaba por tocar las canciones lo más parecido posible a lo que consideraban una versión final, solo dejando la “espontaneidad” para las secciones puntuales de solo - también determinadas previamente. Igualmente, los viajes al Cusco fueron para aprender instrumentos, pero también canciones. Tenemos entonces que el “sacar canciones” refuerza de alguna forma la predisposición al arreglo y el enfoque compositivo y coloca la experimentación y la improvisación solista en un segundo plano. Finalmente, la experiencia en Europa refuerza la intención compositiva si recordamos que El Polen decidió no tocar piezas de su repertorio “oficial” porque las circunstancias, sobrevivir tocando covers de folclore con un formato reducido, no permitían su reproducción fidedigna y hubieran, según Juan Luis, “sonado feo”. Esto cobra importancia si notamos que hubo en todo momento la opción de aplicar un enfoque pragmático y arreglar o adaptar los temas a las circunstancias del momento, pero al parecer, la identidad compositiva del repertorio terminó predominando.

Entre otros factores se tiene también que el clasicismo se acomoda mejor con el enfoque del folk revival europeo de los años cincuenta – asimilado por el rock posteriormente. Según Moore & Martin (2018) este se basa en el uso de material musical pasado y en hacer arreglos que sean más que una armonía que acompañe una simple línea melódica²⁶⁷. Notamos que la descripción es compatible con la aproximación que hace El Polen del material folclórico local. Además, El Polen no haría tanta referencia al movimiento neo-folk norteamericano – más centrado en la figura del cantautor con guitarra (tipo Bob Dylan, Joan Baez o Joni Mitchell)²⁶⁸ ya que, si bien la guitarra acústica es fundamental, esta no está al servicio de un desarrollo vocal de verso libre ni de letras extensas.

²⁶⁷ En términos de Moore & Martin (2018): “[...] the British folk revival of the 1950s, which continued through the 1960s based around the clubs, where the emphasis was very much on using material from earlier generations”. Este movimiento se caracterizaría por “the importance of the arrangement [...] they were not content with simply putting a series of unexceptional harmonies to a melodic line, and their musical emphasis was therefore on line rather than chord”.

²⁶⁸ En términos de Moore & Martin (2018): “The ‘neo-folk’ movement in the USA, moving through Bob Dylan, Joni Mitchell and artists like the Byrds to Steven Stills, Neil Young et al., became a powerful force in rock, bringing to it a certain lyrical maturity and delight in imagery, and what was perceived as authenticity, due largely to the use of the acoustic guitar”.

Finalmente, la tendencia por el clasicismo como estrategia compositiva también se refuerza en la relación entre la producción y la recepción. Como ya se vió, Juan Luis Pereira afirma que lo más importante en los conciertos siempre fue apelar a la sensibilidad y “buen gusto” de la audiencia de modo que esta advierta el trabajo y la intención artística puesta en la música. Actualmente esta postura no habría hecho más que intensificarse ya que, según Juan Luis, “con el tiempo uno le presta mas atencion a la musica y los sonidos”. Asimismo, si recordamos que lo conceptual también se construye en el acuerdo entre artista y oyente, entendemos el porqué hoy en día Juan Luis nos exhorta a escuchar los discos con audifonos, puesto que de esta forma adoptaríamos un cierto modo de escucha donde sea posible justamente prestar más atención a los sonidos, al trabajo compositivo y en última instancia, entrar en “concordancia” con la intención y los objetivos estéticos del grupo.

A modo de cierre, lo expuesto hasta el momento ha buscado dar cuenta del clasicismo y la sofisticación textural como elementos del lenguaje particular en el discurso estilístico de El Polen. Se ha visto que esta es la estrategia compositiva dominante y que otros factores estéticos y de comportamiento de algún modo convergen en reforzar este rasgo. Esto se refuerza, en términos comparativos, en las estrategias diferentes que otras bandas como Los Jaivas adoptan para ganar el “juego estético” de lo progresivo. A continuación se plantean los rasgos más relevantes a nivel de dialecto.

Se ha visto anteriormente que el eclecticismo es un rasgo que se ubicaría en la dimensión del dialecto ya que en el contexto del rock de los setenta, la apertura estilística era una tendencia común. En ese sentido, El Polen no tendría por qué ser diferente al resto de bandas de rock fusión latinoamericanas que sumaron al rock tradiciones, géneros y/o estilos musicales locales. Ahora, diríamos que en la dimensión del dialecto también se encontrarían los rasgos y tendencias que en el discurso no llegan a ser parte del lenguaje particular, que no se llegan a explotar con frecuencia, que se usan de manera más incidental o que funcionan como indicativo de que, en este caso El Polen, es un caso más de rock progresivo (un token) al presentar varias de sus características. A fin de aclarar este punto, vale la pena determinar ciertos aspectos relevantes de la dimensión del dialecto.

Empecemos abordando el hecho de que, si el dialecto (lo que para otros autores refiere al marco estilístico o estilo en general) implica determinar lo que es compartido, una forma de determinarlo sería dando una definición general de dicho estilo, en este caso, del rock progresivo y asociarla luego al discurso musical del grupo. Para ilustrar esto, consideremos lo señalado por De Souza (2022) cuando relaciona el rock progresivo con El Polen.

“En la elaboración de su música, El Polen toma los siguientes elementos: Del rock progresivo toma la tendencia a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos, se da “una estética que busca una mayor ambición y complejidad en lo musical, lo temático y lo visual” (Cortés Stefanoni, 2013, pág 1). En lo musical sus características eran: “la duración de las canciones, la yuxtaposición, dentro de una misma pieza o álbum, de secciones predominantemente acústicas y secciones predominantemente eléctricas, lo cual expresa simbólicamente el conflicto entre “lo pastoral” y “lo industrial”, “lo orgánico” y “lo artificial”, los “valores matriarcales” y los

“patriarcales”, “lo femenino-emocional” y “lo masculino-racional”, “lo antiguo” y “lo moderno”, “la fantasía” y “la realidad”. (Cortés Stefanoni, 2013, pág. 3)” (p.49).

Uno de los problemas de este proceder es el riesgo de caer en lo que podría denominarse una generalización descuidada. Así, lo anterior deja una impresión de relativa ambigüedad donde no queda muy claro si estamos hablando de El Polen o del rock progresivo en general²⁶⁹. Otra forma de entender esto es dando cuenta que, si bien las características expuestas en la cita son efectivamente lo que la mayoría de bandas de rock progresivo usan, no son necesariamente lo que una banda en particular tiene (Moore & Martin, 2018). Vemos por ejemplo que efectivamente, El Polen no tiene piezas basadas en la estructura de versos y estribillos y aspira a la ambición y complejidad musical. Sin embargo, a partir de aquí empieza el problema porque “la duración de las canciones” no parece describir nada concreto (¿largas?, ¿cortas?, el progresivo tiene ambas, ¿y El Polen?) y, al menos en sus primeros dos discos, El Polen no tiene “dentro de una misma pieza o álbum secciones predominantemente acústicas y secciones predominantemente eléctricas” (que tuvieran un un set eléctrico para sus últimos conciertos es algo diferente). Al no tener esto, El Polen no podría, al menos en teoría, construir todos los simbolismos que se mencionan a continuación (que harían referencia a aspectos más ideológicos que estilísticos). Así entonces, para entender el dialecto no bastaría con este tipo de generalizaciones. Que un grupo de bandas compartan rasgos de una corriente estilística no implica que *todas* tengan *todos* los elementos (o tendencias) de dicha corriente. Debe reconocerse en principio que el dialecto es parte de algo mayor como lo es el estilo, y que hablar del mismo, no nos exime de analizar un caso particular con profundidad suficiente porque de lo que se trata, es de explicar cómo dicho caso trata ciertos rasgos estilísticos para que estos queden en el dominio del dialecto. Abordamos a continuación aspectos relevantes de este ámbito en el discurso musical sobre la base de la evaluación desde las tendencias hecha anteriormente.

Si bien se ha visto una inclinación por un tratamiento más “flexible” que “ortodoxo”, podemos decir que, en línea con la tendencia del progresivo, El Polen aplicó la variedad en la forma: “grandes formas” con enfoque sinfónico, piezas largas y cortas compuestas por secciones concatenadas y formatos convencionales expandidos o con secciones añadidas. La armonía sería otro elemento que quedaría en el dialecto principalmente porque las dos vertientes identificadas responden a un tratamiento “convencional”, por decirlo de algún modo. Es decir, que la armonía es “de rock” en piezas de rock y es mayormente “andina” cuando El Polen toca o compone huaynos - la modulación en Valicha (la excepción) queda como un rasgo estilístico a nivel intraopus. Otra razón para considerar la armonía a nivel de dialecto es que El Polen no parece buscar complejidad y sofisticación armónica, las estructuras armónicas quedan a nivel de triadas (lo más común) siendo prácticamente inexistentes acordes, progresiones o modulaciones más sofisticadas. Igualmente, la métrica se concibe mejor como un aspecto del dialecto por abarcar un espectro de tratamiento variado que comprende piezas con regularidad

²⁶⁹ Esto también es porque De Souza (2022) se apoya en citas textuales. En este caso, las referencias que toma son de Cortés Stefanoni (2013) quien en su texto original, tiene por fin desarrollar un panorama general del rock progresivo.

total, el dialogismo entre métricas regulares e irregulares y otras formas de irregularidad basadas en la ausencia de tempo y pulso y/o en una percepción de espontaneidad. Por otro lado, la compatibilidad entre la libertad métrica del huayno y la tendencia hacia esta libertad en el rock progresivo, si bien relevante en el discurso, no es un rasgo presente en todas las piezas del repertorio. En este caso quedaría a nivel de dialecto, aunque también puede verse como relevante a nivel intraopus. Por su parte, El Polen integra en su discurso varias formas de temporalidad y en ese sentido, se adscribe a esta tendencia general del progresivo y al igual que la irregularidad métrica, las diferentes construcciones de temporalidad son relevantes en el contexto de cada pieza en particular.

Por otro lado, la experimentación, en su sentido más amplio, quedaría en el dominio del dialecto en principio porque el clasicismo (que puede verse como algo opuesto) se impone sobre este. Las tres vertientes identificadas (de ejecución conservadora, de enfoque y de re contextualización y afecto formal) construyen a su vez un espectro amplio que sugiere que El Polen no tendría un patrón o proceso dominante, es decir, que “experimenta” con diferentes métodos experimentales. Finalmente, sin una tendencia claramente definida, tanto el virtuosismo (de ejecución, formal, de métrica), como la improvisación (solista, de espontaneidad y para la composición) quedan como dos prácticas que representan más la adhesión de El Polen a los parámetros generales del rock de principios de los setenta o en su defecto, son factores que contribuyen a construir el estilo intraopus respectivo de cada pieza donde estos se manifiestan.

Hasta aquí se ha hecho una evaluación de los rasgos y tendencias que darían forma a lo progresivo en el discurso estilístico de El Polen en los setentas teniendo en síntesis que este es una propuesta experimental acorde a la estética del rock del momento y al mismo tiempo, una música de integración con una estrategia composicional basada en el clasicismo y un modelo textural híbrido de sofisticación melódico textural sobre acompañamiento armónico y reforzado por una instrumentación particular, una actitud de virtuosismo y una mirada ecléctica. Junto a esto, la propuesta comprende rasgos convencionales del progresivo en el plano armónico, métrico, de temporalidad, experimentación, virtuosismo e improvisación. En la siguiente parte se aborda la evaluación respecto a la estética de la psicodelia.

3.1.4. La psicodelia en el discurso estilístico desde una perspectiva histórica

En el caso de la psicodelia, la evaluación implica tomar en principio una perspectiva histórica. Para el contexto de finales de los sesenta y principios de los setenta, la psicodelia en El Polen debe verse como fundamentada en la experiencia fenomenológica de los miembros del grupo con sustancias y en general con las prácticas asociadas a la psicodelia y el hipismo dentro de la cultura popular de masas. En ese sentido, fue mediante el consumo de sustancias y plantas alucinógenas que El Polen profundizó en su capacidad creadora, de exploración y experimentación musical (De Souza, 2022) y encontró formas alternativas a un racionalismo occidental (Mendivil, 2022). A esto añadimos su contacto y relación con hippies extranjeros con los cuales incurrieron en prácticas “psicodélicas” como la meditación, el yoga, los mantras o la vida en comunidad. Asimismo, en el capítulo anterior vimos que sería la experiencia particular

de Juan Luis Pereira con el ácido lo que desencadenó su “revelación mística” que terminaría concretándose en el nacimiento mismo de El Polen como proyecto. Podríamos especular y decir incluso que El Polen no hubiera llegado a existir de no ser por esta “epifanía” producida por “la experiencia”.

Junto a la dimensión de la experiencia, la psicodelia en esa época se sostuvo también en la recepción, en la percepción de que la música de El Polen invitaba a entrar en la experiencia o que se construía para esos fines. En síntesis, la psicodelia como intención (*intent*) (Echard, 2017). Esto se fundamenta en primer lugar por el contexto, los miembros de El Polen se definían abiertamente como adeptos del hipismo y la contracultura y por extensión con la cultura psicodélica. Los oyentes, sean estos los amigos que los acompañaban en los largos ensayos o *jams* o el público de los conciertos y clubes como El Zánzibar, se encontraban en el contexto adecuado para percibir la música como amena para tener una “experiencia” o en todo caso, para calificarla al menos como asociada a la misma. Es por esta asociación contextual que los temas de folclor que El Polen incluía en su repertorio inicial, así como las piezas en concreto que terminaron siendo parte del repertorio “oficial”, tendrían esta connotación o intención psicodélica. Estos puntos son significativos porque, desde una perspectiva histórica, es el contexto de la época lo que realmente construiría la psicodelia en el discurso musical.

Para el caso concreto del folclor, su relación con la psicodelia ha sido identificada en el análisis bajo las denominaciones de *roots musics* y *raíz andina*. Bajo el primer término hemos visto el proceso donde temas de folclor popular, que son tocados de la forma tradicional, se “psicodelizan” al ubicarse en un contexto y/o espacio fuera del ámbito del folclor. Los covers o versiones grabados en ese período evidencian el tratamiento conservador que El Polen tendría del folclor y por ello, no puede decirse que “Valicha”, “A las Orillas del Vilcanota” o “Cholito Pantalón Blanco” sean piezas donde secciones “folclóricas” se alternen con otras más “psicodélicas” (de una estética más anglosajona). Debemos aclarar que no se está negando que se puedan identificar rasgos estilísticos, de hecho se ha visto en el análisis que los hay de algún modo, lo que se trata de apuntar es que, para la época, la asociación contextual resulta mucho más relevante. Aquí resalta el caso de una pieza como “La Puna”, podría decirse que de todo el repertorio, es la única pieza que, imbuida en “lo andino”, posee afecto formal y una clara intención psicodélica debido al tratamiento experimental que hace de instrumentos, melodías y ritmos. Esta pieza es también la que mejor representa lo que hemos denominado como *la mistificación de lo andino* ya que muestra como un grupo como El Polen reinterpreta lo andino a través de un claro y evidente filtro contracultural, hippie y psicodélico. Para aclarar este punto, se considera que tanto en su momento, como actualmente, la escucha de esta pieza evoca muy fácilmente nociones “típicas” de la psicodelia como el misticismo, hipnotismo, la espiritualidad, atemporalidad o la “naturaleza”, pero añadiéndoles un “color” andino o local. En contraste, es más difícil para una pieza como “A las Orillas del Vilcanota”, por ejemplo, provocar esta percepción justamente por el tratamiento conservador que se hace del huayno. En este caso, la asociación contextual (el disco, o el espacio ajeno al folclor) serían mucho más determinantes. Aquí vale la pena apuntar que en comparación, los primeros discos de los Jaivas (*El Volantín*, *La Ventana*) tienen una mayor conexión por afecto formal (por los

jams y las experimentaciones) lo que haría más fácil canalizar la intención psicodélica en el oyente, además del contexto histórico.

Del mismo modo que con el término *roots musics*, desde la noción de *raíz andina* comprendemos la relación dialógica entre lo andino y lo psicodélico. Tanto “La Puna” como “Concordancia”, “Mi Cueva” y “El Hijo del Sol”, representan evidentemente este diálogo y en general, la conciencia histórica de El Polen al momento de tratar el material folclórico. En estas piezas, si bien la construcción por contexto continua teniendo un rol significativo, se empieza a advertir el mayor grado de manipulación de lo local - y lo andino en particular, debido justamente a la puesta en práctica de esa capacidad creadora, de exploración y experimentación musical nutrida por “la experiencia”. Es en este punto que la psicodelia empieza a entrar en el ámbito del estilo.

Para empezar la evaluación de la psicodelia desde una perspectiva estilística, resulta útil comenzar haciendo una comparación entre El Polen y otras propuestas de folk psicodélico, en particular la Incredible String Band ya que es desde este caso que William Echard (2017) plantea el dialogismo entre folclor y psicodelia y la noción de *universal roots* – de la cual derivamos la noción de *raíz andina*.

Es evidente que lo que grupos europeos como la Incredible String Band (ISB de aquí en adelante) y una propuesta local como El Polen tienen en común, es que ambas representan la vertiente más “folk” del rock progresivo y psicodélico en sus respectivos contextos. Como señalan Moore & Martin (2018) para el caso de la banda escocesa, esto es debido en principio al uso exclusivo de instrumentos acústicos y al énfasis en que estos sean provenientes de diferentes culturas musicales. Esto último implica entonces que la instrumentación va mucho más allá del reemplazo de la guitarra eléctrica por la acústica. El Polen se alinea con esto ya que los instrumentos utilizados provienen de contextos variados como el clásico (violín, violonchelo, arpa), el rock (guitarras, bajo), el andino (queñas, mandolinas, zampoñas), el latino (congas, bongos, huiro) y el “exótico” u “oriental” (flauta china, flauta de Tailandia).

Ahora, una de las primeras diferencias versa sobre la relación entre forma y desarrollo vocal. Como lo muestran la mayoría de piezas de un álbum como *The 5000 Spirits or the Layers of the Onion* (1967), la aproximación de la ISB a la estructura es más orientada al recurso del verso libre y al desarrollo fluido de las letras no supeditada a un esquema métrico rígido (Macan, 1997). Así lo demuestra Echard (2017) cuando señala que en la ISB, la música se construye de una manera prosódica de modo que las implicaciones rítmicas del texto se enfaticen en vez de que el texto se adecue a un esquema métrico formal rígido, algo que el autor denomina *ex temporización rítmica* (*rhythmic extemporization*) (p.324). Más importante es, no obstante, las connotaciones para la psicodelia de tal aproximación. Echard (2017) señala que esta otorga a la música un carácter de imprevisibilidad y una cualidad lúdica (*playfulness*), inquieta y cambiante, un esquema que el autor considera como prototípica de la psicodelia y que, como vimos en el capítulo anterior, denomina como forma continua (*through-composed form*). Para el autor, esta *ex temporización rítmica* evoca también al “folk” como tópico u otros relacionados a este como las baladas e himnos tradicionales (ibid.).

La implicancia de esto para el caso de El Polen es que “lo folk”, en tanto tópico de la psicodelia, se presenta de una manera más mesurada. En comparación con la ISB,

El Polen debe ser visto más como una propuesta de rock (estilo de base) que incorpora influencias de folk (estilo donante) más que como un diálogo entre folk y rock. En tal sentido, la instrumentación acústica sería el elemento que proporciona en mayor medida la cualidad “folk” a la música ya que la composición no enfatiza el verso libre, ni largas letras narrativas o la adecuación de la métrica musical a la de la lírica. De hecho, son pocos los momentos donde se puede decir que hay una estructura de tipo “verso libre” donde lo musical instrumental se supedita a lo vocal (solo tenemos aproximaciones en las homorritmias entre guitarra y voz en “Mi Cueva” [MCB], “Concordancia” [CDA] y homorritmias netamente instrumentales en “Sitting Dreaming” [SDA] y “El Hijo del Sol” [HSF]. Es cierto que durante el análisis se han indentificado momentos que se aproximan a una *forma continua* que generan sensaciones de irregularidad, inestabilidad e imprevisibilidad. No obstante estos son, para el caso del Polen, rasgos incidentales, relevantes tal vez a nivel intraopus, pero definitivamente no estructurales a la construcción de la psicodelia en el discurso musical como en el caso de la ISB.

Para terminar, podríamos decir que mientras en el caso de la ISB lo psicodelico recurre en gran medida a estrategias estilísticas como el verso libre, lo que conlleva a tener un desarrollo irregular e imprevisible de manera frecuente, en el caso de El Polen, la estrategia dominante es una aproximación composicional más regular, estructurada y arreglada – el clasicismo. Si tomamos en cuenta que, según Echard (2017) esta noción es también un tópico de la psicodelia, El Polen se convertiría en un campo dialógico donde “lo clásico” o la tradición de la “música académica”, en tanto tópicos, interactúan con una instrumentación acústica que, como ya vimos, es responsable de la connotación constante a “lo folk”.

3.1.5. Tendencias y características de la psicodelia como estilo

Ahora bien, es claro que la construcción de la psicodelia como estilo (*as style*) recurre a elementos más variados y específicos que van más allá de un diálogo *clásico-folk* general (estructuras definidas - arreglos e instrumentación acústica). Sin embargo, antes de abordar este punto de manera más detallada, se vuelve a tocar la instrumentación acústica para añadir que, aparte de “lo folk”, esta es también responsable en gran medida de que el discurso de El Polen establezca otras connotaciones asociadas a la psicodelia como la nostalgia psicodélica y la arqueología musical (Reising, 2009), lo pastoral, la naturaleza y lo orgánico. La razón de tocar estos aspectos en este momento es porque estos parecen ser fundamentales en las apreciaciones y valoraciones que se hace sobre la música de El Polen en el presente. Es decir, que la valoración que la historiografía del rock peruano y la literatura popular en general ha hecho de El Polen tiende a recurrir a estos aspectos al momento de apreciar la obra musical del grupo de los años setenta. Esto sería debido en parte a que la instrumentación acústica es el rasgo que el oyente advierte de manera más directa.

Así entonces, estas connotaciones “psicodélicas” emergen cuando por ejemplo Torres (2018) califica a El Polen como “música-tierra, orgánica, matérica, táctil y telúrica” (p.314). La noción de “lo telúrico” (que connota tal vez mayor fuerza o grandeza que “lo pastoral”) parece ser un rasgo significativo ya que en otras publicaciones se habla

que la música de El Polen esta matizada con “el poder tectónico del folclor andino nacional”²⁷⁰. Aquí empezamos a ver ya también que lo tectónico o telúrico adquieren una connotación más local. La analogía casi inmediata entre “lo andino” y “la tierra” puede verse como efecto de la mistificación de lo andino en la recepción. Esto va incluso más allá dado que la música de El Polen puede hacer que nociones como “lo prehispánico” y hasta “lo incaico” adquieran impronta psicodélica por la referencia que estos aspectos establecen con “el pasado” (una clara muestra de nostalgia psicodélica). Esto lo vemos en apreciaciones que consideran que los “temas bucólicos peruanos [que aborda El Polen] nos transportan a tiempos prehispánicos [y que] uno llega a imaginarse escenas del imperio inca mientras escucha las canciones”²⁷¹.

Se diría que estas valoraciones muestran el papel de la recepción en la construcción de la psicodelia en el presente, la cual parece operar en niveles predominantemente simbólicos. La recepción identifica temas convencionales como "lo orgánico", "la tierra" o "lo telúrico" y asocia con la psicodelia otras nociones, igualmente amplias, como "lo andino" o “lo incaico”, en lugar de identificar elementos estilísticos relacionados a la melodía, armonía o forma. Es de remarcar no obstante que, aparte de la instrumentación, estos elementos, aunque no se identifiquen explícitamente, desempeñan un papel crucial en el proceso ya que en esencia, son los que construyen la psicodelia como estilo (*as style*), confiriendo a la música la intención (*intent*) que finalmente se capta en la recepción y produce apreciaciones como las mencionadas.

Como último punto de la evaluación, se hace un balance más detallado de la psicodelia como estilo, esta vez apuntando los significantes estilísticos (los prototípicos) más relevantes que hoy en día harían que la música de El Polen remita, por indexación, a las estéticas propias del rock y folk psicodélicos de los años sesenta.

En primer lugar, sobre la base del análisis hecho en el segundo capítulo, no podría decirse que existe una estrategia o patrón sonoro dominante o transversal a lo largo del repertorio, como lo es la sofisticación y variedad textural en el caso de lo progresivo o como lo sería el recurso del *jam* o la sesión de improvisación libre - que domina la estética de un disco como *El Volantin* (1971) de Los Jaivas. Lo que tenemos en el caso de El Polen es un abanico, “eclectico” si se quiere, de recursos y elementos estilísticos. Dado que en esta evaluación no se busca volver a entrar en detalles propios de un apartado de análisis, a fin de tener un panorama general, La tabla 15 muestra una síntesis de los elementos involucrados en la construcción de la psicodelia en cada una de las piezas. Frente al hecho de que no parece existir una única tendencia dominante, es más razonable pensar que los recursos o estrategias son fundamentales a nivel intraopus o a nivel de algún grupo de piezas y en ese sentido, el balance se realiza en dichos niveles.

²⁷⁰ (Cevallos, 2019, 7 de agosto).

²⁷¹ Noche Pasta Blogspot (2013, 9 de marzo).

Tabla 15: Elementos de construcción de la psicodelia.

	Forma principal de construcción	Estrategia dominante	Significantes estilísticos (prototópicos)		Tópicos/Afectos
SD		Significantes prototópicos recurrentes	- Sirena (<i>siren trill</i>): intervalo de segunda - Motivo del paso del tiempo (<i>time passing motive</i>): rasgueo estable de guitarra de figuración regular		Tensión, misterio, paso del tiempo
		Campos tópicos (SDC)	- Transición [SDB - SDC]: Disolución textural (<i>textural dissolve</i>) [SDC]: clúster de significantes (<i>color effects</i> – armonía cromática; tecnicas extendidas - mandolina; lo clasico – escala mayor en chelo; atonalismo y ruidismo – disonancias en piano) [SDC]: Sección como espacio de improvisación (<i>developing variation Jam</i>): sin noción de direccionalidad, asociación por afecto formal - Transición [SDC - SDA2]: Restablecimiento de la serialidad temporal (reexposición)		“música clásica”, “música experimental” (atonalismo, ruidismo)
LF	Como estilo	Dos campos tópicos	Campo tópico 1 [LFA, B]: <i>Scalar melody over drone</i>: material melódico sobre acompañamiento <i>Drone</i> y bucles: armonía monocordal, rasgueo estable y regular, secciones de larga duración, pedales armónicos, riffs - Transición [LFB-LFA2]: Restablecimiento de la serialidad temporal (vuelta al “tema”)	Campo tópico 2 [LFC]: - Transición [LFB-LFC]: cambio abrupto de textura (pausa estructural) <i>Drone</i>: nota repetida (voz), notas pedal (violin) - Eco y reverberación - Transición [LFC-LFA3]: Restablecimiento de la serialidad temporal (vuelta al “tema”)	Atemporalidad, hipnotismo India, música de la India, “lo oriental” (guitarra con <i>slide</i>) atemporalidad (mantras, viajes de LSD) (<i>drone</i>) himno y espiritualidad (cadencia plagal) exotismo (voz sin mensaje), mistificación de lo andino (quena) sensación de vacío, choque temporal revelación y transformación mística, “otro lugar”
TD		Dos campos tópicos	- Campo tópico 1 [TDA] - Campo tópico 2[TDB]: codificación de la elevación por alucinógenos (el <i>high</i>) (frase escalar), motivo del paso del tiempo (<i>time passing motive</i>) (rasgueo de guitarra), voz de “ensueño” (<i>dream voices</i>) (voz de cabeza)		[TDA]: caótico, inquieto, psicótico y apocalíptico [TDB]: espiritualidad, certeza, paz y tranquilidad
		Representación de la plasticidad temporal	- Cambios de tempo, retardos y aceleraciones: estiramiento, pausa estructural, contracción - disolución textural (<i>textural dissolve</i>)		
HS	Por contexto, co-textualidad, tópico de raíz andina	Proceso continuo de transformación (viaje de ida - <i>the outward journey</i>)	[HSA]: Paso del tiempo (rasgueo de guitarra) [HSB]: Disrupción, contracción del tiempo [HSAS]: Restablecimiento de la serialidad - Reexposición del “tema” [HSG]: Contracción: acelerando		“Lo clásico”, clasicismo (enfoque sinfonico) Lo clásico, lo medieval, canto gregoriano (coro de monjas)
MC		Proceso continuo de transformación (viaje de ida - <i>the outward journey</i>)	- Drone: armonía monocordal [MCB] - Ritmo motor (motor rhythm): riffs de guitarra y bajo - Eco y reverb: voz - Exotismo: cambio de modo		Atemporalidad, paso del tiempo, “otro lugar”, exotismo
CD			- Imprevisibilidad: (forma continua - <i>through-composed form</i>): extensiones métricas, compases de elisión, yuxtaposiciones en la articulación melódica) (INCIDENTAL - NO FUNDAMENTAL) [CDB]: forma “invertida” de un espacio de improvisación (<i>developing variation jam</i>): regularidad en la repetición [CDB, CDC]: lógica de <i>loopiness</i>(<i>drone</i>)		
VL	Por contexto, co-textualidad, tópico de roots music		- Imprevisibilidad: (forma continua - <i>through-composed form</i>): cambios de roles de instrumentos, contraste al entrar en VLC, extensiones métricas sobre fluidez rítmica (INCIDENTAL - NO FUNDAMENTAL) - Ritmo motor (motor rhythm): patrón de bombo [VLB2]: plasticidad temporal: acelerando		paso del tiempo, epicidad y aventura
OV			[OVAS,6]: Imprevisibilidad: (forma continua - <i>through-composed form</i>): carácter “desordenado” y “denso” (INCIDENTAL - NO FUNDAMENTAL) - Ritmo motor (motor rhythm): patrón de chakchas		paso del tiempo, lo pastoral
CH			- Imprevisibilidad: (forma continua - <i>through-composed form</i>): espontaneidad de la sección rítmica (INCIDENTAL - NO FUNDAMENTAL) [CHC]: lógica de <i>loopiness</i> (<i>drone</i>)		caótico, inquieto
PQ		proceso continuo de transformación (viaje de ida - <i>the outward journey</i>)			Exotismo psicodelico (estereotipo: quena)
LP	Relativo afecto formal e intención (aproximación experimental al material andino - mistificación de lo andino)		- Imprevisibilidad (forma continua - <i>through-composed form</i>): Quenas en [LPA] - Drones: repetitividad de motivos, notas pedal - Eco y reverb (en bombo), efectos de sonido (viento) - Disolución textural (<i>textural dissolve</i>): hacia el final de la pieza		Exotismo psicodelico (estereotipo: quena, zampoña) Lugar distante, idea de “viaje”
OP	Afecto e intención formal		Pasaje de efectos de sonido (<i>unmeasured sound effects passage</i>)		Referencia al siglo XIX

Resulta lógico empezar con el grupo de piezas que hemos denominado como “temas cosmopolitas” ya que en estos lo estilístico tiene mayor relevancia. La aproximación general que parecen compartir “Sitting Dreaming”, “La Flor” y “Tondero” es la de determinar campos tópicos, secciones con una determinada distribución de elementos estilísticos que otorgan la identidad “psicodélica” a una determinada sección. En “Sitting Dreaming”, la sección que se constituye en un eviente campo tópico es [SDC], ya sea porque puede ser visto como una sección de carácter improvisatorio (*developing variation jam*) o como un clúster de significantes (cromatismos, “ruidos”, alusiones). En “La Flor”, los dos campos tópicos determinados [LFA,B] y [LFC] recurren principalmente al *drone*, aunque cada uno de forma particular. En el primer caso por la combinación de melodías escalares sobre armonías monocordales (*scalar melody over drone*) y en el segundo por la cualidad “estática” de la voz y la nota sostenida en el violín. Todas estas estrategias convergen en la evocación de nociones como la atemporalidad, el hipnotismo, misticismo, misterio, revelación y/o espiritualidad. En el caso puntual de “La Flor”, debemos agregar el tópico “típico” de la India o música de la India que produce la guitarra que simula una cítara en el primer campo tópico. Ahora, en “Tondero”, la construcción es ligeramente diferente. Lo más relevante es que los dos campos tópicos construyen la pieza como una transición de un momento “inquieto y caótico” [TDA] a uno de mayor “tranquilidad y espiritualidad” [TDB].

En este punto algunos recursos establecen conexiones con otras piezas. La técnica del *drone* trasciende a “La Flor” y se hace presente en la nota pedal (flauta) y el motivo repetido (zampoña) en “La Puna” [LPB], en la armonía monocordal en “Mi Cueva” [MCB] y en la sensación general de bucle (*loopiness*) que provocan la repetición inalterda de secciones en “Concordancia” [CDB,C] y “Cholito Pantalón Blanco” [CHC]. Del mismo modo, varias piezas incurren en la evocación de la plasticidad temporal. El primer campo tópico en “Tondero” [TDA] se caracteriza justamente por sus variaciones de métrica, tempo, acelerandos y retardandos. “El Hijo del Sol” también “contrae” el tiempo a base de variaciones rítmicas [HSB] y acelerandos [HSG], el acelerando parece ser una estrategia recurrente ya que esta se encuentra también en “Valicha” [VLB2]. “El Hijo del Sol” también “juega” con el tiempo al reestablecer el tema principal luego de la “travesía” que configuran las secciones [HS,C,D,E]. “La Flor” hace lo mismo cuando vuelve en dos ocasiones al tema principal [LFB-LFA2] y [LFC-LFA3] y “Sitting Dreaming” una vez en [SDC - SDA2]. La idea de la “travesía”, como un proceso continuo de transformación (*the outward journey*), no solo está en “El Hijo del Sol”, sino que también se construye en “Mi Cueva” y en “Paisaje de Quenas”, que presentan sus tres y cuatro secciones formales respectivamente sin repetirlas [MCA,B,C] [PQA,B,C,D]. Otro aspecto presente en varias piezas es la idea de la *forma continua* (*through composed form*). En “Concordancia”, el carácter irregular, cambiante e inquieto que evoca esta construcción se basa en extensiones métricas, compases de elisión y yuxtaposiciones melódicas [CDA,C], en “Valicha” se da también por las extensiones métricas y en este caso, por el cambio de roles instrumentales. Por su parte, “Cholito Pantalón Blanco” y “La Puna” articulan esto mediante el desarrollo espontáneo e improvisado de su sección rítmica (cajón, piano) y los fraseos de quena [LPA1] respectivamente, mientras que “A las Orillas del Vilcanota” lo haría sutilmente debido a la sensación desordenada que proyecta. Aquí

vale recordar que, al margen de la variedad en que esta idea de la forma continua se construye, esta deviene un rasgo más incidental que estructural. Realmente las piezas no se construyen como formas continuas en la manera como lo hacen las piezas de la Incredible String Band, más bien las secciones referidas comparten el hecho de que solo se aproximan a dicha construcción aunque no por ello dejarían de sugerir las connotaciones propias de la misma. Finalmente, por lo variados y repartidos que se encuentran en todo el repertorio, otros recursos estilísticos pueden considerarse como “ornamentales” en el discurso musical. Entre estos tenemos los efectos de eco y la reverberación en la voz [LFC] [MCB] y en el bombo [LP] y su evocación a “otros lugares”, las voces de “ensueño” (*dream voices*) [TDB(b)], el “misterio” que evoca la sirena (*siren trill*) del motivo de intervalo de segunda [SD], los diferentes elementos colorísticos [SDC] y por último, una pieza como “Organillo y Polifón” en toda su integridad ya que, a nivel global, es estrictamente una pieza hecha de efectos sonoros.

En síntesis, entender la psicodelia en El Polen implica en principio su separación en sus dimensiones de experiencia, intención y asociación contextual donde la primera refiere a las vivencias del grupo, la segunda al proceso de recepción de su música y la tercera a las circunstancias en que esta (y sobretodo los temas folclóricos) terminan siendo amenas para las dos primeras. Por su parte, desde la dimensión de estilo, tenemos que la instrumentación acústica es lo que más aproxima al grupo al folk psicodélico y explica en parte las valoraciones actuales de su música como evocativa de nociones típicas como “lo telúrico” y la psicodelización de “lo andino”. Por otro lado, en sentido estilístico estricto, la psicodelia no parece tener una tendencia dominante presentando diversidad de recursos como campos tópicos, drones, juegos con el tiempo, transformaciones y recursos ornamentales. Dicho esto, continuamos ahora con la evaluación de la tercera estética inherente al discurso de El Polen: la fusión.

3.1.6. Tendencias y características de la fusión desde la dimensión sintáctica y semiótica

La evaluación de la fusión comienza por reconocer que esta tiene sus bases en aspectos de comportamiento dado que la misma se planteó como elemento diferenciador en un contexto donde la emulación era una práctica dominante en el rock local a fines de los sesenta. De otra parte, junto con la idea de hacer música “juntando todas las raíces”, otro aspecto determinante sería el eje doble conformado por *la fusión como interculturalidad* y desde el *sujeto fusionado* (Montero-Díaz, 2018). Como ya se advirtió en el capítulo anterior, desde una perspectiva de interculturalidad, la fusión musical en El Polen, tal como se presenta en su primera etapa artística, no hubiera sido posible solo con los hermanos Pereira. El resultado final es en realidad producto del contacto y síntesis de estos con otros agentes y músicos provenientes de diferentes tradiciones musicales (la pluralidad de individuos). Para ilustrar esto, podemos hacer incluso una equivalencia entre la fusión como un encuentro intercultural con el sentido hippie de formación de una comunidad igualitaria y esta, a su vez, con el enfoque constelatorio de lo progresivo - donde ningún género o estilo se impone sobre otro, así como con la visión del rock de

apertura estilística en donde otros músicos representan otros marcos estilísticos. Por su lado, ciertamente parte del resultado se debe a la actitud ecléctica particular de los hermanos Pereira, a la pluralidad que estos representan en tanto *sujetos fusionados* que decidieron incorporar a su proceso creativo todas las músicas que escucharon y aprendieron de diversas fuentes.

Ahora, mientras que a nivel de comportamiento la fusión se fundamenta en los aspectos anteriormente referidos, a nivel estrictamente musical diríamos que lo que caracteriza a la fusión en El Polen es lo que podría denominarse un *enfoque multiestratégico*. La tabla 16 sintetiza los principales elementos (morfosintácticos y semióticos), procesos (tensiones y tipologías) y tendencias (actitud hacia la fusión) que presentan cada una de las piezas del repertorio. Debido a la importancia de los elementos morfosintácticos asociados al rock, se opta por abordar estos en mayor detalle más adelante, lo mismo para el caso de aquellos elementos considerados de índole semiótica. En esta parte nos ocupamos de hacer un balance respecto a los procesos y tendencias en general y a los elementos mayormente sintácticos provenientes de otras músicas en particular.

Empezamos señalando la implicancia en la fusión que en conjunto tienen piezas como “Concordancia”, “El Hijo del Sol”, “Valicha” y “A las Orillas del Vilcanota”. Todas estas se basan casi en totalidad en los marcos estilísticos del huayno ya que adoptan las convenciones melódicas, rítmicas, métricas, armónicas y formales del género y en ese sentido, cada una de estas es básicamente un huayno - a excepción de “El Hijo del Sol” que más bien toma al huayno como un módulo discreto para componer una forma mayor. Esto sienta las bases de un modelo de fusión de tipo sistemático, es decir, fundamentado en operaciones de manipulación y transformación (Steingress, 2004) de lo que Meyer (2000) denominaría los parámetros primarios. Ahora, esto haría que “lo rock”, en este caso, se manifieste principalmente – no únicamente - desde lo performático y/o desde la interpretación – parámetros secundarios según Meyer (2000) o, en palabras de Juan Luis Pereira, desde la “impronta rockera” que no sería más que “huayno tocado por un rockero”. Este esquema [sistemático (huayno) - performático (rock)] es a su vez la base de la tensión [andino - rock] que domina estas piezas y que de algún modo, se extiende a toda la idea de fusión en El Polen. Aquí es de resaltar el matiz y contraste que otorga “El Hijo del Sol” ya que su enfoque sinfónico relega de algún modo “lo rock” y pone al frente una tensión [clásico – andino], tensión que se hace presente a su vez, y de manera muy sutil, en “A las orillas del Vilcanota”. En esta última pieza “lo rock” desde lo performático también quedaría relegado a un segundo plano debido a la ejecución instrumental muy cercana a la tradicional (siendo el ejemplo más claro el dominio de la quena de Raúl Pereira). Igualmente, otros matices que complejizan el modelo [sistemático-performático] son las operaciones de cruce estilístico (Covach, 1999) o de resolución de problema (Parthapratim, 2014) que presentan “Valicha” - cuando hace que un huayno module llevándolo más hacia una lógica de rock, o incluso clásica, y “Concordancia”, al entrar a una sección más “rockera” [CDB] y volver al huayno posteriormente [CDA5].

Tabla 16: Elementos, procesos y tendencias de la fusión musical.

	ELEMENTOS				PROCESOS		TENDENCIA
	Morfosintácticos (rock)	Morfosintácticos (otros)	Semioticos (rock)	Semioticos (otros)	Tensiones	Tipologías	Autenticidad - Originalidad
LF	Hipermetría de base 4 Armonía modal Solo de guitarra	Folk: métrica 3/4 [LFA] Marinera: métrica sesquiáltera [LFB]		Timbre: Andino: quena, mandolina Folk: instrumentación acústica, mandolina Clásico: violín chelo Solo de guitarra (flamenco, rock, blues, andino) [LFC]	[rock/folk -clásico] [rock/folk - marinera] (LFB)	Híbrido: Núcleo (folk rock, marinera) [sistemático] - Caparazón (andino, latino) [operación exotista]	“auténtica” (hacia el folk rock) Contrapeso (hacia la originalidad): métrica de marinera
SD	Métrica 4/4 Armonía modal			Folk: mandolina (timbre, “sonido metálico”) Andino: mandolina (ritmo de fraseo) Intertextualidad: Lo local: himno nacional, vals [SDC]	[folk-rock]	[operación exotista] Núcleo (folk rock) - Caparazón (andino, latino)	auténtica” (hacia el folk rock) Contrapeso (hacia la originalidad): alusiones
TD	Métrica 4/4 Hipermetría de base 4 Armonía modal Licks de guitarra Piano/teclado	Afroperuano/festejo: bordón guitarra, métrica 12/8 [TDA(a)]	Early rock: back beat	Folk: timbre, “sonido metálico”, flauta china (exotismo) Latino/caribeño/tropical: bongos, congas Clásico: arpa	[folk-rock-afroperuano] (TDA(a)) [folk – clásico - rock] (TDB)	Sistemático (TDA(a)) Resolución de problema (de afro a rock) [TDA(a)-TDA(b)] Híbrido (TDB): Núcleo (rock) [sistemático] - Caparazón (folk, clásico) [operación exotista]	“auténtica” (hacia el rock) Contrapeso (hacia la originalidad): lo afroperuano - tanto convencional como transformado, chelo con función de bajo
MC	Métrica 4/4 Hipermetría de base 4 [MCA,B,C(b)] Riffs de guitarra y bajo	Folk: armonía monocordal Andino: extensión métrica, intervalo de 3ra descendente [MCC(a)]	Sonido eléctrico, rock: bajo	Timbre: Andino: quena, mandolina	[folk-rock-andino]	Base (folk-rock) -donante (andino) Resolución de problema (de folk a andino - violín) [MCC(a)]	Equilibrio entre autenticidad y originalidad (tanto hacia el folk-rock como a lo andino) Tratamiento compositivo dinámico: Intención interpeladora, exploratoria y de combinación de elementos de rock, folk y andino
CD	Métrica 4/4 Hipermetría de base 4 Sección de interludio [CDB]	Huayno: forma, elementos estilísticos (varios) Frasas intermedias (codos)	Frasas intermedias (riffs)	Clásico: campanillas, tringulo, violín Latino: bongos Folk, blues: rondin Huayno: Sensación atresillada (performático)	[andino -rock]	Sistemático (huayno) - Performático (rock) Cruce estilístico (de huayno a rock) [CDB]	“conservadora”, “auténtica” (hacia el huayno) Contrapeso: Material melódico más original en secciones formales convencionales Secciones añadidas a la forma convencional
HS	Métrica 4/4 Hipermetría de base 4 [HSA,B,D] Riffs de guitarra [HSD]	Huayno: elementos estilísticos (varios, forma como módulo discreto)		Intertextualidad: pasacalle ancashino ([HSB]) (De Souza, 2022) danza cusqueña ([HSF]) “cita” a Luis Abanto (mandolina en solo) [HSG]	[clásico-andino] [rock-andino]: [HSD]	Sistemático (andino, huayno) - Performático (rock)	“conservadora”, “auténtica” (hacia el huayno) Contrapeso: manipulación de convenciones y búsqueda de arreglos musicales más libres

VL		Huayno: forma, elementos estilísticos (varios) Frases intermedias (codos)	Frases intermedias (riffs)	remisiones a huaynos criollos, pampeñas, estilos de ejecución (codos) "Chunchada amazónica" [VLC]	[andino -rock]	<i>Fusión desde la semiosis/intertextualidad:</i> protofusión (versión) Sistemático (huayno) - performático (rock) Resolución de problema (de andino a rock - modulación) [VLA3(a)-VLA3(b)]	"conservadora", "auténtica" (hacia el huayno) Contrapeso: secciones añadidas a forma convencional. Ejecución con "impronta rockera"
OV		Huayno: forma, elementos estilísticos (varios)		Codos (remisiones a huaynos criollos y pampeñas) "cita" a Luis Abanto Morales (mandolina en solo) [OVb]	[andino -rock]	<i>Fusión desde la semiosis/intertextualidad:</i> protofusión (versión) Sistemático (huayno, clásico) Performático (huayno - quena de Raúl)	"conservadora", "auténtica" (hacia el huayno) Contrapeso: texturas alternativas y/o complementarias (homofonías, polifonías)
CH	Sección de solo de guitarra [CHD]	Elementos estilísticos (forma, roles melódicos)	Rock: "riff" de piano, solo de guitarra	<i>Instrumentación (campo semántico):</i> Folk: guit. acústica, violín, mandolina (medieval) Cueca: pandero, "sonido metálico" (remisión al arpa), <i>feel</i> (imprecisión e irregularidad en sec. rítmica) Andino: violín, mandolina Triste/yaravi: intro ad libitum Vals criollo: agudos del piano Clásico: violín/piano Latino: bongos Solo de guitarra: marinera, rock, landó	[marinera - cueca] [marinera - rock]	<i>Fusión desde la semiosis/intertextualidad:</i> protofusión (versión) <i>Híbrido:</i> Sistemático (marinera) - Performático (rock) – Semiótico tímbrico (varios) Resolución de problema (de marinera a rock) [CHD]	"conservadora", "auténtica" (hacia la marinera) Contrapeso: Instrumentación atípica Secciones añadidas a forma convencional "Impronta rockera"
PQ		Elementos estilísticos		"músicas andinas": camel/fox, yaraví, carnaval	<i>Fusión desde la semiosis/intertextualidad:</i> Bricolaje (collage de varios géneros andinos: camel/fox, yaraví, carnaval)		"Conservadora", "auténtica"
LP	Hipemetría de base 4			Música del altiplano: zampoña "músicas andinas rurales" (carnavales, marcado): melodías trifónicas	Aleatoria (andino) (tratamiento intuitivo) <i>Fusión desde la semiosis/intertextualidad:</i> quena, bombo y zampoña – "símbolos andinos"		Originalidad (desde el rock y lo andino): Exploración y re contextualización de sonoridades y referencias andinas de manera más libre
OP					<i>Fusión desde la semiosis/intertextualidad:</i> ("contacto" entre instrumento europeo y tema local)		Originalidad: Exploración y re contextualización de sonoridades

Al margen de estos matices, se puede decir que la actitud que toma la fusión en general en este grupo de piezas es de tipo “conservadora” o “auténtica” debido a la predominancia de elementos estilísticos del huayno, la cual, en última instancia, nos da la percepción de que toda la fusión tiene como base este género. Por su lado, el contrapeso (hacia la originalidad) es una muestra de este enfoque multiestratégico ya que es variado. Este comprende la manipulación de convenciones en la búsqueda de arreglos musicales más libres (El Hijo del Sol), la creación de material melódico diverso, alternativo, atípico y/o más original dentro de una forma convencional (Concordancia, A las orillas del Vilcanota) y la adición de secciones a dicha forma (Concordancia, Valicha).

En este punto entran a tallar los casos de “Cholito Pantalón Blanco”, “Mi Cueva” y “La Puna”. El primero se suma al grupo de las piezas anteriores al obedecer en su totalidad al modelo propuesto con la diferencia de que ahora tenemos a la marinera norteña en lugar del huayno. Se produce una tensión [marinera - rock] que sigue un esquema [sistemático (marinera) - performático (rock)] con una actitud “auténtica” que respeta la forma y los roles melódicos del género y que se contrapesa, como en “Concordancia”, con una sección “rockera” (un solo de guitarra) – aunque la pieza configura una dimensión adicional de fusión desde la semiosis que se verá más adelante. Por su parte, el caso de “Mi Cueva” resulta de particular interés porque empieza a mostrar otro modelo de fusión. En este caso, los marcos estilísticos del huayno o lo andino ya no son dominantes coexistiendo en relativa proporcionalidad con elementos del folk y del rock, de ahí que produzca una tensión triple [folk-rock-andino] y un esquema próximo a uno de tipo núcleo-caparazón (Parthapratim, 2014) o base - donante (Echard, 2017) [(folk-rock) – (huayno/andino)]. Como es de esperarse, el esquema se complejiza al establecer un momento de resolución de problema cuando el violín del “folk americano” termina como lo haría una frase de huayno en [MCC(a)]. Más importante sin embargo, es ver que “Mi Cueva”, de entre todo el repertorio, es la pieza que lograría un balance entre una actitud de autenticidad y originalidad debido al tratamiento dinámico y creativo y con una clara intención exploratoria y de combinación. De hecho, la pieza muestra que es posible integrar *riffs* de rock, armonías monocordales de folk, frases “andinas” - solo por su timbre (quenas y mandolina) y frases ambiguas (folk-andinas) (violín). Por último, en el caso de “La Puna”, los elementos andinos son predominantes aunque el enfoque no es tanto sistemático sino más aleatorio (*random approach*) (Parthapratim, 2014), es decir, la transformación y manipulación es más intuitiva y no refleja el conocimiento de algún estilo en concreto. Debido a esto se puede decir además que la actitud es mas “original” ya que lo que se tiene es una re contextualización más libre de elementos y sonoridades “andinas” desde una lógica de rock.

Otro grupo estaría conformado por “La Flor”, “Sitting Dreaming” y “Tondero”. Lo primero a resaltar es que estas piezas también presentarían una actitud “auténtica” hacia la fusión aunque en este caso es hacia el rock, en otras palabras, la fusión se lleva a cabo teniendo “lo rock” como base. En ese sentido, el contrapeso lo conforman los momentos que evidencian el uso de otras músicas. Las tres piezas hacen interactuar el folk y el rock aunque solo en el caso de “Sitting Dreaming” podríamos considerar una tensión [folk- rock] si se toma la pieza como un rock con instrumentos acústicos. En los otros dos casos, estaríamos hablando mas del folk rock como género el cual sí se pone en

tensión con otros. En “La Flor”, la tensión [folk rock – marinera] se construye cuando la métrica pura de 3/4 (folk) se convierte en sesquiáltera en [LFB] la cual pasa a dominar el diseño rítmico melódico de todo el material. En “Tondero” tenemos al inicio una tensión [folk rock – afroperuano] la cual, por un cruce estilístico, deja de operar dando paso al rock propiamente dicho solo para luego, en [TDB], constituir otra tensión, esta vez [folk rock – clásico]. Lo anterior nos muestra que “Tondero” es un ejemplo de un esquema de fusión aun más complejo que los anteriores en tanto no hay un proceso que gobierne toda la pieza. Es relativamente sistemático en su primera parte al ceñirse a un parámetro convencional y significativo como lo es el bordón de guitarra de afroperuano (festejo) tanto sobre una armonía convencional [TDA (intro)] como cuando este se adapta a un esquema armónico mas modal [TDA(a)]. Luego de un momento “atensional” (solo rock), el esquema en [TDB] deviene de tipo *híbrido* ya que conserva un núcleo sistemático (rock) mientras el caparazón lo conforman elementos más ornamentales que estructurales, asociados al folk (flauta china) y “lo clásico” (violín, chelo, arpa). Este esquema híbrido también se presentaría en “La Flor” donde estructuralmente la pieza se define por un núcleo de base sistemática [folk rock – marinera/en (LFB)], mientras el caparazón configura una operación exotista (Steingress, 2004) al dar una función ornamental a elementos andinos y latinos (quena y bongos). Finalmente, la fusión como operación exotista gobernaría “Sitting Dreaming” al tener la tensión [rock – folk] como núcleo y, al igual que “La Flor”, lo andino y lo latino como elementos ornamentales.

Lo visto hasta este momento muestra que a nivel de procesos y tendencias, el discurso estilístico respecto a la fusión constituye de diferentes enfoques (sistemático - aleatorio, de operación exotista o de diseño núcleo – caparazón y cruce estilístico) que en determinados casos dominan y en otros, coexisten entre ellos formando esquemas aun más complejos. Asimismo, tenemos procesos de fusión con miradas más “auténticas” tanto hacia lo local (PQ, CH, CD, HS, VL, OV) como hacia el rock (LF, SD, TD), equilibradas (MC) y más orientadas a una actitud “original” (LP, OP), todas estas con sus respectivos aspectos de contrapeso relevantes a nivel intraopus (ver tabla 16). Se pasa a continuación a la dimensión más semiótica de la fusión.

Al igual que durante el análisis, se opta aquí por mantener este aspecto separado de la dimensión mas morfosintáctica únicamente con el fin de mantener orden en la evaluación. Esto implica aclarar desde un principio que esta dimensión, esta otra capa en la fusión si se quiere, esta presente en cada pieza del repertorio y de ninguna manera esta divorciada del ámbito morfosintáctico. De hecho, en varios casos, son los aspectos más semánticos los responsables de definir parte de los esquemas, tensiones y los procesos previamente descritos. Así también, es evidente que un aspecto semántico tiene su contraparte sintáctica y en ese sentido, ciertos aspectos de la fusión se explican y entienden desde lo semántico solo porque su dimensión sintáctica es, a juicio personal, mucho menos relevante.

Dicho esto, se empieza evaluando el rol que tiene el timbre y más específicamente su *carga semántica* (Sad, 2019) en el proceso de fusión. En su estudio sobre lo andino en El Polen, De Souza (2022) ya afirma que en casos como el de “Sitting Dreaming” y “La Flor”, el timbre es un factor primordial ya que la fusión, al menos en estos temas, se construye como “temas de folk americano con sonoridades de vientos andinos” (p.49).

Coincido con esta afirmación en el hecho que sugiere que “lo andino” en estos temas recae mayormente en el elemento tímbrico, aunque la considero simplista ya que no da cuenta de la complejidad que lo tímbrico establece tanto en los temas referidos por De Souza como en todo el repertorio en general.

En principio, tomemos en cuenta que “lo folk” se construye en gran medida a partir de la sonoridad general de la instrumentación acústica, sobre todo en temas que no se catalogarían como folk rock (como “Sitting Dreaming”, todas las piezas de “raíz andina” y los covers). Por otro lado, la operación exotista que ocurre en “La Flor”, “Sitting Dreaming” y “Tondero” se debe justamente a la mayor relevancia que tienen los timbres de la quena, la mandolina, los bongos y congas e incluso el violín, el chelo y el arpa. Es por esta condición que los consideramos como más ornamentales que estructurales. Esto queda muy claro en “La Flor”, donde la quena solo adorna las melodías, en “Mi Cueva”, las melodías son “andinas” más por el timbre de las quenás y la mandolina que por el diseño melódico rítmico. Esta pieza es, a su vez, el único caso donde “lo rock” se hace presente desde una dimensión tímbrica, con el bajo trayendo a escena el “sonido eléctrico”²⁷². “Mi Cueva” muestra además un primer caso de función dialógica en tanto el violín remite por igual a lo folk y a lo andino la mayor parte del tiempo. Igual propiedad tendría la mandolina en “La Flor” y “Sitting Dreaming” al aludir “lo andino” o “lo folk” únicamente por el timbre ya que sintácticamente el instrumento está “ocupado” delineando la marinera (La Flor). En el caso de “Sitting Dreaming”, no estamos considerando que “lo andino” puede hallarse también en el diseño rítmico de la frase que ejecutan tanto la mandolina como el violín ya que su reconocimiento no recaería exclusivamente en lo tímbrico.

De otra parte, percusiones como los bongos, congas, huiro e incluso el pandero, al no delinear ningún patrón en específico, hacen que la fusión incorpore “lo latino” como un área tópica genérica pudiendo reemplazarse el término “latino” por “lo caribeño”, “lo tropical” o incluso por “latin pop” o “latin rock” sin alterar la función ornamental que este universo musical adquiere en el discurso de El Polen. Del mismo modo, consideremos las potenciales áreas temáticas a las que pueden remitir instrumentos como la flauta china (Tondero), la flauta de Tailandia (La Puna) – el folk, música “exótica” u “oriental” son solo algunas. Lo mismo ocurre también con percusiones menores como el triángulo, las campanillas e incluso el arpa, el violín y el chelo. Para la fusión, “lo clásico”, en realidad, se sustenta en gran medida en la carga semántica de estos instrumentos. Esto es claro para las percusiones y el arpa, en el caso del violín y el chelo, tomemos en cuenta que a pesar de las construcciones melódicas, algunas muy complejas, que llegan a establecerse en varias piezas, no se llega en ningún momento a referir ningún pasaje lo suficientemente convencional para considerarlo tópico de algún estilo o corriente de música académica.

²⁷² SI bien es cierto que el bajo eléctrico también es usado en “Cholito Pantalón Blanco” (para hacer los bordones), este no es tan fácil de advertir como en “Mi Cueva”. De hecho ni Mendivil (2022) o De Souza (2022) lo identifican como parte de la instrumentación y confieso que personalmente tampoco lo hubiera advertido de no ser por que Juan Luis Pereira afirmó durante la conversación personal que su hermano Raúl grabó los bordones con un bajo que encontró en el estudio.

A continuación tomo el caso de “Cholito Pantalón Blanco” como un puente hacia la evaluación de la fusión desde el rol de otros procesos intertextuales basados no necesariamente en la cuestión tímbrica. El caso de esta pieza es ilustrativo también en el sentido que muestra cómo la idea de fusión se complejiza al considerar otras remisiones producidas desde la recepción e interpretación del texto musical. Desde una perspectiva mayormente sintáctico formal, “Cholito Pantalón Blanco” sería básicamente una versión de marinera salvo por la sección [CHD] la cual se advierte directamente como ajena. Asimismo, todos los autores que refieren esta versión (Mendívil, 2022) (De Souza, 2022) apuntan a la instrumentación atípica como un rasgo resaltante. A partir de ello, el punto aquí sería advertir el campo semántico que dicha instrumentación genera al producir remisiones, algunas más precisas y otras más genéricas, a otras músicas aparte de la marinera y el rock como la marinera andina (mandolina, violín), “lo clásico” (violín, piano) o “lo latino” (bongos). Ahora, consideremos que autores como Mendívil (2022) señalaron que “Cholito Pantalón Blanco” recuerda a las cuecas del grupo chileno Los Jaivas y que por su lado, los músicos con competencias en música criolla y latinoamericana que participaron en la escucha conjunta como parte del proceso de análisis, identificaron la combinación entre el timbre del pandero, el sonido “metálico” y la sensación rítmica en general (el *feel* o el *groove*) como significantes de dicho género. Lo anterior mostraría que, al margen de si El Polen pretendió o no considerar un género como la cueca, la recepción la estaría insertando en la ecuación de la fusión y en ese sentido, la instrumentación ya no plantea solo un carácter atípico genérico, sino que produce, por ejemplo, una tensión [marinera – cueca] de índole estrictamente semiótica que bien puede coexistir con aquella de [marinera – rock], mucho más plausible de ser la que El Polen buscó originalmente. Si extendemos más el alcance de la fusión como un nodo intertextual, “Cholito Pantalón Blanco” también pondría en contacto la marinera norteña con músicas como el “vals criollo antiguo” (agudos de piano) y el triste o el yaraví (intros ad libitum). Bajo esta misma lógica, los dos únicos solos de guitarra del repertorio, el de esta pieza [CHD] y en “La Flor” [FLB(b)] se constituyen en espacios de fusión musical al aludir en una unidad (el solo en sí mismo) la marinera, el landó y el rock en el caso del primero y el blues, el jazz, el flamenco y la música andina en el caso del segundo.

Por otro lado, desde la intertextualidad, la fusión en el caso de El Polen trascendería un esquema genérico al tener propiedades que hacen posible percibir que más músicas están siendo involucradas. Así, sería debido a un proceso de cotextualidad que el discurso de fusión en los dos discos de El Polen va más allá del binomio rock-huayno por piezas como “Paisaje de Quenas” y “La Puna”, ciertamente “andinas”, pero no necesariamente huaynos, u “Organillo y Polifón”, que añade un universo musical completamente distinto al esquema folk-rock-andino en el disco *Cholo*. Así entonces, “Paisaje de Quenas” y “La Puna” quedarían en principio en un nivel genérico al identificarse como temas “andinos”. No obstante, desde competencias más específicas, estas se reconstruyen como potenciales fusiones por los elementos y/o estructures alusivas a géneros o estilos diferentes dentro del universo de “lo andino” que contienen. Este esquema también se aplica a ciertas secciones de una pieza como “El Hijo del Sol” [HSA] [HSF] (ver tabla 16). Finalmente, una última instancia de base intertextual a considerar es el conjunto de alusiones a diferentes músicas, estilos e incluso citas a artistas folclóricos específicos. En este caso,

el tejido de la fusión no solo se hace más detallado, sino que arroja luz sobre las referencias e influencias de El Polen mediante las remisiones a los huaynos criollos, las pampeñas o a giros melódicos asociados a artistas como Alejandro Vivanco, Oscar Avilés o Luis Abanto Morales – todos abiertamente reconocidos como influencias de los hermanos Pereira - en los codos o frases intermedias en “Valicha”, “A las Orillas del Vilcanota” o “El Hijo del Sol”.

En síntesis, tenemos que la intertextualidad le proporciona a la fusión de El Polen nuevas dimensiones y posibilidades, las cuales complementan su construcción de enfoque estrictamente morfosintáctico. Esta capa no solo contribuye por tanto a advertir la riqueza subyacente del proceso creativo y la obra del grupo en general, sino que permite crear una vía para integrar la experiencia del oyente en la construcción de dicho discurso.

Hasta aquí se hecho un balance de los diferentes elementos y procesos que intervienen en la fusión musical mostrando que, en el caso de El Polen, esta no llega a representarse en un único modelo o proceso artístico. Asimismo, la integración de los enfoques sintáctico y semiótico diversifica, complejiza y en última instancia, enriquece aun más la estética de la fusión al combinar tanto lo que el grupo pretendió plasmar en la música, como aquello que la recepción puede construir a partir de esta. Ahora, si bien a nivel de procesos creativos no existiría una estrategia dominante, en un sentido más amplio, el discurso musical alrededor de la fusión mostraría no obstante ciertos rasgos y tendencias que lo caracterizarían de algún modo. La siguiente parte aborda este punto.

3.1.7. De la fusión como eclecticismo a la fusión sistemática

Un primer aspecto es la transición de una fusión basada en el eclecticismo en el primer disco *Cholo* hacia una de base más sistemática que caracterizaría el segundo disco *Fuera de la Ciudad*. En principio, se ha visto en el capítulo anterior que la fusión y el eclecticismo musical pueden verse como fenómenos relativamente semejantes o en todo caso compatibles dado que en el pensamiento de los hermanos Pereira, la fusión de “las raíces” podía consistir simplemente en hacer varios tipos de música o, dicho de otro modo, no ceñirse a un solo estilo o género musical. Esto resulta compatible con la idea del eclecticismo estilístico de la cultura del rock que buscaba la puesta en reacción de material musical heterogéneo en la creación de nuevas obras (una definición que bien podría aplicarse al concepto de fusión).

El primer disco, *Cholo*, plasmaría esta visión ecléctica en varios sentidos. En primer lugar porque se construye sobre una base de interculturalidad amplia. Se ha visto ya que las circunstancias de producción llevaron a que el primer disco cuente con la participación de músicos y agentes que aportaron su propia visión musical. Así, de algún modo es gracias a Alberto Martínez que *Cholo* tiene temas mayormente adscritos al rock anglosajón (Sitting Dreaming y Tondero), mientras que lo andino en su forma más tradicional (Paisaje de Quenas) se debe a la participación de Alejandro Vivanco, y lo propio ocurre con Bernardo Batievsy quien aporta con la pieza de estética más “experimental” de todo el repertorio (Organillo y Poliphon). La idea de *Cholo* como una fusión desde el eclecticismo cobra más sentido si reparamos que, al sustraer estas piezas, solo quedaría la visión del momento que tenían los hermanos Pereira materializada en

tres piezas: el folk-marinera de “La Flor”, la marinera-rock de “Cholito Pantalón Blanco” y el huayno – rock de su versión de “Valicha”. Si bien estas piezas son eclécticas a nivel intraopus, por sí mismas no hubieran alcanzado a dotar al disco del grado de eclecticismo que lo terminaría caracterizando.

Ahora bien, entre las razones por la cuales la fusión en *Fuera de la Ciudad* se basaría menos en el eclecticismo tenemos primero una menor intervención de otros agentes, es decir, un espectro intercultural más reducido. La salida de Beto Martínez se traduce en que los temas de estética “cosmopolita” salen del radar estético, no hay referencias directas al *early rock* (armonía modal, *back beat*, *licks* o solos de guitarra) o al folk psicodélico como estilo de base (como en *La Flor*). Así también, ya no se cuenta con las sonoridades experimentales introducidas por Batiesky o el aporte del chelo de Juan Sebastián Montesinos y se descartan los estilos criollos y afroperuanos. De otra parte, a pesar de la entrada de otros músicos como Cuto Vásquez y Alex Abad, en el segundo disco se percibe una mayor incidencia de los Pereira en tanto sujetos fusionados. Es más, podría decirse incluso que no se buscaría tampoco expandir el abanico de estilos andinos – si consideramos los estilos presentes en “Paisaje de Quenas” por ejemplo, *Cholo* exploraría más géneros andinos que *Fuera de la Ciudad* donde el huayno es dominante. El punto es que para el segundo disco ocurre un viraje en general hacia un enfoque de fusión fundamentado en lo que podría denominarse como *el dominio de “lo andino”* a nivel estilístico. Así, mientras *Cholo* se basa mayormente en una estrategia de base ecléctica, pragmática y de bricolaje (por su función de banda sonora), en *Fuera de la Ciudad*, el Polen articula una fusión sistemática donde “lo andino” es sometido a operaciones de manipulación y transformación que, como apunta Mendivil (2022), evidencian efectivamente un mayor dominio de géneros musicales andinos (p.245). Este esquema implica además que, de algún modo, el rock se articule necesariamente desde su dimensión performática, es decir, “tocar lo andino” con la “impronta”, “energía” o “actitud” rockera como lo señala Juan Luis Pereira. Tal vez sea por esta configuración que algunos señalen en este segundo disco sea “más complejo a nivel estético discernir lo rockero de lo andino [y que] los temas [sean] una amalgama difícil de separar” (De Souza, 2022, p.47).

Recordemos que lo expuesto debe entenderse a nivel de tendencia general puesto que no se está postulando que el eclecticismo desaparezca completamente en *Fuera de la Ciudad*. Si el disco se percibe como estilísticamente más imbuído en “lo andino”, el eclecticismo está presente en diferente medida a nivel intraopus. Así también, no hay que olvidar toda la variedad estilística que puede surgir desde lo tímbrico, la variedad instrumental y su respectivo potencial semántico es algo muy presente en ambos discos. Por su parte, decir que en *Cholo* no se recurre a una fusión de enfoque sistemático, sería obviar que la versión de “Valicha” ya da una clara muestra del dominio que El Polen comenzaba a tener del huayno y “lo andino”.

Por otro lado, el decir que en *Fuera de la Ciudad* “ya no hay espacio para la experimentación” (De Souza, 2022, p.47) es olvidar una pieza como “La Puna”, la mejor muestra del sometimiento de “lo andino” a la lógica experimental del rock (experimentación como método). Es interesante apuntar que la afirmación de De Souza posiblemente se basa en la comparación con el primer disco ya que este se percibe “más

experimental” por contener temas como “Sitting Dreaming” y “Organillo y Polifón”, de sonoridades estereotípicas y alusivas a la “música experimental” (experimentación como sonido). Finalmente, *Fuera de la Ciudad*, aunque se perciba más integrado y/o “menos diverso” que *Cholo*, construye una estrategia de diversidad particular. Manteniendo una “base andina”, el disco transita entre huaynos tradicionales (A las Orillas del Vilcanota), composiciones con referencias a huaynos criollos (Concordancia), piezas de estética incanista o de música “incaica” hibridizada con huaynos criollos (El Hijo del Sol), elementos andinos dentro de marcos experimentales (La Puna) y temas de folk rock-andino (Mi Cueva).

3.1.8. La fusión “respetuosa” de lo andino

Un segundo aspecto o tendencia en el discurso de El Polen refiere lo que denominaría aquí como una *fusión respetuosa* de lo local y en particular de “lo andino”. En una entrevista Juan Luis Pereira señala que lo que El Polen hacía era una interpretación propia del huayno:

“Estábamos haciendo una interpretación del huaino a nuestra manera. Eso era lo que nos salía [...] Si bien era un huaino impuro, no creo que estuviésemos desvirtuando el género, sino haciendo nuestra propia versión de él. Los puristas están bien, porque conservan la música tal como era antes. Pero no por eso van a negar que alguien pueda hacer algo distinto a partir de ella”²⁷³.

Es claro que El Polen, al ser un grupo de rock fusión y no de folclor, no tendría porqué interpretar huaynos “puros” y en ese sentido, la idea de versionar y transformar es inherente a su propuesta, la cual, a su vez, no representaría tampoco ningún conflicto con el repertorio o los músicos tradicionales al ser una corriente diferente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los hermanos Pereira también mostrarían desde siempre “respeto y admiración por la música popular local”²⁷⁴. Este respeto queda en evidencia, para el marco de esta investigación, en la apreciación de músicos expertos en música andina como Rubén Concha, quien, luego de escuchar las piezas, afirmaría que El Polen “podría tocar música andina si quisiera”. Así también, el sustento no solo se basa en estas apreciaciones, sino que se explica por las circunstancias que enmarcaron el contacto entre el grupo y la cultura y música folclórica andina durante los setentas. Así, este fue producto en principio de una exposición temprana a la música (desde niños en casa), lo que derivó en un gusto - que Juan Luis siempre hace explícito. Esto posteriormente llevó a los Pereira a un proceso de exploración y aprendizaje que terminaría finalmente en un dominio, el mismo que se plasma en la música misma – especialmente en *Fuera de la Ciudad* tal como observa Mendiivil (2022). A su vez, el dominio de los géneros andinos se explica en gran medida en el hecho de que la exploración y el aprendizaje estuvo fundamentado en ese sincretismo metodológico del rock (Costa, 2018). Como ya se ha visto en el capítulo anterior, El Polen comenzaría por acercarse al folclor a través de la radio, escuchando y aprendiendo canciones que luego tocaría en los bares durante su etapa

²⁷³ En (Melgar, 2018, 5 de marzo). Las Flores Híbridas de la Tradición. [Sección El Dominical]. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/flores-hibridas-tradicion-noticia-502163-noticia/>

²⁷⁴ KR Music. (30 de diciembre de 2011). El Polen. Rock Peruano (Rollos) <http://rockperuanorollos.blogspot.com/2011/12/el-polen.html>

formativa. Luego buscó aprender la música y los instrumentos *in situ*, eligiendo el Cusco para ello y en donde aprendieron por transmisión oral - de otros, viendo y participando en la cultura - de manera muy similar a como se aprende tradicionalmente. Y finalmente, no tuvieron ninguna objeción en aceptar la tutoría de un músico folclórico (Alejandro Vivanco).

Este escenario hace que en principio pongamos en cuestión afirmaciones como que El Polen tocaría un género como el huayno “sin tomar en cuenta lo que dicta la tradición” (Melgar, 2018). De hecho, lo anterior mas bien sugiere que El Polen sí tuvo cierto interés en acercarse a la tradición – tal vez no como lo haría un músico folclórico – a través de repertorios, espacios y agentes. Asimismo, la consideración no queda solo a nivel de práctica o comportamiento. La fusión “respetuosa” queda plasmada en el hecho de que varias piezas, sin llegar a ser huaynos o folclor “puro”, adoptan los marcos estilísticos en cuanto a forma, armonía, métrica y diseño melódico. Podemos descartar esta vez “Paisaje de Quenas” no sin antes apuntar que esta simbolizaría la presencia “ortodoxa” de la tradición en el repertorio oficial. Es un poco difícil pensar que El Polen no se acerca a la tradición si interpreta “A las Orillas del Vilcanota” “de forma *tradicional* sin ningún tipo de cambio en la forma” (De Souza, 2022, p.47, las cursivas son mías) y con una ejecución de quena de Raúl Pereira, que no solo tiene “buen sonido”, sino que demuestra lo aprendido de Alejandro Vivanco. Igualmente, o si su composición “Concordancia”, al margen de aumentar una sección, es prácticamente un huayno que incluso tiene una sensación “atresillada” cercana a cómo se siente el pulso en este género²⁷⁵. Lo mismo que “Valicha”, que por más que su interludio se aventure en una transformación, respeta la estructura básica de estrofa y fuga, mientras que sus codos son los mejores ejemplos de la asimilación de recursos pertenecientes a los músicos folclóricos que admiraban y escuchaban. Y si bien “El Hijo del Sol” se aleja de este enfoque relativamente “conservador” y “respetuoso” en la forma (no es un huayno) no descarta la adopción de las estructuras métricas, armónicas y melódicas del género en varias secciones.

Ahora, para cerrar apuntamos que la fusión “respetuosa” no configura necesariamente una estrategia dominante, sino un enfoque más de entre todas las formas, tendencias y procesos que El Polen emplearía en la construcción de la fusión en su discurso musical. Prueba de ello es la visión propia de “lo andino” que se tiene en “La Puna” y en “Mi Cueva”, donde la tradición parece no dictar el proceso creativo, y mucho menos en las otras piezas donde “lo andino” queda en ámbito de la alusión, el “aire”, la “sonoridad” o en la carga semántica de los instrumentos.

3.1.9. “Lo rock” en el discurso de fusión

El tercer aspecto se relaciona con la construcción de “lo rock” y su implicancia en la fusión musical. Para empezar, de manera general, “lo rock” respondería a la perspectiva constelatoria del progresivo al manifestarse de diferentes formas y sin plantear una jerarquía aparente entre estas manifestaciones. Así, se articula como género de base

²⁷⁵ Según el músico Rubén Concha.

(Sitting Dreaming, Tondero), en elementos estilísticos puntuales en interacción con otros marcos (riffs de guitarra y bajo, roles instrumentales) (Mi Cueva), de manera tópica o simbólica (el *back beat*, el sonido “eléctrico”) (Tondero, Mi Cueva) y desde la dimensión performativa (la “impronta” rockera). Por otro lado, como ya se ha visto anteriormente, la función de “lo rock” es, en muchos casos, actuar como contrapeso a la actitud “auténtica” de la fusión en piezas que muestran el enfoque “respetuoso” por lo local. Esta función se materializa en las secciones ajenas a las formas de huayno, como los interludios [CDB], desarrollos [VLC], y a la marinera, al agregarle un solo de guitarra [CHD]. Asimismo, “lo rock” representa la mirada “original”, creativa, dinámica e interpeladora a todo marco musical (andino, rockero o de folk) que El Polen aplica en piezas como “La Puna” y “Mi Cueva”.

Aparte de esta articulación general, hay un punto de particular interés para la construcción de la fusión: la noción de “matriz” o “lógica” rockera. Este término es planteado por De Souza (2022) en su estudio sobre lo andino en El Polen, en un primer momento lo plantea del siguiente modo:

“Un primer punto es que los hermanos Pereira parten de una matriz rockera, es decir, tomaron elementos musicales, en una primera instancia, de Elvis Presley, The Ventures, luego de elementos musicales de grupos de la invasión británica en su fase más experimental y ya en la conformación de su sonido toman las sonoridades de la psicodelia y el rock progresivo” (p.39).

Aparentemente para el autor, la “matriz rockera” abarca desde música de mediados de los cincuenta como la de Elvis Presley, pasando por los inicios de los sesenta (The Ventures) y llegando hasta corrientes más experimentales y complejas como el rock psicodélico y progresivo. Planterado de esta manera, el término abarcaría un espectro de tiempo y marcos estilísticos tan amplio que su contenido prácticamente se torna ambiguo e impreciso. Así también, una generalización excesiva como esta es de algún modo simplista ya que ignora, por ejemplo, la complejidad inherente a una corriente como el rock progresivo. Ahora, más adelante el autor, sorpresivamente, parece reducir el espectro de este concepto a solo unos cuantos parámetros formales, a saber, el compás de 4/4 y la armonía (aunque de esta última no da ninguna precisión), aspectos que luego sugiere que condicionan el tratamiento melódico rítmico en El Polen:

“En el rock las melodías están más parametradas, la mayoría de canciones están en un compás de 4/4. Los músicos de El Polen no son músicos andinos sino toman lo que les suena más familiar, más estándar a su tradición que proviene del rock y convierten patrones rítmicos y melódicos para que sean más afines a ellos y lo incorporan a su musicalidad, a su matriz rockera [...] esta musicalidad rockera también se aprecia en bases rítmicas y en la armonía” (p.49-50).

Aquí ya también ocurre lo contrario, existe una reducción considerable. Para nuestro caso, resolvemos esta situación haciendo algunas diferenciaciones. En el capítulo anterior se ha denominado como “escuela rock” al periodo y las influencias de los Pereira cuando tocaban en bandas como Los Shain’s y aquí usamos este término para separar este periodo de aquel donde ya existía El Polen y el rock se encontraba en su faceta progresiva y psicodélica. En términos estilísticos, se ha denominado al rock de la primera mitad de los sesenta, como *early rock*, según lo propuesto por Moore & Martin (2018). Como ya se dijo en el capítulo anterior, el compás de 4/4, más que referir una “matriz” rockera,

señalaría puntualmente al estilo del *early rock*, el cual, para nuestro caso, es un elemento discreto y subalterno a “lo rock en la fusión” como una categoría más amplia. Dicho de otro modo, la noción de “matriz rockera” operaría de mejor manera si solo refiere al marco estilístico del *early rock*, el cual es mucho más modesto que todo el espectro del rock, pero más amplio que solo un tipo de compás. A continuación veamos las implicancias de esto para el caso de El Polen.

Efectivamente, uno de los rasgos más característicos del rock es su etapa más temprana es su enmacamiento dentro del 4/4, aunque como se vió durante el análisis, a esto hay que añadir la hipermetría de base 4, es decir, la tendencia del rock de agrupar sus ideas en grupos de 4 compases o su múltiplos. El Polen se adscribe por momentos a este marco aunque son muy pocas las piezas que parecen estar dominadas por este. Irónicamente, la única pieza que está enteramente en un esquema derivado del 4/4, no es un tema “rockero”, sino es “La Puna”. De entre los temas “cosmopolitas”, “Sitting Dreaming” está en 4/4 en [SDB,C] pero no en [SDA] donde hay amalgama ($4/4 + 2/4$), lo mismo “Tondero”, por su primera parte en 12/8 y “La Flor” esta mayormente en 3/4. Al menos respecto a la métrica, la “matriz” rockera sería más bien un “módulo” rockero puesto que en El Polen, este funciona por momentos condicionando el material andino como dice De Souza, por ejemplo en “El Hijo del Sol”, en [HSD] o en [HSB] que “suenan andinos” pero estan en 4/4, igual en “Mi Cueva”, donde las quenás “andinas” se montan sobre un *riff* de rock en esta métrica [MCA]. No obstante, en otras piezas, este módulo más bien se alterna con secciones de huayno, como en “Concordancia” [CDB,C] o incluso se subyuga a “lo andino”, como en “Mi Cueva” [MCC] donde se “rompe” el dominio del 4/4 por la extensión métrica de 1/4. Ahora, tal vez el caso más interesante de este punto sean las frases intermedias (entre estrofas y versos) en “Concordancia”, “Valicha”, “A las Orillas del Vilcanota” y “El Hijo del Sol”. Siendo “lo andino” dominante, estas frases actúan como los codos convencionales del huayno, sin embargo desde una “lógica rockera” vemos que todas estas están enmarcadas en 2/4 (una subdivisión del 4/4 si se quiere) y debido en parte a esto, es que postulamos que pueden percibirse como *riffs* de rock. En este caso entonces, no solo tendríamos alternancia entre métricas “andinas” y “rockeras”, sino una situación donde la “matriz” parece más bien adaptarse a una “lógica huaynera”.

Lo anterior lleva al siguiente punto, De Souza (2022) da a entender que debido a la lógica del 4/4, lo andino en El Polen pierde la libertad métrica que caracteriza a la música andina (p.48). El autor dice que esto se ve más en los temas propios y que “en las versiones realizadas del folklore cusqueño, Valicha y A las orillas del Vilcanota la libertad en la métrica es respetada, aunque los arreglos que se le agregan si están enmarcados en una lógica rockera, respetando el compás de 4/4 típico del rock” (p.49). Sin embargo, la música parece contradecir esto, veamos.

En “Concordancia” la sección de estrofas de huayno [CDA] presenta amalgama métrica ($3/4 + 2/4 + 4/4$), en “El Hijo del Sol”, el esquema en secciones como [HSC,F,G] es de $4/4 + 1/4$ (basta ese pulso adicional para sacar al tema de una “lógica” de rock y enmarcarla en una de huayno), y en [HCE] la libertad métrica es mucho mayor. Y en “Mi Cueva”, si bien [MCA] condiciona lo andino al 4/4, [MCC(a)] proporciona el contraste con la fórmula ($4/4 + 1/4$). Es de remarcar que estas extensiones no pasan desapercibidas

puesto que se manifiestan con instrumentos en solitario (mandolina, bombo) dando a entender que se buscaba intencionalmente que ese pulso adicional fuera advertido. Tenemos entonces que no se pierde la libertad métrica, sino que esta coexiste con otras secciones que sí están más enmarcadas en 4/4. Por su parte, en el caso de las versiones, ¿a que arreglos se refiere De Souza?, si es a las melodías armonizadas o las diferentes texturas, estas siguen la métrica libre que plantean las piezas y de hecho, serían solo los pocos los únicos “arreglos” que se aproximan a la “lógica rockera” (están en 2/4). Finalmente, y como se sugirió en el capítulo anterior, lo visto nos permite decir que más que restringir la libertad métrica de la música andina a una “matriz” propia de un rock de principios de los sesenta (que implicaría “cuadricular” el huayno), el discurso musical de El Polen explota la compatibilidad entre dicha libertad y la tendencia del rock progresivo anglosajón por desligarse de esta métrica asociada al *early rock*, lo cual como vimos, haría justamente acercándose a la complejidad métrica del folclor europeo (Macan, 1997).

Existe otro aspecto desde el cual El Polen pone en tensión la idea de la “lógica” rockera. Me refiero a la interpelación que el formato instrumental *ad hoc* del grupo hace de los marcos del *early rock*. Se vio que según Moore & Martin (2018) el rock en los sesentas establecería un formato estandarizado compuesto de 4 capas (percusión, línea de bajo, “tema” melódico – guitarra y/o voz y relleno armónico – guitarra y/o teclado). Más allá del compás de 4/4, este sería un rasgo fundamental de la “matriz” rockera” que El Polen, en su primera etapa artística, decidiría no respetar al deshacerse de la primera y la segunda capa. Es interesante ver entonces cómo el grupo se considera y es considerado como rock a pesar de no tener batería ni bajo. Ya se ha advertido anteriormente que la ausencia de batería reduce en gran medida el impacto de la lógica del 4/4 ya que en el rock, este instrumento marca la métrica de forma explícita mediante patrones convencionales como el *backbeat*, el cual, en este caso, solo aparece de forma simbólica en “Tontero”. Igualmente el bajo eléctrico es solo usado en “Mi Cueva” y, a pesar que en algunas secciones el chelo adopta una función similar, no es suficiente para decir que existe “línea de bajo” en la música. Por otro lado, se da por sentada la instrumentación acústica a tal punto que nos hace olvidar la implicancia que tiene para el rock la decisión de no incluir algo tan emblemático como el sonido eléctrico. Así, no solo es la instrumentación acústica lo que deviene un rasgo estilístico relevante – el principal factor que asocia el discurso con el folk, sino más bien la ausencia de la instrumentación eléctrica como estrategia para lograr metas estéticas como la “orgánica” de la música o incluso la originalidad en comparación a otras propuestas de rock peruano – y latinoamericano - igualmente psicodélicas y progresivas pero que decidieron mantener el formato de banda con instrumentos eléctricos. Se considera que este rasgo es muy significativo en tanto estaría en la frontera del lenguaje particular o idioma ya que a diferencia de sus pares latinoamericanos (Los Jaivas, Arco Iris, Wara o Génesis de Colombia), El Polen no es que integra o monta instrumentos acústicos folclóricos sobre el formato “típico” del rock, sino que ni siquiera lo adopta reemplazándolo por un ensamble muy distinto. Por último, esta interpelación a la “matriz rockera” conlleva a que los instrumentos folclóricos desarrollen papeles y roles instrumentales mas allá de la ornamentación asumiendo dicho rol los pocos sonidos eléctricos que aparecen.

Sin embargo, hay de apuntar también que El Polen sí se alinea estrictamente con la tercera y cuarta capa. Recordando lo comentado por Juan Luis Pereira, él y su hermano Raúl decidieron mantener las funciones solista y rítmica convencionales de la guitarra en el rock. En efecto, en las piezas donde hay dos guitarras (LF, CH, TD, VL, CD) se percibe la guitarra rítmica de Raúl presentando las armonías de manera explícita mediante rasgueos. En ciertos casos, estos contribuyen a la fusión al ejecutar rasgueos alternativos a la célula rítmica del huayno (CD, VL, OV). Por su parte, la guitarra solista de Juan Luis esta en todo momento ejecutando *riffs*, *licks* y solos, así como bordoneos. La función solista de la guitarra se respeta incluso en los casos donde esta es asumida por la mandolina como en “Sitting Dreaming” [SDB] o “Concordancia” [CDB]. En última instancia, el modelo propuesto de textura híbrida compuesta de un entramado melódico textural sofisticado sobre un acompañamiento cordal constante que caracterizaría el idioma de El Polen en lo progresivo, sería producto de mantener el relleno armónico mediante la guitarra rítmica (capa 2) y complejizar la capa 1, en tanto varios instrumentos melódicos (guitarra, mandolina, quena, violín) se evocan a establecer no solo una, sino varias líneas melódicas en muchos casos de igual importancia.

Un último punto, tal vez el más fundamental respecto al rol de “lo rock”, es que para El Polen, la fusión de otras músicas con el rock significa primordialmente tocarlas con el “espíritu” “fuerte, guerrero y agresivo” que tiene una interpretación rockera. Así, tomando en cuenta lo importante que resulta esto según Juan Luis Pereira, se diría que por encima de todo componente visto hasta ahora, la “esencia” de la “matriz” rockera estaría en que esta interpretación conecta a El Polen con la idea del rock como *música para el cuerpo* (Costa, 2018), en la “impronta” que solo se manifiesta desde la materialidad sonora y/o en la percepción de una ejecución “agresiva” debido a la búsqueda de lo que Baugh (1993) considera uno de los pilares estéticos del rock: el alto volumen o *loudness*. Esto incluso resulta doblemente relevante dado que El Polen articula esto con instrumentos acústicos. Las dinámicas fuertes de las guitarras son responsables de que temas como “Valicha”, “Concordancia” o “El Hijo del Sol”, sean sentidas como huaynos tocados “en el lenguaje del rock”, sus rasgueos alternativos tocados con vivacidad empleando la púa y sus bordones que suenan como *riffs* hacen finalmente que no se echen de menos instrumentos como la batería o el sonido de una guitarra eléctrica distorsionada. Entonces, entre las razones por las que se dice que la música de El Polen es una “amalgama difícil de separar” (De Souza, 2022) o que es “otra cosa” porque no es simplemente folclor con guitarra eléctrica (Torres, 2018), se encuentra esta forma de fusión donde “lo rock” rechaza en parte el formato típico y el sonido eléctrico articulándose en gran medida desde parámetros secundarios, desde la materialidad y la ejecución, mientras que lo local (andino, criollo) se ubica, y de forma muy convencional en varios casos, en el plano de los parámetros primarios (sintácticos). Así, la síntesis final es “única” e integrada porque simplemente es difícil “separar” los elementos sintácticos (cuerpo) del modo con el que fueron ejecutados (espíritu).

En esta última parte se ha hecho la evaluación de la fusión en el discurso de El Polen teniendo en principio que fusionar se estableció como la práctica y concepto primordial de la propuesta. En tanto proceso creativo, el balance general apunta a un

enfoque multiestratégico que combina enfoques o procesos de manipulación, transformación, ornamentación y transición los cuales coexisten y se combinan. Por otro lado, la fusión posee tanto una dimensión sintáctica como una capa semántica que otorga otras posibilidades al considerar el potencial de significado del timbre, recursos intertextuales y en última instancia, la participación de la recepción en la construcción de la fusión. Además de este entramado multiestratégico, es posible advertir ciertas tendencias como la transición de una concepción de fusión como eclecticismo en el primer disco a una más de manipulación y dominio de lo andino en el segundo, este dominio articula a su vez, una fusión que respeta en gran medida los marcos estilísticos andinos. Finalmente, el rock en la fusión actúa como contrapeso a este respeto de lo andino, se construye tanto a nivel sintáctico, semántico y de performance y excede al *early rock*, el cual es al mismo tiempo interpelado y considerado desde la instrumentación.



3.2. Crítica: El discurso musical, el contexto del rock local y las interpretaciones musicológicas

Como se adelantó al principio del presente capítulo, en este segundo apartado se busca plantear algunos vínculos entre el comportamiento estilístico y el discurso musical de El Polen con ciertos aspectos concernientes a la realidad del rock peruano a finales de los sesenta y principios de los setenta, así como con algunos postulados de otros estudios musicológicos recientes que tienen a El Polen como objeto de estudio. En líneas generales, se evidenciará cómo el discurso musical se ve interpelado por ciertos aspectos contextuales y cómo este, en contraparte, cuestiona en cierta forma algunos postulados hechos por la literatura popular y académica. La discusión pretende en principio profundizar la comprensión de la dimensión artística de El Polen más que dar respuestas definitivas a los cuestionamientos planteados y en tal sentido, se establece un desarrollo de carácter dialógico y hasta especulativo. Así entonces, se ponen en relación con el discurso de El Polen algunas continuidades de la práctica musical, las nociones de autenticidad y originalidad en el contexto del rock peruano de los setentas, el contexto político, la influencia de discursos tradicionales y nociones como la de “rock andino”.

3.2.1. Continuidades: protofusiones, covers y operación exotista

Se empieza este apartado tocando el tema del cover o la versión ya que es un punto “bisagra” con la sección precedente en tanto permite extender la evaluación de la fusión alrededor de la intertextualidad al mismo tiempo que dar una primera mirada crítica a la práctica musical de El Polen.

En una entrevista Juan Luis Pereira señala que entre los objetivos de El Polen estaba el hacer algo “original”, lo que implicaba no copiar, no hacer covers y cantar en castellano²⁷⁶. Así también, sobre lo que hacían las primeras bandas de rock como Los Incas Modernos refiere en otra entrevista que: “ellos tocaban el huayno pero con eléctrica y con batería, era una buena intención, era válido ese deseo de hacer algo peruano o andino, era como una gracia”²⁷⁷. Y en general, durante la conversación personal realizada para esta investigación, Juan Luis describe los primeros contactos entre el rock y lo local como el “tocar algo tradicional, pero con el estilo rock”.

De estos testimonios, llama la atención esta idea de distanciamiento que parece querer establecerse entre las primeras incursiones del rock en el Perú y lo local, la práctica de la emulación y lo que vendría después con El Polen. Sin embargo, lo que se va a argumentar a continuación es que si bien existe un distanciamiento a nivel estilístico, es decir, que efectivamente El Polen no suena como Los Incas Modernos o como Traffic Sound, por ejemplo, exhibe sin embargo un continuismo de prácticas que el rock en el Perú realizaba desde principios de los sesenta.

²⁷⁶ “Lo que sí teníamos claro es que debíamos hacer algo original, no queríamos copiar, ni hacer covers, queríamos cantar en castellano”. Testimonio de Juan Luis Pereira (Palacios, 2018, 12 de marzo).

²⁷⁷ Testimonio de Juan Luis Pereira (Cazar truenos, 8 de marzo de 2018).

Este continuismo se refleja en principio en que el discurso en El Polen nunca abandona la práctica del cover, si bien Juan Luis Pereira dice que llegó un momento en que quería hacer sus composiciones y que la etapa del cover había terminado, lo cierto es que en su etapa formativa siguieron echando mano a temas anglosajones a los que sumaron sus versiones de temas folclóricos locales. Ciertamente el formato ya no era el de la típica banda de rock y los covers eran de temas foráneos y locales, pero en tanto práctica o estrategia esta continuó, quedando plasmada en las versiones de huaynos y marineras que forman parte de sus discos y llegando incluso a ser la estrategia dominante que manejaron en Europa. Por su lado, desde la perspectiva del discurso estilístico musical, diríamos que entre los procesos de fusión de El Polen se encuentran también lo que hemos denominado como *protofusiones*. Al igual que “la primera fusión” que fue “una versión local de la música pop anglosajona” (Melgar, 2020) (Los Incas Modernos traduciendo Carnavalito al “estilo rock” - en su caso el surf rock que estaba de moda), El Polen siguió el mismo procedimiento. ¿Qué es “Valicha” sino también una versión o traducción local del rock anglosajón? En este caso, ya no del surf rock o del rock’n’roll, sino del rock psicodélico y progresivo, que entraban en voga a finales de los sesenta. En pocas palabras: un huayno “con el estilo rock” (progresivo). A raíz de esto vale preguntarse por qué, más allá de la cuestión cronológica, la historiografía del rock peruano parece separar lo que hicieron grupos como los Incas Modernos o los Sideral’s con lo que hizo El Polen. Se diría que parte de la respuesta radica en que la diferencia en lo estilístico eclipsa el hecho que todos al final tuvieron la *protofusión* como estrategia. Tal vez la historiografía solo repara en que El Polen es “otra cosa” (Torres, 2018) solo porque no usó guitarra eléctrica y batería para tocar temas folclóricos (incluso Juan Luis insinúa esto). Sin embargo, como ya se ha visto, no son necesarios estos emblemas (eléctrica, batería) para quedar estilísticamente circunscrito al rock. En ese sentido, El Polen continuó con la práctica de tocar temas de folclor solo que enmarcado en tendencias más afines a las corrientes de rock de su época. Además, posiblemente contribuya a esta diferenciación el contraste entre marcos estilísticos que se basan en un patrón sonoro (*sonic pattern*) (Braae, 2020) más definido (como el surf rock, rock’n’roll y en general, lo que llamamos *early rock*) y corrientes más “escurridizas” como lo progresivo o lo psicodélico, construidas mayormente en función a tendencias, a la apertura y al eclecticismo estilístico. En otras palabras, tal vez la sofisticación y ambición en “Valicha”, “Cholito Pantalón Blanco” y “A las Orillas del Vilcanota”, hace menos evidente la protofusión como principio operativo de base en comparación a la “gracia” que sería acomodar “Carnavalito” al surf rock.

Por otro lado, respecto a cantar en castellano, se tiene que tampoco se abandona el inglés. “Sitting Dreaming” y “Tondero” son parte del repertorio “oficial” del disco *Cholo* y si bien son composiciones de Alberto Martínez, en su momento este no sería menos parte de El Polen que los Pereira al margen de las muy comunes diferencias internas que existen dentro de cualquier grupo. Estas composiciones en inglés representan además la conexión del discurso con el lado más cosmopolita del rock y refuerzan la actitud abierta, ecléctica y de interculturalidad. De otra parte, no copiar – léase no emular – tampoco no es algo que sería descartado del todo. Aquí es inevitable pensar que en “La Flor”, El Polen prácticamente decidió “emular” el quechua, o al menos su fonética,

dejándonos más una muestra de exotismo que un mensaje real en una lengua local. Es cierto que no sabían quechua, pero siempre estuvo disponible la oportunidad de aprender algo que les fuera funcional – imagino suficiente una consulta a alguien como Alejandro Vivanco. En este punto entra de nuevo la protofusión, pero ahora aquella de operación exotista (Steingress, 2004) que monta sobre una base de rock elementos locales de forma mayormente evocativa o alusiva (modelo base-donante). Desde este enfoque, ¿hasta que punto una pieza como “La Flor” no sería una protofusión consistente en una versión local de un género foráneo (folk psicodélico) (Melgar, 2020)? Así también, en tanto protofusión, esta no sería tan diferente a por ejemplo, los temas de El Opio – o el *indian rock* en general. Estilísticamente, la diferencia es evidente, pero a nivel de práctica, “lo andino” en “La Flor” queda a nivel evocativo por la función ornamental de la quena de manera análoga a cómo “el Opio evocaba la música andina en algunos fragmentos de sus canciones al usar la escala pentatónica andina” (Mendivil, 2022, p. 244). Si el contra argumento es que El Polen no tuvo la intención de poner quena (fue Alejandro Vivanco), al menos quedarían conformes con el resultado al punto que hoy en día la tocan así y para la recepción, la quena y su potencial evocativo siempre estuvieron en el disco. Además, pensemos si no es evocativo también el rol del timbre de la mandolina en un tema de rock como “Sitting Dreaming”. O si la forma cómo El Polen aborda los bongos y congas no es una operación exotista de “lo latino” ya que se vale mayormente de los timbres, o la evocación a “lo clásico” desde el arpa en “Tontero” por ejemplo.

Para cerrar este punto, los continuismos evidenciados a nivel de praxis nos llevan a pensar en otras razones aparte de la diferencia estilística del por qué la fusión en El Polen se piensa como algo más allá de un “buena intención” o un “intento” de “juntar sin poder llegar a mezclar” - como refiere Torres (2018, p.314) para los primeros contactos entre rock y folclor. Entre estas se encontraría el grado percibido en la construcción de la idea de identidad local. Recordemos que Juan Luis Pereira consideraba que a finales de los sesenta, muchos grupos de rock componían e improvisaban dando como resultado propuestas creativas, aunque la identidad era un elemento ausente porque “no había una fusión”. Ahora, la fusión que Juan Luis refiere es muy probablemente aquella basada en la sintaxis y que resulta de un proceso de transformación más sistemático que intuitivo, o en todo caso, diferente a lo que implican las protofusiones. Sin embargo, se considera que la noción de identidad local no discrimina entre los procesos creativos llevados a cabo para su construcción. Así entonces, la cuestión no sería si en una determinada propuesta hay o no identidad local, sino determinar bajo que marcos estéticos y de estilo se plantea. En tal sentido, El Polen solo enfocaría de manera distinta el problema de la doble conciencia (Rozas, 2007) y de la identidad local, atendidos desde la praxis musical incluso desde la nueva ola con la castellanización de temas anglófonos (Mularsky, 2016). En la misma línea, las propuestas basadas en protofusiones²⁷⁸ no tendrían porque que tener las etiquetas de “intentos” o “gracias” puesto que construyen un sentido de identidad local de igual legitimidad y en la misma medida que los grupos de rock fusión posteriores. La diferencia está en que estas optan mayormente por la alusión, el matiz, la traducción o en

²⁷⁸ En este punto es pertinente recordar que el uso que hago del término *protofusión* tuvo desde un principio un fin estrictamente operativo y funcional al análisis y la discusión y no pretende connotar que una propuesta musical sea incipiente, elemental, básica o peor aun, ilegítima o “no verdadera” respecto a otra.

un sentido más general, dan más peso a su lado cosmopolita en comparación con El Polen, que usa estas mismas estrategias (el inglés, los covers, la emulación y exotización) pero en conjunto con otras tendencias propias de un contexto estético diferente.

3.2.2. Las nociones de autenticidad, originalidad y el *discurso del rock* desde El Polen en el contexto del rock en el Perú

En esta parte se ponen en diálogo el discurso estilístico musical de El Polen con constructos propios del discurso del rock como las nociones de autenticidad y originalidad. Esto debido no solamente a que estas nociones fueron fundamentales en la valoración artístico estética del rock anglosajón que se inició a finales de los sesenta, sino que son cuestiones que El Polen ha considerado como componentes de su pensamiento y propuesta musical. Partamos de lo dicho por Melgar (2018) respecto al contenido del disco *Cholo*:

“Si tomamos el álbum como una totalidad, notaremos que estos géneros comparten alguna idea de autenticidad que los distancia de la música pop: el folclore y su conexión sonora con comunidades utópicas de aura ancestral, la música experimental que pone el arte por encima del mercado, y el rock que pretende criticar los valores comerciales del pop desde el centro mismo de la cultura de masas”²⁷⁹.

Lo anterior parece fundamentarse en lo que en el primer capítulo se ha denominado como el *discurso del rock* (Costa, 2018). Recordemos que este surge en el mundo anglosajón hacia finales de los años sesenta, período en el cual el rock se interesa por su folclor local influenciado por los movimientos del *folk revival* tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña, y se le adscribe la idea de la autonomía del artista y la obra de arte de la música académica. De otra parte, podemos suponer que Melgar hace estas afirmaciones luego de haber escuchado la música y por ende, la autenticidad atribuida al disco *Cholo* respondería también a un proceso de base en lo sonoro y/o en la experiencia de escucha (*music-focused or experience-verifying standard*) (Gracyk, 2020). Entonces, tanto por la experiencia como por la adhesión a los postulados del *discurso del rock*, *Cholo* – y por qué no *Fuera de la Ciudad* también – “suenan” comprometidos con su propia visión artística por su actitud experimental y su uso del folclor. No obstante, tal como señala Moore (2002), la idea de autenticidad no necesariamente es algo inscrito en la música, sino que se construye desde la interpretación, pero esto, a su vez, requiere considerar las circunstancias culturales y sociohistóricas²⁸⁰. De este último aspecto se desprende un primer punto debatible: el hecho de transplantar el discurso del rock anglosajón de finales de los sesenta de forma directa a otros contextos más locales.

En primer lugar, bajo ese enfoque no solo El Polen sería “auténtico”, sino muchas de las bandas locales de la época (p.e. Traffic Sound, Pax, Targus, etc.) cuyo sonido, aunque emulado, seguía los mismos postulados del discurso del rock. Incluso serían “auténticos”

²⁷⁹ (Melgar, 5 de marzo de 2018).

²⁸⁰ En términos de Moore: “the attribution of authenticity cannot always take place with explicit reference to matters of sonic design. I start, therefore, from an assumption that authenticity does not inhere in any combination of musical sounds. ‘Authenticity’ is a matter of interpretation which is made and fought for from within a cultural and, thus, historicised position. It is ascribed, not inscribed” (2002, p. 210).

por el mismo hecho de abrazar la actitud contracultural propia del hipismo. Más interesante, sin embargo, es preguntarnos sobre los alcances de la dicotomía rock/pop del discurso anglosajón en un contexto local. Recordemos que en el *discurso del rock*, el término *pop* se usó para referenciar la música que supuestamente priorizaba las pretensiones comerciales por sobre las artísticas y, desde una autenticidad desde la experiencia, sería aquella que “suena” simple, banal y poco ambiciosa u osada. Así entonces, desde la experiencia de escucha, puede decirse que El Polen es “auténtico” porque ciertamente “no suena a *pop*” dada la ambición de su propuesta. Sin embargo, sí constituiría un ejemplo local de la problemática de pensar el rock como “no comercial” a pesar de nunca dejó de relacionarse con la industria musical de masas. Así, si bien El Polen no buscó explícitamente vender, sí se insertó en la lógica de los medios masivos al menos de manera incidental. Esto se puede ver en la conocida anécdota de que la versión de “Valicha” llegó a las radios e incluso llegaría a posicionarse en las tablas de popularidad superando a los Doobie Brothers en 1972, o en el hecho de que, aunque solo hubo mil copias del primer disco, este fue en cierto sentido un “éxito de ventas” al agotarse relativamente rápido (en tres meses)²⁸¹.

Ahora, glocalizando un poco el término, ¿Hasta que punto en el Perú a finales de los sesenta se contaba con una industria y un mercado que justifique sellos y audiencias de “pop” y de “rock” peruano como en el mundo anglosajón? O en todo caso, ¿qué constituiría “lo pop” en el Perú de esa época? Podría decirse que la música más (*pop*)ular en el Perú era el folclor, la música criolla, la tropical - y ya para finales de los sesenta, géneros englobados bajo el término de nueva ola²⁸². Sí había por supuesto una industria y un mercado local, pero se avocaban más a las músicas referidas previamente siendo el rock casi irrelevante. En este contexto, no tendría mucha relevancia el tener un rock peruano y un “pop peruano” disputándose ideológicamente en los mismos términos que en el mundo anglosajón ya que, estilísticamente hablando, daría igual si las bandas hacían rock o pop. Estas músicas se hacían mayormente “por amor al arte” y de hecho, podían hacer lo que querían – si tenían los recursos – porque, en última instancia, no había “presión” del mercado. El comentario de Juan Luis ilustra esto:

“En esa época, el rock tenía un público muy pequeño. Para las disqueras lo que más vendía era el folclor, después la música criolla y la nueva ola. El rock era con músicos aficionados, la mayoría lo hacían por amor al arte. Nadie vivía del rock. En la radio tampoco lo pasaban, por ahí pasaban un poquito de los Traffic Sound [...] Todo era bien conservador”²⁸³.

De lo expuesto se desprenden varios puntos. En primer lugar, si músicas como el folclor (andino) o la criolla era las más (pop)ulares, podría decirse que El Polen tendría más bien una “deuda” estético estilística con el “pop” local puesto que su propuesta recurrió a las músicas más consumidas, difundidas y en muchos caso, producidas

²⁸¹ (Gestores Culturales, 2021).

²⁸² Esto se basa en lo postulado por Melgar (2022), quien señala que hasta 1965 en el Perú, géneros musicales populares de consumo juvenil como el rock n roll, twist, surf, etc., se denominaban en conjunto como *nueva ola*. Ahora, puede pensarse que a finales de los sesenta, cuando el rock ya había construido su discurso que lo separaría del pop, estas músicas de la nueva ola serían consideradas como tal.

²⁸³ Testimonio de Juan Luis Pereira (Fonseca, 2018, 18 de diciembre).

explícitamente para vender. Este punto interpela, a su vez, esta idea de que acudir al folclor conecta con una idea de autenticidad porque supuestamente no es mediática y remite a comunidades “ancestrales y utópicas”. Si bien esto funciona desde el plano ideológico hippie, desde las circunstancias sociohistóricas, el folclor con el que tomó contacto El Polen consistía mayormente en los huaynos criollos y la música criolla contemporánea y mediatizada desde los años cuarenta (algunas implicancias de esto se abordan más adelante). En segundo lugar, sí puede pensarse que en un contexto como el local – incluso el latinoamericano – la dicotomía rock/pop tiene sentido en la distinción entre el rock de emulación y el “pop” representado en la nueva ola. En el capítulo uno se ha referido que en la escena local de Lima hacia finales de los sesenta, las bandas que tocaban el “verdadero” rock (emulado y en inglés) lo hacían, entre otras razones, para diferenciarse de los “nueva oleros”. Este punto plantea sutilmente una noción de autenticidad de algún modo alternativa a la del discurso “ortodoxo” del rock anglosajón, es decir, ser “auténtico” en un contexto local implica que la música “suene” como “suena afuera”, lo que mostraría además que se habría “superado” lo que conlleva ser de la nueva ola. No se pretende profundizar en el desarrollo de lo anterior sino advertir que ahí puede haber un atisbo de una construcción de autenticidad en función a contextos y realidades locales interesante de estudiar. Asimismo, se toma esto como punto de partida para revisar otros procesos de *autenticación* – tomando la terminología de Moore (2002) – para el caso de El Polen.

Un primer proceso considera justamente la postura de El Polen frente a la situación del rock local dominado por la cultura de la emulación hacia finales de los sesenta. Ahora esta ya no debe verse como una forma de hacer un rock “auténtico”, todo lo contrario, sería más bien la situación problemática frente a la cual El Polen se termina autenticando. La noción mediante la cual se lleva a cabo esto es la del “rock con raíces”. Se ha visto que esta noción buscaba la conciliación entre lo local y lo cosmopolita así como la idea de un rock local “emancipado” de lo anglosajón (García-Peinazo, 2015). Esta claro que El Polen, al concebir desde sus inicios juntar todas “las raíces”, se adscribe a esta lógica y en tal sentido se puede decir que, aparte de ser “auténticos” desde el *discurso del rock*, se autentican al buscar el contacto con lo local en un contexto de rock de emulación. Así, el discurso musical de El Polen buscaría “emanciparse” de una praxis que recurría a la anglofilia, que solo copiaba el sonido y que no se interesaba en conciliar lo local con lo cosmopolita y/o la tradición con la modernidad. En contraste, el rock de emulación no llega a autenticarse por esta vía del “rock con raíces” por no considerar hacer una relectura de lo local a pesar de ser también “auténtico” desde el punto de vista del discurso del rock. En un sentido amplio, esto implica de algún modo que, en el contexto del rock en Latinoamérica de los setenta, la fusión podría verse como un mecanismo directo de autenticación. Por otro lado, esto tiene sus limitaciones y contradicciones. Esta forma de autenticación choca con la imposibilidad ya vista de un “rock con raíces” totalmente autónomo. En el caso de El Polen, esto se traduce en los continuismos vistos previamente y en el hecho de que, otras propuestas de rock basadas en protofusiones son también formas de relectura de lo local.

Dada esta limitación de la autenticidad, en este punto resulta útil la noción de originalidad. Gracyk (2020) fundamenta este concepto en la creatividad individual en

referencia a lo que se establece como rutina, o práctica ordinaria dentro de una comunidad y musicalmente, se entiende como innovación en el contexto de un estilo o práctica determinada (p.217). Si en un contexto local la práctica de rutina o lo esperado era tener un rock emulado, El Polen no sería en principio “original” por recurrir a estrategias “de rutina” como el inglés, los covers y la emulación. Sin embargo, la originalidad en este caso no debería verse como un giro estético radical sino como la integración de estas prácticas con otras estrategias que sí podrían calificar como poco empleadas en el contexto local. Entonces, sí resulta relativamente “original” abordar las estéticas del rock con un formato instrumental particular y distinto al típico del rock, con instrumentación exclusivamente acústica, y principalmente, ir más allá de la emulación y la profusión al combinar distintos enfoques de fusión que, por ejemplo, darían como resultado huaynos “progresivos” y “psicodélicos” o marineras con instrumentación atípica. De otra parte, Gracyk (2020) señala que las decisiones creativas son una función del entrenamiento, el aprendizaje, las oportunidades que ofrece una determinada posición social, así como de la aplicación de dicho aprendizaje a los desafíos que plantean una serie de escenarios para la creación musical (p. 217). Sobre esta base, el discurso musical de El Polen reflejaría originalidad ya que sus miembros de algún modo supieron aprovechar su posición privilegiada dentro de la clase media alta de Lima al cultivar sensibilidad, respeto e interés por la música local al igual que por el rock. Así también, fueron capaces de consolidar un formato alternativo y adaptar repertorios a escenarios y audiencias diferentes. Además, se vio como varias circunstancias fueron aprovechadas para enriquecer el proceso creativo (la tutoría, la posibilidad de viajar, decidir en el momento integrar cosas como el coro de monjas, o al músico de cajón, etc.).

Ahora bien, existen otros dos procesos de autenticación relevantes al discurso de El Polen. El primero se relaciona a un aspecto particular de lo que Moore (2002) identifica como una autenticación de primera persona: la construcción de una idea de comunicación no mediatizada por artificios tecnológicos²⁸⁴. Desde esta perspectiva, El Polen se autenticaría en la decisión de grabar en vivo a fin de obtener un “sonido orgánico”. Ilustra este punto el hecho que para el disco *Cholo* “los músicos estuvieron sentados en el piso, apagaron las luces del estudio y vibraron con la música”²⁸⁵. No obstante, vale preguntarse hasta qué punto el concepto de “lo orgánico” no queda interpelado con el uso de los montajes y otros recursos propios del estudio. Si bien es cierto Juan Luis Pereira ha referido su preferencia por grabar “la base” de la pieza en vivo en vez de hacerlo por canales, luego admite que se utiliza el montaje para agregar “todo lo demás”. Es más, se postuló que los montajes son fundamentales en el discurso musical porque, en cierta medida, fue gracias a estos que se llegó a construir la sofisticación textural en varias piezas donde se hace evidente que los miembros del grupo no eran suficientes para ejecutar todo lo grabado en vivo. Para ilustrar, basta recordar que por ejemplo, “Cholito

²⁸⁴ Según Moore, en el rock esto legitima la idea de una expresión no mediatizada. Al referir la producción del cantante británico Paul Weller, señala que esta presenta la práctica de grabar en vivo con la menor cantidad de montajes y otros mecanismos que “engañan” al oyente (2002, p.212).

²⁸⁵ (Gestores Culturales, 2021).

Pantalón Blanco” fue grabado solo por los hermanos Pereira²⁸⁶, o que la sensación de estar frente a una comuna hippie se debe a la densidad instrumental siendo esta producto de los montajes. En síntesis, esto no desligitima los propósitos estéticos de El Polen ya que al fin y al cabo, la música ciertamente produce un “aura orgánica y campestre”. Se trata de ver que este fin no necesariamente es incompatible con el artificio tecnológico, el cual, en este caso, más bien potencia lo buscado y deviene además en un factor clave del lenguaje particular.

El segundo proceso se relaciona esta vez con otro tipo de autenticación planteado por Moore (2002), el de segunda persona, que entiende la autenticidad como el lugar de pertenencia y/o el valor que la música aporta a la experiencia del oyente²⁸⁷. Acá resulta útil la idea de la apelación a la “memoria genética indígena” que usa Juan Pablo Gonzales (2021) para el caso de Los Jaivas (p.165). Mientras estos recurrían los *happenings* y sesiones de improvisación tomados como rituales, El Polen, fiel a su idea de “la canción hecha”, apela a esta memoria instrumentalizando el huayno como símbolo de la “raíz” compartida a fin de activar un sentido de identidad a través de la comunicación con la audiencia. El testimonio de Juan Luis Pereira lo pone del siguiente modo:

“tocamos en el festival de la universidad de Lima, que fue el primer concierto que hicimos después del Zanzibar, tocamos con grupos de rock en inglés y nosotros tocamos el mambo de machahuay y todo el mundo bailaba, todos los rockeros bailando [...] yo creo que era la experimentación, un huayno bien rítmico, así con mucha fuerza [...] porque de todas maneras el huayno es parte de la identidad de cualquiera, todo el mundo sabe que el huayno es peruano y es la raíz, o sea de alguna manera *todo el mundo lo tiene adentro*, aunque sea muy reaccionario, facho y si le pones en un momento que hay euforia, en ese momento lo bailaron auténticamente todos” (las cursivas son mías).

Tenemos entonces que la autenticidad se produce en esta dinámica de comunicación donde El Polen, al tocar un huayno, ofrece las condiciones para “despertar” una identidad subyacente en su audiencia y cuya respuesta - rockeros bailando - sería en este caso la evidencia del valor que aportaría la música. Es de remarcar también la conexión que puede establecerse entre este acto con la intención psicodélica (*psychedelic intent*) (Echard, 2017) en tanto es razonable pensar en que desde la recepción, la música se concebía como un llamado a tener algún tipo de revelación o experiencia.

Para cerrar esta parte, se postularía que, aparte de la autenticidad desde el *discurso del rock*, los procesos de autenticación desde el rock con raíces y el de segunda persona, son las formas de manifestación contracultural más significativas para el discurso de El Polen durante los setentas. Construir una fusión haciendo una relectura consciente, sistemática y creativa de lo local tiene, a juicio personal, mayor sentido antiimperialista que cualquier discurso o gesto de índole política convencional – un aspecto casi

²⁸⁶ Otro caso que ejemplifica el rol crucial de los montajes se da en “Mi Cueva”. Al inicio tenemos la guitarra de Juan Luis haciendo un *riff*, mientras Raúl Pereira toca la quena. Sin embargo, también esta presente el bajo eléctrico haciendo otro *riff*, el cual fue grabado posteriormente por Raúl (esto se infiere de los créditos en la contratapa del CD).

²⁸⁷ En este caso, Moore plantea que la autenticidad no estaría definida por un anclaje en el pasado, ni por la integridad de sus intérpretes, sino por su capacidad para articular un lugar de pertenencia. El autor define este lugar como una “centralidad” que pone énfasis en la idea de que un producto cultural ofrece una afirmación, una identidad cultural frente al cambio social. Esta implica además que el oyente se entrega una experiencia en la que puede confiar (2022, p. 219).

tangencial al discurso. Igualmente, resulta más subversivo tocar un huayno en un concierto de rock esperando despertar identidades que haberse negado a cambiar una letra que, para algunos, hacía una leve alusión al gobierno de turno. Por último, debido a lo anecdótico que fue el hipismo criollo en el Perú, estos actos serían incluso más relevantes que los comportamientos convencionales asociados a la cultura hippie adoptados por los miembros del grupo.

Vistas ya la relación entre aspectos del discurso del rock anglosajón, el contexto local y el discurso de El Polen, se pasa a ver los vínculos que se han planteado entre este último y otros aspectos contextuales como por ejemplo el clima político nacional de finales de los sesenta.

3.2.3. El Polen y el contexto sociopolítico del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas

En su estudio sobre lo andino en El Polen, De Souza (2022) postula que la concepción indigenista de mirada paternalista del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFA de aquí en adelante) de Luis Velasco Alvarado iniciado en 1968 influyó de manera directa a los hermanos Pereira (p.21). Sin embargo, en ningún momento ofrece alguna evidencia, valga un testimonio, que ilustre que efectivamente los hermanos Pereira – no que estuvieran enterados, porque lo estaban – sino que tuvieran muy en cuenta o tomaran de base los postulados del GRFA para su proyecto musical. La influencia que plantea el autor al parecer se basa solo en una deducción lógica, ya que luego de hacerla, da a entender que explicará cómo se da esta. Sin embargo, deja de lado a El Polen y continúa citando las características del movimiento indigenista:

“Es importante resaltar el enfoque indigenista adoptado por el gobierno militar y cómo este enfoque influyó en los miembros de El Polen como señala José Ignacio López Ramírez Gastón, el movimiento indigenista, en lo musical, cumplió una doble labor de: “1) Reivindicación de las culturas indígenas en la conformación de la nación y 2) reconstrucción mitológico-nostálgica de un pasado pre colonial que logró llamar la atención en el desarrollo de una música popular peruana, principalmente andina e indigenista” (López, 2019, pág. 40)” (De Souza, 2022, p.22).

No se podría precisar hasta qué punto mencionar las características de un movimiento ideológico cultural y musical en general, explica la influencia de este en un caso particular. En todo caso, queda la duda de hasta qué punto existió una intención por parte de El Polen de “reivindicar las culturas indígenas en la conformación de la nación” o “reconstruir un pasado pre colonial mitológico y nostálgico” en la misma línea que el GRFA, o en qué medida las políticas de la dictadura moldearon este proceso en el caso de un grupo de rock fusión. Por el momento, vale presentar aquí un testimonio de Juan Luis Pereira respecto al GRFA:

“Nosotros, con Raul, siempre hemos sido un poco antimilitares, y por familia también, Velasco llegó y para mí, con la consciencia que había adquirido, me parecía bien que rompieran con todo lo que era ese abuso con los campesinos, eso para mí fue bueno, bien ¿no? [...] la manera de hacerlo sí, eran militares y no me gustaba mucho pero, sí aceptaba lo otro [pero] eramos bien al margen de la política, en esa época sobretodo”.

Aparte de evidenciar la consciencia de la realidad política del momento, Juan Luis parece sugerir una simple simpatía por las intenciones del gobierno, mas no un peso

decisivo de este en su visión ya que, como dice, “eran bien al margen de la política”. Tampoco menciona una agenda reivindicativa explícita de lo indígena. Tendría más sentido pensar que los Pereira, como buenos hippies criollos, comulgaban más con esa ala apolítica o anti política tradicional que caracterizó a la contracultura juvenil en Latinoamérica (Mularsky, 2016). Por ende, puede decirse que el lazo entre el comportamiento estilístico con la política tradicional era débil, al menos desde la intención. Es cierto que anécdotas como negarse a cambiar la letra de “El Hijo del Sol” porque se pensaba que aludía al GRFA se ha visto como un acto político, pero esto provendría mas bien de la recepción, de esa asociación que terceros hicieron entre la contracultura y/o el rock con la política (de izquierda principalmente) cuando en realidad el movimiento contracultural tenía una postura política alternativa a la tradicional basada en un estilo de vida más personal e individualista (*perfect the self*) que de conciencia social (*perfect the society*) (ibid.). Juan Luis lo ilustra de este modo:

“parecía como que estábamos criticándolos a ellos [al GRFA], no era a ellos, era más general, no estábamos luchando ni contra los militares, ni a favor, estábamos al margen, digamos que *nuestra acción política era personal, no guiada por una ideología, doctrina*”²⁸⁸ [...] “pero todos los organizadores que eran intelectuales jóvenes de esa época, nos dijeron cámbiale esa frase para que gane. No quisimos y no ganó”²⁸⁹ (las cursivas son mías).

Ciertamente cuando Juan Luis señala que no estaban guiados por una ideología, se refiere a una de índole política tradicional puesto que la ideología del hipismo si constituiría un pilar fundamental. Entre otras razones de este alejamiento tenemos la elitización del rock hacia finales de los sesenta que, en este contexto, simboliza la lejanía que a su vez tendría la élite limeña urbana de los impactos más relevantes de las políticas del GRFA. Finalmente, para Juan Luis la existencia de El Polen y el GRFA en el mismo momento histórico es calificada como una coincidencia:

“cuando nosotros tuvimos esta inquietud, nunca pensamos que iba a haber un gobierno así socialista que quisiera reivindicar los derechos de la gente, la cultura, un gobierno nacionalista, fue una cosa que se dio de casualidad, paralelo, que nosotros estábamos en esa búsqueda sin pensar en lo político”²⁹⁰.

Es de apuntar no obstante que esta coincidencia viene con cierto desfase ya que El Polen se funda después de instalado el GRFA, aunque esto no sería suficiente para alegar una influencia decisiva. Los Pereira se encontraban en su propio proceso de (re)descubrimiento del folclor (sus raíces) desde antes de fundar el grupo.

Ahora, revisar la influencia del contexto político no equivale a decir que no existió relación alguna entre el rock, El Polen y la dictadura de Velasco, sino que la influencia no parece ser tan directa como se postula sino más mesurada o indirecta en todo caso.

Según De Souza, “un factor para que El Polen lograra identificarse con los discursos mitológicos del ande fue este discurso indigenista propuesto e impulsado por el gobierno de Velasco” (2022, p.23). No obstante, parece que sería el sistema educativo el canal mediante el cual los Pereira alimentaron su ilusión de vivir “la fantasía inca” ya que

²⁸⁸ Esto proviene de mi conversación personal con Juan Luis Pereira (15 de diciembre del 2022)

²⁸⁹ Testimonio de Juan Luis Pereira (Fonseca, 2018, 18 de diciembre).

²⁹⁰ Testimonio de Juan Luis Pereira (Voces del Bicentenario, 2021, diciembre).

como, se vió, Juan Luis recuerda que estos discursos fueron algo que recibieron “de niños en el colegio”, es decir, antes de instalarse el GRFA. Ciertamente entonces tuvieron contacto con los postulados indigenistas, pero al ser de este modo, se puede dudar de una adscripción consciente y explícita a los mismos o de que la causa fue la influencia directa del GRFA. Donde sí puede considerarse que el GRFA tuvo incidencia fue con las políticas que facilitaron la difusión del folclor en los medios masivos como lo muestra Mendivil: “[...] en su afán de revalorizar las culturas indígenas impulsó una política de cuotas nacionales en la radio y reforzó a sí mismo la difusión de expresiones musicales indígenas mediante la realización de festivales musicales a nivel nacional” (2022, p.244). Puede decirse que el rock peruano y El Polen en particular, se beneficiarían de estas políticas ya que proporcionaron condiciones para una mayor visibilidad de música nacional - aunque el rock en general no supo aprovecharla - en festivales como el de Agua Dulce, organizado por el GRFA y donde se ubica la conocida anécdota sobre la letra del “Hijo del Sol”²⁹¹. Así también, estas políticas habrían facilitado la exposición de los sectores altos al folclor, aunque, para nuestro caso, la relación entre El Polen y este último data de más atrás. Así entonces, la influencia del GRFA se basaría en sentar ciertas condiciones para el desarrollo de propuestas musicales (folclor y rock), lo cual es diferente a tener incidencia ideológica directa sobre las mismas. En tal sentido, si bien es cierto que el gobierno militar impulsó una reinención del imaginario nacional, El Polen, tal como lo señala Mendivil (2022), se inserta indirectamente en este (p.244) con un propuesta no tanto ideológicamente influenciada, sino alternativa. Y ya en última instancia, si el rock le fue indiferente al GRFA (Santistevan, 2021) ¿por qué el rock tendría que haber tomado a este muy en cuenta?

Finalmente, un último aspecto a revisar es hasta qué punto el discurso de El Polen profesaba pretensiones nacionalistas semejantes a las del GRFA. Al respecto, lo que parece haber es más una ideología de conciencia universal por sobre una pretensión nacionalista. Consultado por sobre la noción de lo nacional, Juan Luis Pereira comenta:

“era una consciencia más universal, no había tanto Perú, mas bien yo pensaba que las fronteras no debían existir [...] pero sí tenía la consciencia de que mi identidad era todas las culturas que hay en Perú, porque yo había nacido acá, también porque había escuchado huaynos, vales, todo y me gustaba [...] no era nada artificial, que voy a hacer esto porque tengo que hacerlo, no, a mi me gustaba esa música”.

Esto muestra el predominio del pensamiento hippie en el proyecto estético de Juan Luis por encima de cualquier constructo de corte nacionalista ya que, si bien la noción de lo peruano y las culturas locales están presentes, estas se subordinan al concepto de universalidad. Asimismo, Juan Luis da a entender que la idea de “todas las culturas” cobra sentido mayormente desde una perspectiva musical al representarse en los diferentes géneros y músicas locales que escuchaba y que indudablemente se terminaron juntando con el rock, siendo este una cultura más. Por su lado, cuando la revista Caretas de 1973 afirma que “en el reciente festival de Agua Dulce, ellos fueron los verdaderos triunfadores en canción peruana”, muestra el papel de la recepción en adscribir a El Polen la idea de lo peruano. Lo interesante es que el mismo artículo de la revista cita un testimonio de los

²⁹¹ (Fonseca, 2018, 18 de diciembre).

miembros del grupo donde dan a entender que su meta estilística no es tanto construir una idea de rock peruano (frente a uno extranjero) sino una pretensión integradora que buscaría mostrar “que es posible hacer buena música popular moderna con elementos folclóricos”²⁹².

3.2.4. El discurso musical y la visión idealizada y romantizada de “lo andino”

Por otro lado, del mismo modo que con el GRFA, De Souza (2022) postula una influencia directa de los discursos indigenistas de principios del siglo XX en El Polen, señala:

“Los diversos discursos del indigenismo desarrollados en las primeras décadas del siglo XX afectaron la concepción de los músicos populares, en este caso los miembros de El Polen a partir, como señala López, en la búsqueda de un idealismo identitario. Esto se vio reflejado y revitalizado por “los discursos de fusión musical que buscan en su mayoría, identificarse con un discurso mitológico nacional en base a estereotipos culturales y simbólicos publicitarios de nación desarrollados en diferentes momentos de nuestra historia” (López, 2019, pág. 42)” (p.52).

La problemática que puede verse en este punto es que el rock fusión, y por extensión El Polen, parecen ser concebidos como meros “pastiches” pasivos de discursos históricos y símbolos nacionalistas tradicionales, como entes “vacíos” que solo reflejan, revitalizan o consumen dichos discursos sin ejercer ningún tipo de agencia sobre estos. Estas afirmaciones estarían dejando de lado el peso que tiene la ideología del hipismo, la contracultura y más aún, las estéticas dominantes en el rock de la época, aspectos que tendrían un impacto e influencia mucho más grande en el rock fusión y en el discurso de El Polen, abiertamente autodefinidos como hippies y rockeros. A lo que se quiere llegar es que no es que el grupo basa su propuesta adoptando pasivamente el discurso indigenista o las posturas nacionalistas, paternalistas, reivindicadoras o reificadoras de lo indígena, sino que desde el pensamiento experimental, ecléctico y pragmático del rock, estos discursos más bien son tomados como insumos, como elementos que, desde una operación de “rock de bricolaje” (Costa, 2018) son resignificados para ser funcionales al proyecto de construcción de una identidad artística individual. Asimismo, en este proceso debe considerarse el rol del “rock con raíces” canalizado en movimientos como las vanguardias primitivas. Recordemos que Juan Pablo Gonzales (2021) señala que a diferencia de las modernidades primitivas, que necesitaban construir una identidad nacional basada en un pasado local, en las vanguardias primitivas no bastaba con invocar un pasado, sino actualizarlo acorde a la experiencia presente de jóvenes rockeros con agendas diferentes “al del muralismo mexicano y su denuncia social [y] al de la música nacionalista de concierto y su rescate del indio” (p.160). Entonces, sería más razonable pensar que El Polen se regía más por este movimiento que Gonzales (2021) llama *nuevo indigenismo*, que no implicaría una recepción pasiva de discursos indigenistas tradicionales, sino una recontextualización donde el mundo indígena “deja de ser un referente lejano a rescatar, reivindicar o representar [y más bien] era practicado, vivido, y construido desde la experiencia [...]” (p.173).

²⁹² Testimonio de El Polen (Caretas, 1973).

Al igual que en el punto sobre el GRFA, no se afirma que no existe influencia del indigenismo en los discursos musicales del rock, sino que su influencia no parece articularse de modo directo, sino que pasaría por el filtro de otras ideologías y/o es más bien insumo para la construcción de discurso alternativos a los tradicionales como el *rock con raíces*, el *nuevo indigenismo* o el hipismo, corrientes más propias del rock en un contexto de modernidad. Dicho de otro modo, es diferente que El Polen se influya del indigenismo adoptando sus postulados ideológicos, que recibiendo indirecta – e inevitablemente – mediante el sistema educativo y los medios masivos, y que luego este “se active” mistificando lo andino y lo indígena desde la idiosincracia hippie y psicodélica. Para ilustrar esto, es cierto que la letra de “El Hijo del Sol” aborda la temática indigenista, sin embargo, aparte de evidenciar lo incidental de esta en el discurso de El Polen, se ha visto que esta se articula desde la mistificación de lo andino y carece, como señala Mendivil (2022), de connotaciones paternalistas o de una perspectiva política. Para reforzar, consideremos la diferencia entre evocar al indígena mediante una metáfora mística (hijo del sol), que hablar de este de una manera más directa llamándolo fraternalmente “indio hermano” y reconocerlo como símbolo de resistencia como lo hacen Los Jaivas en su canción del mismo nombre.

Ahora, aclarados los medios a través de los cuales los discursos nacionalistas tradicionales llegarían al rock y a El Polen y viendo que al parecer no habría tanta influencia de índole ideológica, se continua viendo cómo la recontextualización de estos discursos desde la lógica del rock terminan plasmándose en el plano estilístico musical.

Para empezar se toma nuevamente de un postulado del estudio de De Souza (2022) que afirma que en su imaginario musical de fusión de los setentas, El Polen construyó una visión idealizada y romantizada de la música andina sobre la base de estereotipos culturales provenientes de rockeros miraflorinos de la clase media alta peruana (p.53). De esto se extrae un primer cuestionamiento sobre si la construcción de “lo andino” en un grupo de rock fusión pudo haberse edificado de otra manera. Es decir, ¿bajo qué condiciones el tratamiento de la música andina en El Polen no tendría esta cualidad de ideal o romántica? Esta interrogante estaría justificada al tomar en cuenta que, tal como lo dice De Souza, los miembros del Polen no son músicos andinos ni folclóricos y por ende, su concepción de “lo andino” necesariamente pasa por el filtro de otros parámetros estéticos y estilísticos, en este caso, de las corrientes de rock progresivo y psicodélico. Una segunda interrogante que surgiría a partir de esto es hasta qué punto el concepto de “música andina” no es ya un constructo romantizado e idealizado o que al menos, así fue cómo este se presentaría a los Pereira. En el capítulo 1 hemos visto que la noción de “música andina” sería en primer lugar diferente a la de *las músicas de los andes* o en todo caso, un término amplio que engloba toda la complejidad de las expresiones de esta región. Además, se ha visto que el término “música andina” puede hacer referencia a diferentes corrientes musicales que han aparecido a lo largo del siglo XX. Así tenemos la falsificación folclórica y las estéticas indigenistas e incanistas de las primeras décadas que moldearon un imaginario estereotipado de lo andino en Lima (Llórens, 1983), así también, el fenómeno de la folclorización de música popular masiva (Gonzales, 1986) que tiene como ejemplo a los huaynos criollos y que iría de la mano con lo que fue la

andinización de Lima en los cincuenta (Llórens, 1983) – la masificación del folclor como lo diría Gonzales (1986), y llegando a la falsificación folclórica “europea” que volvió a idealizar “lo andino” acorde al gusto más occidental (Borras, 1992). Finalmente, respecto a esta idea de romantización, consideremos las bases estéticas más fundamentales del rock progresivo como lo son la ambición, la sofisticación musical, o la visión individualista del compositor y su obra, cuestiones muy evocativas del periodo del romanticismo musical del siglo XIX.

Con estos aspectos en mente, diríamos en principio que, sin descartar la influencia indirecta del GRFA y el pensamiento indigenista, el carácter “romántico” de lo andino en El Polen se explicaría en principio por los valores de libertad compositiva y ambición musical del rock progresivo. Así, la sofisticación de “Valicha” o la monumentalidad en “El Hijo del Sol” por ejemplo, son muestras de la visión romantica del rock de la época y de su pretensión artística. Por otro lado, pensemos ahora en las influencias, en las “raíces” de El Polen ¿acaso los Pereira no escuchaban a artistas como Ima Sumac o piezas como “El Condor Pasa” o “Vírgenes del Sol” siendo estos ejemplos de “música andina” ya de algún modo romantizada y basada en estereotipos? Este punto es interesante porque muestra que El Polen estaría más cerca de haber sido influenciado por el indigenismo desde lo estético estilístico más que desde lo ideológico. Es decir, que no era necesario compartir las agendas nacionalistas o reivindicativas del indigenismo para asimilar los marcos estilísticos musicales de las primeras décadas del siglo XX como la música “incaica” o el fox “incaico”. Estos estilos serían recontextualizados o reciclados permitiendo producir, por ejemplo, una pieza que se aproxima por momentos a una estética y estilo “incanista” como “El Hijo del Sol”. Ahora, la idealización planteada por De Souza (2022) se manifestaría en el tratamiento exotista o en los procesos de transformación que se hace de “lo andino” en algunas piezas. Nuevamente pensemos en lo evocativo de la quena en “La Flor”, o en cómo se termina construyendo la sonoridad “andina” en “Mi Cueva” o en la concepción totalmente personal y original que hacen los Pereira de “lo andino” en “La Puna”.

Antes de continuar, con lo expuesto hasta el momento solo se pretende acotar una precisión al postulado de lo andino idealizado o romantizado: que la visión de El Polen sería al final una instancia más de romantización de la “música andina” en tanto esta sería ya un constructo romantizado y/o idealizado y/o porque varias referencias de los Pereira ya cargaban con esa impronta. Alternativamente, esta visión puede verse como la “romantización de la romantización”, es decir, que El Polen produce una romantización de “segundo orden” en tanto su proceso creativo y compositivo fundamnetado en la ambición y individualidad artística del rock, implica una capa adicional de idealización o mitificación que se superpone a la romantización inicial de la música de los andes.

Ahora bien, considero que este enfoque de la idealización tiene también puntos controversiales en tanto el discurso musical de El Polen presenta aspectos que, por decirlo menos, atenúan esta idea de una construcción idealizada de lo andino. En esto, la noción de las “raíces” resulta de utilidad ya que la romantización quedaría interpelada por las formas en que se construye la “raíz andina”. En esta discusión la “raíz andina” no sería más que la suma de las formas cómo El Polen se acerca a las diferentes expresiones musicales “andinas”, así como a los diferentes estilos o géneros que conforman sus

referencias. Recordemos entonces que los Pereira se aproximaron primero a la “música andina” de manera mediatizada. Fue a través de la radio que escucharon estas obras “andinas” estilizadas (El Condor Pasa, Virgenes del Sol, etc.) pero también música folclórica contemporánea y comercial. Entonces, al margen de que ciertamente tocaban huaynos con una instrumentación particular, ¿no se atenúa de algún modo la idealización por el hecho de que los Pereira escuchaban huaynos criollos interpretados por Oscar Avilés o Luis Abanto Morales o huaynos como “Quisiera ser Picaflor” o “Mambo de Machahuay”? Por otro lado, si bien el espíritu hippie despertó en los Pereira la “fantasía inca” que los llevó al Cusco, recordemos que según Juan Luis, la intención era *aprender* a tocar la música y los instrumentos de allá y que la manera cómo interactuaron y aprendieron se aproximaba a la tradicional (viendo, preguntando y por transmisión oral). Entonces, si idealizar implica una construcción de índole abstracta, perfecta o “teórica”, el interesarse por aprender música y instrumentos andinos *in situ* ¿no sería un modo de querer ir más allá de lo meramente ideal o de una primera referencia mediatizada? Esto se refleja claramente en el discurso porque, si bien no hay evidencia o testimonio que justifique un contacto con música eminentemente campesina o indígena ¿acaso no aprendieron piezas del acervo folclórico cusqueño? ¿sería idealizado porque lo aprendido era folclor urbano y no rural? Ahora pensemos hasta qué punto no se atenúa la idealización por la fusión “respetuosa” de El Polen basada en un dominio de géneros como el huayno. Al respecto vale preguntarse en qué medida es idealizada una fusión que respeta la libertad métrica, las formas, las estructuras melódicas y armónicas del huayno o en qué medida es idealizada una interpretación como la de “A las Orillas del Vilcanota”, que el mismo De Souza apunta que es “muy fiel a un huyano local (2022, p.46). Sumemos a esto, el rol de Alejandro Vivanco; por un lado, su aporte (“Paisaje de Quenas”) ¿no le otorga al repertorio una muestra del lado más tradicional de la música andina? De otra parte, vale preguntarse si recibir clases de un músico folclórico no es una forma de reducir una perspectiva idealista. Para evidenciar esto, basta escuchar la quena en *Fuera de la Ciudad* y advertir el dominio que Raúl Pereira llegaría a tener del instrumento.

Con estos cuestionamientos se busca plantear en última instancia que el discurso musical de El Polen construye una idea de “lo andino” más compleja y variopinta. El Polen ciertamente tiene instancias de una concepción idealizada de lo andino en piezas que nos remiten a “lo inca” por su cercanía con la estética indigenista e incanista (El Hijo del Sol), así como a un mundo andino producto de sus propia visión artística: “telúrco”, “orgánico” o “virtual”, no situado histórica o geográficamente y donde ocurre la fantasía hippie (La Puna) o en todas los arreglos melódicos y texturales que utilizan que no son comunes en los estilos andinos. Sin embargo, desde una dimensión estilística, El polen también tendría el “sonido” de un mundo andino “real” o más “mundano” al valerse de piezas folclóricas como los huaynos criollos o los huaynos cusqueños, así como de remisiones al estilo de músicos folclóricos u otros estilos andinos (Valicha, A las Orillas del Vilcanota, Paisaje de Quenas). Interesante es notar además que algunas piezas se encontrarían en una situación liminal (entre lo virtual y lo real) al recurrir a los marcos estilísticos de “lo andino” pero con una aproximación más original como en “Mi Cueva” o “Concordancia”.

Por lo expuesto, y para cerrar este punto, se propone ver la construcción de “lo andino” en El Polen como un proceso mediado en gran parte en la apertura estilística, los procesos de reciclaje y el eclecticismo que el rock desarrolló a partir de finales de los años sesenta. Bajo estas premisas, esta construcción sería en principio un bricolaje de varias “músicas andinas” que abarcan un espectro que comprende música folclórica estilizada (música incaica, fox incaico), música tradicional mestiza (huaynos criollos, huaynos cusqueños urbanos) y música tradicional interpretada en ciudades (los carnavales y yaravíes de Alejandro Vivanco)²⁹³. Todas estas devienen en base formal y/o en recursos estilísticos para la elaboración de piezas y versiones de tratamiento tradicional (Paisaje de Quenas, A las Orillas del Vilcanota), versiones y composiciones sofisticadas (Valicha, El Hijo del Sol), composiciones “híbridas” (Mi Cueva, Concordancia), tratamientos exotistas (La Flor), así como invenciones originales (La Puna).

De otra parte, este enfoque nos permite postular a su vez que El Polen, como buen grupo de fusión, establece un nuevo espacio liminal (*un broken middle*) (Fellez, 2011) en tanto pone en tensión dialéctica estas diferentes formas, expresiones o construcciones de “lo andino” en un mismo discurso musical. Esta dialéctica no haría más que mostrar que El Polen interpela las lecturas de lo andino al mantenerse entre construcciones totalmente idealizadas o romantizadas y aproximaciones más tradicionales. En este esquema, la idealización solo sería uno de los polos de un espectro en cuyo otro extremo se ubicaría la aproximación “respetuosa” de lo andino.

3.2.5. El discurso musical, la evocación de un pasado pre colonial y el problema de la representación

El punto que se discute a continuación se relaciona con la construcción de lo andino en el discurso musical de El Polen que como se vio, sería mucho más compleja de lo que parece. Basado en su perspectiva de lo andino idealizado, que a su vez se debería a la influencia de discursos como el indigenismo, De Souza (2022) plantea que la fusión en El Polen se evocó a realizar una reconstrucción mitológica – nostálgica de un pasado pre colonial a partir de los estereotipos culturales a los que habría tenido acceso un rockero miraflorentino:

“[...] se tomó lo andino para la construcción de un discurso idealizado a partir de estereotipos culturales provenientes de rockeros miraflorentinos de la clase media alta peruana que tocaban mayormente en un circuito Miraflorentino, Barranquino y universitario. Se realizó una reconstrucción mitológica – nostálgica de un pasado pre colonial, como sostiene José Ignacio López” (p.53).

Un primer punto a advertir es que el autor no especifica a qué estereotipos culturales se refiere concretamente, lo que deja campo para cuestionar y especular. Entre estos estereotipos se encontrarían tal vez aquellos representados en los instrumentos. Ciertamente la quena sería uno de estos por su extensa difusión y su cualidad emblemática de lo andino, lo indígena o incluso lo latinoamericano, aquí también estaría la zampoña o algunas percusiones. Pero ¿y los demás instrumentos? ¿hasta qué punto la mandolina o el

²⁹³ Esta clasificación está basada en la propuesta de Ferrier (2020) y para este caso, se usa únicamente con un fin ilustrativo, es decir, para dar cuenta de las diferentes fuentes de “lo andino”.

violín son estereotipos? ¿en qué medida la sociedad media alta limeña conocía el extenso uso de estos instrumentos en la música de los andes?²⁹⁴ Según lo visto el capítulo anterior, Juan Luis se interesó por la mandolina en principio desde el lado del rock, por su carácter de instrumento antiguo/medieval más que andino, mientras que el violín vino como un instrumento clásico. Por su parte, las percusiones latinas (bongos, congas) ciertamente son símbolos convencionales, pero ajenos a “lo andino”. Ahora, ¿será el repertorio algo estereotipado? Aquí sí podría decirse que de algún modo el recurrir al huayno era valerse del género andino más popular y tal vez solo lo usaron al no conocer otro de manera más profunda. ¿y los huaynos cusqueños? ¿son estos más estereotipados que los huaynos criollos? ¿es algo estereotípico o creativo “inventarse” un quechua? ¿y corear la palabra ayahuasca – en “El Hijo del Sol”? Finalmente, ¿en qué medida la experimentación de El Polen con plantas alucinógenas de uso ancestral (Mendivil, 2022) es estereotípica? No se busca dar respuesta a estas preguntas sino considerarlas como una forma de observar una omisión que debió ser puntualizada. Por otro lado, personalmente veo más elementos estereotipados en su estilo de vida hippie (consumo de sustancias, discursos y prácticas espirituales, etc.) o incluso el uso de clichés “psicodélicos” en la música como los drones y otros sonidos alusivos a “la India”.

Ahora, un siguiente cuestionamiento es hasta qué punto El Polen reconstruye un pasado pre colonial mitificado y nostálgico. Debe recordarse primero que se ha postulado que más que una influencia de discursos nacionalistas tradicionales como el indigenismo, los grupos de rock fusión en los setentas como El Polen, eran una vanguardia primitiva que construía un *nuevo indigenismo* (Gonzales, 2021) en atención a la agenda identitaria con conciencia histórica propia de los jóvenes de la época. En esta, el “pasado remoto” era funcional a su experiencia psicodélica presente y no tanto alineada a lo que buscaba originalmente un discurso indigenista tradicional. Entonces, no es que no hubo tal construcción de una idea de pasado remoto precolombino – Gonzales (2021) muestra que eso era lo que buscaban explícitamente Los Jaivas, solo se precisaría que este respondía más a los postulados del hipismo y la psicodelia donde ideas como la nostalgia psicodélica (Reising, 2009) o la mistificación de lo andino son más relevantes. Bajo estas perspectivas, este “pasado” no tiene por qué tener un sentido histórico-geográfico, como lo tendría en un movimiento que pretende hacer un rescate de lo que supuestamente es el pasado de una nación, sino que este tiene un carácter más universal, atemporal, abstracto o virtual. Y así como en el mundo anglosajón la India o el Asia fueron llevados a un plano metafísico, lo propio se hizo en Latinoamérica con nociones como lo indígena, lo precolombino y lo andino. Estos fueron recontextualizados en general, y en el caso de El Polen, se diría que se dio un proceso donde fue lo andino lo que se resignificó *desde* el hipismo (p.e. el Cusco en vez de la India, la “psicodelia andina”) y no tanto que el hipismo vio en lo andino el factor perfecto para resignificarse (De Souza, 2022, p. 53).

Más interesante, sin embargo, es ver cómo se traduce todo esto en términos estilístico musicales. En principio, podemos decir que lo que sería una sonoridad “precolombina” o “pre colonial” no tiene en cierto modo un referente presente claro y por

²⁹⁴ Romero, al hablar de los instrumentos cordófonos y de los conjuntos postcoloniales, da cuenta del amplio uso de estos instrumentos en las diferentes músicas y conjuntos musicales de los Andes (2002, p. 33-36).

ende, puede ser reconstruido o evocado de manera más libre y/o menos restringida a través de diversas estrategias. Conviene empezar con el caso de Los Jaivas. En su primera etapa artística, estos casi no recurrieron a referencias de música nacionalista o popular folclórica, sino que recrearon este “pasado remoto” mediante improvisaciones con instrumentos indígenas. Se tomaron libertades como el traducir las frases pentáfonas de quena y los paralelismos de cuartas y quintas de la tarka a la guitarra eléctrica o el tocar este instrumento imaginándolo como un aerófono andino (Gonzales, 2021, p. 165). En cuanto a El Polen, es inevitable preguntarse cómo se evoca un pasado precolonial recurriendo a huaynos criollos de la radio. A diferencia de la estrategia de Los Jaivas, la invocación del “pasado remoto” se haría más difusa ya que sus interpretaciones de huaynos, muy cercanas a la forma tradicional, sugieren en menor medida un “sonido del pasado” y más bien un “sonido del presente”, de un folclor más reciente y urbano. Entonces, habría que distinguir entre la construcción de un “pasado remoto” desde una dimensión ideológica y desde una dimensión estilística. Ciertamente la música de El Polen se inserta en esta narrativa de invocar este “pasado remoto precolonial” desde un plano ideológico (nuevo indigenismo, hipismo), pero estilísticamente estaría mucho más cerca de las sonoridades contemporáneas andinas. Para entenderlo mejor, el estilo intraopus nos es de ayuda. En tanto propuesta ecléctica y de fusión, su discurso musical establecería una nueva tensión y un nuevo espectro que oscilaría, esta vez, entre el “pasado mitológico” y el folclor “presente”.

Antes de continuar es de apuntar que si bien se ha mencionado que no existen referencias concretas a cómo fue la música procolombina o pre colonial, sí podemos presentar algunas pautas que nos darían una idea de que sonoridades serían más propensas a evocar lo que podríamos llamar una “estética primitiva”. Al hablar sobre la música en la prehistoria, Julio Mendívil menciona de que los primeros cantos, por lo limitado de su ámbito melódico, eran cercanos al lenguaje hablado²⁹⁵. Con esta referencia pensemos si el canto en quechua inventado que aparece en “La Flor” [LFC], más allá de sus connotaciones místicas, no construiría, aunque sea sutilmente, una alusión a uno de estos cantos. La sensación podría potenciarse por el hecho de que este aparece casi en solitario – por el contraste de densidad textural principalmente, acompañado sobretodo por un instrumento muy asociado a los pueblos pre hispánicos como lo es la quena. De esto último se desprende la segunda pauta, entre los instrumentos reconocidos como prehispánicos se encuentran aerófonos como la quena y la flauta de pan e idiófonos como la tinya (Romero, 2022, p. 25) y de hecho, la música más tradicional o autóctona campesina, aquella “interpretada por aymaras y quechuas respetando los cánones tradicionales (transmitidos oralmente por sus antepasados)” (Ferrier, 2020, p.66), se compone únicamente de vientos y percusión²⁹⁶. Entonces, un arreglo a base de estos instrumentos, al margen del desarrollo sintáctico, bien podría construir auralmente esta

²⁹⁵(Mendívil, s.f.). <https://iescapayanch-cat.infed.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2020/04/EL-ORIGEN-DE-LA-MUSICA.pdf>

²⁹⁶ Se aclara que no se pretende sugerir que esta música es, en términos comparativos, más primitiva que otras ya que es una expresión musical tan actual como lo son todas las demás. Para esta discusión, me valgo únicamente de la idea de los autores de que esta música es la que más conservaría las prácticas de los antiguos peruanos.

idea de lo remoto y precolonial. Así, “La Puna” es una pieza que presenta estas características al usar solo quenás, zampoña y bombo. Además, su arreglo parece corresponder con la descripción que Ferrier (2020) hace de la música tradicional campesina: “Es una música fundamentalmente horizontal, basada en la melodía, a veces hasta monódica, con poco contenido armónico que puede incluir armonizaciones en quintas paralelas” (p. 66). No está de más decir que a esta descripción corresponde también “Paisaje de Quenas”. Ahora, existen además otros dos momentos puntuales en todo el repertorio donde El Polen construye un arreglo únicamente a base de aerófonos y percusión. Es interesante ver cómo un huayno popular urbano de los años cuarenta como “Valicha” evocaría esta “estética primitiva” en la sección [VLC(a)]. Esta ya alude una “chunchada” de la amazonía (para El Polen) o bien a una “danza cusqueña” (según lo interpretado por el músico Rubén Concha). No obstante, por sus características, le podemos sumar esta connotación de lo pre colonial, al igual que a la sección [HSE] en “El Hijo del Sol”, donde también las quenás y las percusiones se quedan solas.

De otra parte, el caso del “El Hijo del Sol” es interesante porque sería la única pieza que nos remitiría a un pasado remoto “histórico” por aproximarse por momentos a la estética de la “música incaica”. Aunque queda claro que esto es solo de modo simbólico y en términos netamente estilísticos ya que esta estética incanista es una estilización, una falsificación folclórica de principios del siglo XX que El Polen recibiría a través de sus referencias. En tal sentido, “El Hijo del Sol” no sería más que una recontextualización de dicha estética desde los parámetros de lo progresivo y lo psicodélico.

Del otro extremo tenemos todas las referencias a los huaynos criollos en temas como “Concordancia”, el mismo “Valicha” en su mayor parte, “El Hijo del Sol” – exceptuando su parte “incaica” y el caso más relevante, “A las orillas del Vilcanota”, la menos “remota”, ya que se alinea a las convenciones sonoras de un huayno contemporáneo. Al escuchar esta última, no se puede dejar de poner en duda si este huayno nos evoca el “pasado pre colonial” o más bien el presente mismo de la música folclórica local. Por último, en contraste con lo fácil que puede ser evocar una “estética primitiva” o “pre colonial” recurriendo a quenás, zampoñas, bombos y/o melodías monódicas sin armonía, obtener la misma sensación con instrumentos como el arpa, el violín o la mandolina sería más difícil dado que ninguno de estos fue utilizado por los antiguos peruanos siendo introducidos por los españoles durante el período *colonial* (Romero, 2002, p. 33). El “pasado mitológico” se hace incluso más difuso si estos instrumentos son tratados con arreglos sofisticados que más bien buscarían evocar tradiciones más cercanas a la música clásica.

En síntesis, si el Polen, al igual que otros, pretendía evocar un pasado pre colonial, irónicamente su estrategia no fue solamente hacer reconstrucciones imaginadas – ciertamente alusivas, sino recurrir además a sonoridades contemporáneas y urbanas que incluso trataría de manera conservadora y convencional. Y en todo caso, esta reconstrucción no correspondería a un alineamiento con discursos nacionalistas tradicionales, sino al contexto de la contracultura de la vanguardia primitiva, del rock con raíces y a la mirada modernista de hacer dialogar lo tradicional con lo moderno o lo local con lo cosmopolita.

Ahora, De Souza (2022) le atribuye a El Polen un discurso homogeneizador de lo andino en lo cusqueño el cual tendría como influencia los postulados de la corriente musical del latinoamericanismo. El autor da a entender que entre El Polen y dicha corriente habrían características similares aparte de esta pretensión homogeneizadora señalando a continuación sobre el latinoamericanismo que:

“esta supuesta música andina no ha sido ni andina ni en su práctica ni en su concepción, produciendo incluso la marginalización de los propios sectores indígenas de los imaginarios nacionales y cosmopolitas de lo andino [y que] se formó sobre la base de sucesivas construcciones exógenas que *han sustituido a los sujetos y prácticas que pretende representar*” (González, 2017, en De Souza, 2022, p. 54, las cursivas son mías).

Sin embargo, luego el autor no precisa cómo esto se aplica al caso de El Polen, lo cual permite pensar que, aparte de la homogeneización, De Souza sugiere que El Polen habría pretendido sustituir a los sujetos y las prácticas andinas al igual que el latinoamericanismo. ¿Hasta qué punto se sostiene esto? De asumirlo cierto, sería algo problemático ya que se estaría extrapolando las agendas del latinoamericanismo a los grupos de rock fusión. Es decir, el caso del latinoamericanismo es comprensible ya que esa música efectivamente no es andina, pero sí buscaba ser reconocida como tal y terminó representando lo andino a nivel local como extranjero. Sin embargo, no es tan seguro alegar lo mismo en el caso del rock fusión. Es cierto que El Polen pensó su música en principio para un circuito no andino como indica De Souza, pero eso no significa necesariamente que tenía *la intención* de representar lo andino y mucho menos de hacer música andina ya que lo suyo era “mostrar que se puede hacer música moderna con instrumentos folclóricos”. Al menos desde lo que se alcanzó a ver en esta investigación, no hay testimonio de Juan Luis Pereira donde dé a entender que El Polen tuviera una agenda representativa. Más bien, la apertura estilística y el bricolaje rock decontextualizaron lo andino y lo resignificaron para las agendas propias de los rockeros eximiéndose así de adoptar las implicancias o agendas sociopolíticas de otras corrientes artísticas contemporáneas o de lo andino en su contexto original.

Ahora, si desde la poética no habría una intención representativa, desde la recepción la situación puede ser algo diferente. Aunque no se cuenta ciertamente con la evidencia empírica suficiente para asegurar lo que las audiencias de El Polen en los setenta pensaban de su música, es posible argumentar en base a que Juan Luis Pereira manifiesta que el público reconocía abiertamente que estaban utilizando el folclor sin que ello implicara necesariamente ver a El Polen como un grupo folclórico. Asimismo, en el capítulo 2 se ha visto también que las demás propuestas de rock veían a El Polen como algo fuera de lo común o poco convencional, más que como una propuesta que intentara “folclorizarse”. Considero que es razonable pensar esto ya que para los setentas, la música folclórica y andina ya se habría difundido en la sociedad limeña al punto que esta sería ya capaz de reconocer al menos entre estilizaciones pasadas, folclor contemporáneo y grupos de rock que incorporaban elementos locales. Finalmente, donde El Polen podría haber sido percibido como representantes de lo andino sería durante su estancia en Europa en 1973 porque el repertorio que tocaron no era el que se encontraba en los discos, sino uno conformado únicamente por temas folclóricos. Entonces, como se vio en el capítulo 2, lo que hizo El Polen en Europa fue adaptarse a las circunstancias (sobrevivir)

regresando a su práctica inicial de tocar covers y adaptando su formato instrumental – y su atuendo – a uno que sí se aproxima más al de los conjuntos de música latinoamericana²⁹⁷. Se apunta que en este caso la representatividad se daría desde la recepción y por el contexto ya que, en medio del auge de la falsificación folclórica “europea” de los sesentas y setentas, es más que probable que los europeos hayan tomado a El Polen como un grupo latinoamericano más.

En síntesis, respecto al vínculo entre el latinoamericanismo y El Polen, el acto de representar al sujeto y/o la cultura andina no parece haber sido en principio parte de la intención del grupo, y más posible que este haya sido atribuido a su discurso bajo ciertas circunstancias. Asimismo, sale a tallar el hecho de que un grupo como El Polen estaba más influido por los discursos del rock, la contracultura y/o el hipismo que por otras ideologías. Así entonces, desde la lógica de la libertad individual y creativa, El Polen estaría más preocupado en representarse a sí mismo más que a otros grupos sociales.

3.2.6. El discurso musical y la noción de “rock andino”

Finalmente, resulta relevante relacionar el discurso estilístico musical con la noción de “rock andino” en tanto se ha considerado a El Polen como arquetipo de esta categoría (Mendivil, 2022, p. 242) y como un grupo que, junto a Los Jaivas, habría “patentado” (p. 249) lo que parece ser un tipo de música.

Para abordar esto, es necesario determinar previamente una referencia de base respecto a esta noción de “rock andino” y para ello, se considera un artículo que titula “la evolución del rock andino”²⁹⁸. En este, el término se toma al parecer de manera indistinta al de “fusión rock-andina” ya que el mismo es abandonado desde el inicio ya que no se usa para referirse a El Polen, el cual es descrito más bien como “una de las primeras propuestas que fusiona los elementos de la música latinoamericana con el rock”. Señala luego que en los ochenta, el grupo Del Pueblo del Barrio fusionaría “el rock, con elementos de la música andina y la afroperuana [incluyendo] instrumentos como la zampoña, quena, charango y cajón peruano”. También señala que este grupo se daría cuenta que esta mezcla “refrescaba la pauta rockera del Perú” y que la fusión intercultural (entiéndase la fusión rock-andina) se convertiría “en un sub género musical “nacional” que tendría la misión de ser un portavoz de las manifestaciones culturales del pueblo peruano en ese entonces”. Este punto no solo refuerza la equivalencia entre “rock andino” y “fusión rock-andina”, sino sugiere que, bajo ciertas circunstancias, estos podrían concebirse como un sub género del rock peruano. El artículo continua refiriéndose a la

²⁹⁷ Existe una fotografía que muestra a Juan Luis y Raúl Pereira, Puro Fuentes y Fernando Silva (los 4 del grupo que fueron a Europa) con el atuendo latinoamericano. De Souza (2022) usa esta fotografía para sustentar la relación de El Polen con el latinoamericanismo aunque no la contextualiza. Según lo consignado en las redes sociales, la foto fue tomada en Estocolmo en 1973, en la inauguración de la exposición del pintor cusqueño Alberto Quintanilla, es decir, durante su estancia en Europa. Esto contrasta con otras fotos del grupo en sus presentaciones en Lima donde visualmente su estética es mas hippie, lo que reforzaría la idea de que el acercamiento a la estética latinoamericanista fue circunstancial. De todas formas, sería interesante un estudio más detallado de la estética visual de El Polen y del rock peruano en general. La foto se puede ver en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=807758747411961&set=a.369845904536583>

²⁹⁸ Diario Jornada (2021, 28 de Julio).

banda Uschpa, quienes en los años noventa incorporarían elementos como la danza de tijeras, el violín, el arpa y el waqrapuku, conectarían el rock y blues con el huayno y el qarawi y “buscarían en sus letras revalorar el ande peruano con melodías foráneas”. Hacia el final, el artículo menciona que la fusión de “el carnaval, arasakaska, huayno, pasacalle y qarawi con las melodías del rock, metal y blues” en propuestas más actuales como Cholopower o Bluestuta “da a los fanáticos gran variedad de mezclas, que alimentan su alma rockera y al mismo tiempo logra que renazca su identidad cultural ayacuchana”.

Lo expuesto nos da pie ahora para discutir que implica un término como el de “rock andino” desde una dimensión estética y estilística. Para ello recurrimos a dos categorías expuestas en este trabajo: género y estilo.

En el capítulo 1 se ha visto que el género musical se define desde aspectos y reglas tanto musicales como de índole cultural, social, económica, etc. (Fabbri, 1981) y que está ligado a valores culturales, rituales o territorios y que buscaría incluso la reproducción de una ideología (More, 2001, p.438). Desde esta definición, el “rock andino” - o “fusión rock-andina” si se quiere, podría considerarse un género musical, o en todo caso, un sub género puesto que a lo largo de la historia del rock en el Perú, este parece haber estado asociado a la consolidación de un pensamiento y/o de una función social que implica aspectos como “ser portavoz de la cultura peruana”, “revalorar el ande peruano mediante elementos foráneos”, alimentar el “alma rockera”, “hacer renacer” la identidad o incluso “refrescar” el rock peruano mismo. Si consideramos estos puntos como mediadores de la comunicación entre bandas y audiencias que consumen “rock andino”, estaríamos hablando de un género musical con reglas sociales y expectativas de cierto modo definidas. Ahora, considerando un enfoque jerárquico desde el cual inscribirse en un determinado género implica comunmente adoptar los marcos estilísticos de dicho género (Braae, 2020, p. 232), tocaría determinar marcos estilístico musicales que definirían el “rock andino”. Y es en este punto que se trae a la discusión el discurso estilístico de El Polen en tanto su propuesta ecléctica, así como su fusión multiestratégica, mostrarían más bien que no habría una única forma de hacer “rock andino”, o un marco estilístico que califique como las reglas musicales del “rock andino” como género, ya que estilísticamente, este se vale de recursos diversos: desde tocar un huayno con la fuerza del rock, componer un huayno y sumarle un interludio, hacer un arreglo experimental con quenás y zampoñas, yuxtaponer *riffs* sobre melodías de quena, hasta usar la quena únicamente como un “color”, o la mandolina como guitarra solista. Asimismo, el discurso de El Polen se diferencia en términos estilísticos de otras propuestas consideradas también como “rock andino” como Del Pueblo del Barrio, Uschpa, Cholopower – o Los Jaivas. Esto proporciona un mayor grado de variedad y hace más difícil considerar la posibilidad de un marco estilístico definido. Asimismo, si bien usar instrumentos locales o juntar el rock con otras músicas peruanas son rasgos que todas estas propuestas parecen compartir, la flexibilidad y amplitud que denotan los mismos sugiere poca cohesión a nivel estilístico en el caso de un género como el “rock andino”. Esto a su vez incita a ver dichos rasgos como mecanismos o estrategias más propios de la fusión musical en tanto proceso creativo, o alternativamente, como condiciones o requisitos para que una propuesta sea considerada “de fusión”.

Así entonces, en base a lo expuesto, estaríamos frente a un estado de independencia del concepto de estilo respecto al de género en el caso del “rock andino”. Esto implica entender este término como una categoría de género, pero con la salvedad de que este carecería de un marco estilístico lo suficientemente delimitado – un género sin estilo, en términos simples (Braae, 2020, p. 233).

Por otro lado, esta configuración no resultaría problemática con las funciones de carácter social previamente determinadas para el rock andino, ni con la idea de “ser fuente de inspiración para la fusión musical moderna” (Mendivil, 2022, p. 249), una función que El Polen habría artuculado particularmente al abrazar - o patentar - el “rock andino”. Esto se refuerza recordando el carácter pionero de El Polen y el hecho que la mayoría de bandas mencionadas en el artículo referido ciertamente tendrían a este como una referencia relevante, aunque estrictamente no lo “copiarían” en términos estilísticos. Se diría además que esta “inspiración” que El Polen simboliza para otras bandas, se traduce más bien en la idea de que el contacto entre el rock con lo local no concibe en realidad parámetros musicales necesariamente delimitados. Así entonces, del mismo modo cómo El Polen abordó este proceso en los años setenta, cada propuesta que vendría después determinaría sus propias pautas estilísticas, emplearía géneros, instrumentos y establecería posturas (transgresoras o conservadoras, convencionales u originales) de acuerdo a sus decisiones y en relación a las circunstancias en las cuales les tocaría hacer música.

Todo lo expuesto nos lleva considerar finalmente que el término “rock andino”, más que un género, es una referencia a una música que no habría superado un estado inicial de proceso de fusión o transición. Nuevamente, tanto la diversidad estilística presente en El Polen, así como en otras propuestas, sugieren pensar el “rock andino” como un proceso de contacto más que como un *híbrido* musical con identidad, escuela o escena propia (Steingress, 2004). Esto contribuye a entender por qué el término es abandonado y reemplazado rápidamente por el de *fusión rock-andino*, así como a justificar que sería más bien este término, y no el de “rock andino”, el que representaría de mejor modo la naturaleza dialéctica, liminal y de tensión de un proceso que grupos pioneros como El Polen – y otros que estuvieron antes – pondrían en marcha allá por los años sesenta y que no ha parado hasta el día de hoy.

CONCLUSIONES

El discurso estilístico de El Polen de principios de la década de los setentas se construye como una manifestación local del rock, entendido para esa época, como un movimiento musical y cultural complejo y basado en tendencias de experimentación, eclecticismo y apertura estilística. En tal sentido, debe entenderse como un “experimento” propio de su tiempo y/o como una propuesta musical fuertemente conectada con las mentalidades del rock de su época. Su comportamiento estilístico se fundamenta en los diferentes capitales disponibles al pertenecer a un círculo social privilegiado de la sociedad peruana y por otro lado, en premisas pre compositivas que comprenden en principio la meta estética de construir explícitamente una propuesta de fusión que considere las influencias y referencias musicales personales, así como una relación intercultural entre varios músicos, artistas y agentes. Asimismo, su comportamiento implicó la adaptación a nuevos repertorios, contextos y espacios durante una primera etapa formativa que comprendía la práctica de hacer covers de temas foráneos y folclóricos locales y la experimentación con distintas formaciones y formatos instrumentales. Esta práctica trascendió su etapa formativa, estando presente a lo largo de su ejercicio artístico e incluso hacia el final de su primera etapa en el año de 1973. Como parte de su construcción, incurrieron en un sincretismo metodológico donde se recurrió no solo a esta práctica del cover, sino a las composiciones, arreglos, herramientas de composición como partituras “criollas”, recursos de estudio como los montajes y los sampleos, así como a identificar y aprovechar circunstancias durante el proceso creativo que devinieron en decisiones de índole “experimental”. Así también, tomaron una actitud virtuosa al considerar proyección profesional, proceder con cierto nivel de organización, asignación de roles, intención de aprendizaje y dominio de diferentes expresiones e instrumentos musicales, pericia en la ejecución e interrelación con diferentes músicos de diferentes niveles de proficiencia musical.

Respecto a la construcción de lo progresivo, el discurso de El Polen involucra varias capas conceptuales. Comprende en principio las metas estéticas de ver la música misma como un concepto basado en la integración de las “raíces”, el descubrimiento del campo por jóvenes hippies mediante la cultura del viaje y la relación entre un compromiso de entrega por parte del grupo y la valoración principalmente estética de la música, una relación que trasciende hasta hoy en día. Por otro lado, lo conceptual se nutre de la relación intertextual con la película *Cholo* (1972) y del soporte visual producido para el disco *Fuera de la Ciudad* (1973). Por su parte, la lírica en general se compone de narrativas típicas asociadas a la psicodelia como lo pastoral, la fantasía o la espiritualidad, aunque el mensaje adopta un enfoque mayormente individualista más que social. Finalmente, la música no se ajusta a la idea de construir una narrativa basada en una continuidad musical o sonora al construirse a partir de composiciones discretas.

A nivel de formas musicales, El Polen presenta una aproximación a “lo clásico” poco ortodoxa, recurriendo más a formas seccionadas, extendidas y a base de adición de

secciones que a la construcción de un sentido de monumentalidad mediante el préstamo de “grandes” formas de la música académica. Por otro lado, aspectos como la armonía, la métrica y la temporalidad no definen tendencias estilísticas dominantes. La armonía no es un aspecto sometido a sofisticación, se hace un uso convencional del sistema modal basado en triadas característico del rock en piezas estilísticamente más próximas a este y de convenciones armónicas del huayno y la marinera en sus composiciones de base andina y sus versiones, siendo escasos los momentos donde se transgreden estas configuraciones. La métrica se manifiesta principalmente en combinaciones entre esquemas regulares basados en 4/4 e hipermetría de base 4, con otros irregulares, tanto a nivel de secciones formales como de construcciones menores como los fraseos melódicos. No obstante, se construye una compatibilidad entre la irregularidad métrica buscada desde lo progresivo y aquella característica de géneros andinos como el huayno, así como una sensación de flexibilidad métrico-rítmica en secciones con un desarrollo melódico de carácter espontáneo e irregular que se tensiona con bases o acompañamientos de mayor repetitividad y definición rítmica. La narrativa o temporalidad es diversa, presenta esquemas discursivos de desarrollo dirigido principalmente mediante material melódico de tipo periódico, así como otros de tipo híbrido que de un lado, combinan material discursivo yuxtapuesto con construcciones mas verticales y cíclicas basadas en *riffs*, *vamps* y módulos armónicos cortos y por otro, recurren a estrategias de secuenciación de secciones con diferentes construcciones de temporalidad, así como a repeticiones de secciones completas sin mayor variación que articulan una sensación de verticalidad.

El discurso de El Polen es multiestratégico en la construcción del virtuosismo, la experimentación y la improvisación. Existen pasajes de virtuosismo de ejecución, así como de tipo formal en ciertas piezas por sus grandes proporciones, mientras que ni la armonía o la métrica presentan un tratamiento que califique como virtuoso. La ejecución instrumental muestra un tratamiento más convencional que experimental siendo escaso el uso de técnicas extendidas y exploraciones tímbricas que vayan más allá de la estrategia convencional de incorporar instrumentos atípicos al rock. Se recurre a un “enfoque experimental” que privilegia los recursos por sobre el resultado al manipular y transformar formas folclóricas convencionales y al usar material – principalmente folclórico - de manera libre y ajena a todo marco estilístico. Así también, se encuentran presentes la alusión a estéticas y sonoridades “experimentales” como el *avant garde* o la “música experimental” - más convencionales en el progresivo, y el enfoque de bricolaje que re contextualiza material diverso dentro de un esquema de rock y contracultura. En cuanto a la improvisación, esta se establece mayormente como recurso compositivo manifestándose puntualmente desde la ejecución instrumental en algunos pasajes solistas y en ciertos desarrollos de instrumentos o secciones rítmicas que connotan espontaneidad.

La tendencia de lo progresivo por un tratamiento sofisticado y variado de la textura musical constituye para el caso de El Polen un rasgo determinante de su lenguaje particular. El Polen articula en general una textura híbrida compuesta de un entramado melódico-textural complejo y variado sobre un acompañamiento cordal. La sofisticación y variedad textural deviene una estrategia compositiva transversal a todo el repertorio y se manifiesta mayormente en el plano melódico presentando variedad de tejidos

fundamentados en una intención contrapuntística y polifónica que implica independencia y diálogo de voces, así como la armonización, intercambio de roles instrumentales, alternancias y acumulación. Sumada a esta estrategia compositiva, el lenguaje particular de El Polen se caracteriza por su tendencia a lo que se ha definido como clasicismo, es decir, un enfoque que prioriza la composición de piezas mayormente a base de arreglos por sobre esquemas de improvisación o procesos de índole experimental. Bajo este enfoque, su discurso califica como una música de integración que acerca estéticamente lo local a lo global al tratar instrumentos folclóricos con técnicas compositivas comúnmente asociadas con la música académica. Los factores que soportan tanto la sofisticación melódico textural como el clasicismo son la aproximación ecléctica que se manifiesta en la combinación a modo de orquesta de varios instrumentos melódicos como la quena, el violín, el violonchelo y la mandolina, así como en la reunión de varios estilos y géneros que aportan sus propias texturas y funciones melódicas. Así también, estos rasgos propios del idioma se sustentan en aspectos como la relevancia que la música clásica tuvo en los miembros del grupo, su actitud virtuosa y dedicación por el aprendizaje y los ensayos, su enfoque de trabajo y presentaciones en vivo donde predominaba la idea de la canción “hecha” y no la sesión de improvisación, así como una relación con la audiencia mediada por la valoración de lo estrictamente musical. Finalmente, debido al hecho de que la sofisticación textural y el clasicismo son rasgos del discurso musical a nivel de idioma, ello coloca al eclecticismo, la experimentación y la improvisación, así como a las cuestiones armónicas, de métrica y de temporalidad en el dominio del dialecto en tanto su función dentro del discurso es mantener la conexión con las corrientes mas amplias del rock en general.

Por su lado, la psicodelia se construye en sentido histórico como experiencia plasmada en principio en el consumo de sustancias por parte de los miembros de El Polen a partir de finales de los sesentas, llegando a ser incluso catalizador de la fundación misma de la propuesta y motor de la exploración y libertad creativa. A esto se suma la adopción de diferentes prácticas convencionales asociadas a la cultura psicodélica de masas de la época. Asimismo, durante la época es posible que la música de El Polen fuera percibida como portadora de una intención de incitar a la experiencia o asociarse a esta al estar inmersa en un contexto espacio temporal propio de la contracultura. Debido a esta asociación contextual, se da un proceso de mistificación de lo andino donde la música folclórica interpretada por El Polen, así como el tratamiento que el grupo hace del material folclórico en general en sus composiciones, adquieren connotaciones psicodélicas, aunque además de ello, existen piezas que utilizan material andino cuya composición contiene mayor grado de intención y afecto formal respecto a esta estética.

El Polen se constituye también en una manifestación local del folk psicodélico de fines de los sesenta. Los rasgos que justifican esto a nivel estilístico son principalmente la instrumentación acústica y el uso de instrumentos folclóricos diversos que exceden los meramente andinos. Sin embargo, a diferencia de otras propuestas europeas, el discurso de El Polen se mantiene enmarcado en esquema más propio del rock que del folk al no recurrir al desarrollo del verso libre o a una adecuación rítmica de lo instrumental a lo vocal, siendo escasos los momentos donde esto ocurre.

Desde la instrumentación acústica se construyen también aspectos como la nostalgia psicodélica y la arqueología musical desde donde se articula la evocación de lugares y pasados remotos, universales, abstractos y utópicos, así como las nociones de la naturaleza, lo pastoral, lo campestre y lo bucólico. Estas últimas connotaciones están muy presentes en las valoraciones actuales sobre la música de El Polen de los años setenta. Estas valoraciones muestran a su vez la construcción de la psicodelia desde la recepción ya que se vale de estas connotaciones y se asocia incluso a un supuesto carácter o “poder” telúrico de lo andino y lo incaico que la música del grupo parece evocar de manera simbólica.

El discurso de El Polen también construye la psicodelia como estilo, aunque sin presentar tendencias o estrategias compositivas en particular, sino más bien una gama variada de recursos prototípicos que hoy en día apuntan a la estética del rock y folk psicodélicos de los años sesenta. Estas comprenden campos tópicos que caracterizan y ponen en contraste las diferentes secciones de las piezas, secciones de carácter improvisatorio y aleatorio y momentos que califican como formas continuas por su carácter de imprevisibilidad, irregularidad y cambio constante. Se construyen además evocaciones a la plasticidad temporal mediante la transformación continua en ciertas piezas, mientras que en otras son predominantes los cambios de tempo, métrica, acelerandos, retardandos y pausas abruptas. Además, nociones “típicas” de lo psicodélico como la atemporalidad, el hipnotismo, misticismo, misterio, revelación y/o espiritualidad se evocan mediante técnicas como los bucles y los drones materializados a su vez en estructuras monocordales, notas sostenidas y repetición musemática de motivos. Otras piezas evocan la alternancia entre estados temporales reales y atemporales ficticios mediante la alternancia entre secciones de improvisación y otras más arregladas o que re exponen el material melódico principal, así como a través de contrastes entre secciones con texturas altamente diferenciadas. Finalmente, debido a su escasez como recursos en la composición, otros recursos como los ecos, reverbs, efectos sonoros, voces, así como progresiones armónicas, fraseos y motivos poco convencionales y/o disonantes quedan como aspectos más ornamentales en la construcción de la psicodelia como estilo.

En cuanto a la fusión musical, ésta se fundamenta a nivel de comportamiento en la intersección entre las influencias y el bagaje cultural musical de los hermanos Pereira en tanto sujetos fusionados y el ambiente de interculturalidad que representó el grupo al reunir diferentes músicos provenientes de contextos musicales diversos. Este encuentro intercultural funcionaría también como reflejo de los valores hippies de comunidad y unión y el enfoque constelatorio de lo progresivo.

Como proceso creativo, la fusión musical en el discurso estilístico de El Polen se articula de manera multiestratégica. Elementos estilísticos propios del rock, diferentes estilos andinos, la marinera y el festejo afroperuano se articulan mayormente desde una dimensión morfosintáctica, mientras otras corrientes musicales se articulan desde una dimensión más semiótica al ser evocados a través de los timbres como lo latino, lo clásico o lo folk, aunque esta configuración no es absoluta. Se presentan también varios procesos, algunos más sistemáticos por estar basados en la manipulación y transformación con alto grado de conocimiento de los marcos estilísticos, así como otros más exotistas donde se

usa un estilo de base y otros de función más ornamental. Esta última dimensión se construye dada la función tópica que tendrían ciertos instrumentos y sonoridades por encontrarse fuera de su contexto original en el marco de ciertas piezas. El repertorio muestra además enfoques de transición donde se pasa de una configuración evocativa de un estilo hacia otra diferente, así como esquemas híbridos donde se yuxtaponen los esquemas previos o donde no existe un enfoque predominante sino más bien un equilibrio entre los diversos estilos y procesos de contacto involucrados.

La fusión musical en El Polen se enriquece y complejiza debido a una dimensión semiótica la cual complementa una construcción de enfoque estrictamente morfosintáctico. Ciertas piezas se establecen como un nodo intertextual al integrar la recepción en el proceso de construcción de la fusión donde varios recursos y elementos formales activan ciertas asociaciones con muchos más estilos o áreas musicales que los que se habrían concebido originalmente. Además, son identificadas alusiones y citas a otras piezas y estilos específicos de artistas que influenciaron estilísticamente a El Polen.

El discurso de El Polen presenta a su vez ciertas tendencias respecto a la fusión. Existe una transición de una fusión basada en el eclecticismo en el primer disco *Cholo* hacia una de base más sistemática que caracterizaría el segundo disco *Fuera de la Ciudad*. La fusión como eclecticismo se basa en la concepción de los hermanos Pereira de la fusión como la reunión y la interpretación de varios géneros en una sola propuesta. Esta visión se plasma en el primer disco y se refuerza al ser resultado de la intervención de más agentes que solo los hermanos Pereira, de ahí que el disco presente temas anglosajones ortodoxos y fusionados, versiones de huaynos estilizados, temas andinos tradicionales y piezas experimentales. El segundo disco muestra por su lado un esquema de fusión donde lo andino se opera desde un enfoque sistemático, debido al mayor dominio de los elementos formales, mientras el componente rock se manifiesta desde una dimensión performática. Si bien es más homogéneo y no tan ecléctico por la salida de varios integrantes, el segundo disco construye sus propias estrategias de variedad manteniendo una “base andina” al contener huaynos tradicionales, composiciones basadas en el huayno, piezas de estética incanista o de música “incaica” hibridizada con huayno, elementos andinos en marcos experimentales y temas de folk rock-andino.

La fusión presenta también un enfoque “respetuoso” de lo andino fundamentado en un proceso complejo de construcción de las “raíces andinas” basado a su vez en un sincretismo metodológico. Este proceso comprende el gusto, el interés y una exposición inicial de los Pereira a la variedad de la música andina y folclórica en general desde casa y mediatizada por la radio, luego el aprendizaje de diversos temas folclóricos en su etapa formativa, el aprendizaje de nuevos repertorios e instrumentos a través de los viajes y el contacto con expresiones musicales locales, así como mediante la tutoría con músicos folclóricos como Alejandro Vivanco. El discurso musical refleja esta construcción en composiciones donde se aplican de manera convencional los marcos estilísticos del huayno, así como por la incorporación de piezas tradicionales en el primer disco y por interpretaciones de versiones de huaynos muy fieles a la forma tradicional en el segundo. Esta configuración muestra que El Polen sí buscó de cierto modo acercarse a la tradición, proceso que queda representado en este “conservadurismo” de lo andino.

Por su parte, “lo rock” responde a la perspectiva constelatoria del progresivo al manifestarse, sin jerarquía aparente, como género de base, en elementos puntuales en interacción con otros marcos estilísticos, de manera tópica o simbólica y desde una dimensión performativa. Así también, actúa como contrapeso al enfoque “respetuoso” por lo local y como una fuerza “original”, creativa, dinámica e interpeladora de los marcos musicales involucrados en la fusión. Más que tomar los marcos estilísticos del rock previo a la era psicodélica como una “matriz”, el discurso de El Polen los utiliza como un recurso más dentro de la fusión, conservando algunos aspectos e interpelando otros. Los compases y métricas “típicas” basadas en 4 no son dominantes, sino coexisten con la métrica irregular característica de géneros andinos como el huayno. La formación instrumental *ad hoc* de El Polen conserva los roles distintivos de la guitarra (solista y rítmica) y descarta al mismo tiempo la sección rítmica convencional de batería y bajo y la sonoridad eléctrica; esta configuración, sumada a la integración de instrumentos folclóricos con roles más allá de lo meramente ornamental, interpela en última instancia del formato tradicional convencional de una “banda de rock”. Finalmente, el discurso de El Polen, evidencia el rol fundamental de la dimensión performática en la fusión en tanto implica primordialmente el tocar otras músicas con el “espíritu fuerte, guerrero y agresivo” que caracteriza a una interpretación de rock.

Respecto a los vínculos que se pueden establecer entre el discurso estilístico, su contexto socio histórico local y las interpretaciones que la literatura ha hecho sobre El Polen se tiene en primer lugar que, a pesar del distanciamiento que tanto El Polen y la historiografía del rock peruano parecen establecer entre su propuesta y las primeras fusiones del rock con lo local, en el discurso musical se evidencia un continuismo de varias prácticas iniciadas ya desde finales de los cincuenta e inicios de los sesenta como el cover, el uso del inglés y las profusiones - entendidas como versiones locales de géneros foráneos y composición con enfoque exotista - solo que enmarcadas en un contexto estético estilístico afín a las corrientes del rock progresivo y psicodélico. En tal sentido, El Polen deviene una propuesta estilísticamente diferente pero que se inserta en una corriente de construcción de un sentido de identidad local ya iniciada previamente y con la misma legitimidad que otras propuestas previas basadas enteramente en modelos de profusión.

El discurso de El Polen se alinea ideológicamente con las nociones de autenticidad que plantea el discurso del rock anglosajón. Sin embargo, al considerar este concepto en función a las circunstancias y el contexto local, El Polen no se divorcia completamente de la lógica del mercado y los medios masivos. A pesar de la poca relevancia del rock para el mercado local, El Polen tuvo presencia eventual en la radio y relativo éxito comercial. Por otro lado, se acercaría al “pop” al estar en “deuda” estilística con la música y el folclor popular local de masas.

Desde la perspectiva de los procesos de autenticación, el discurso de El Polen se autentica desde la noción del “rock con raíces” al buscar de algún modo emanciparse de lo anglosajón planteándose como una alternativa al rock de emulación en tanto práctica dominante. No obstante, este proceso encuentra una contradicción en el hecho que el discurso no renuncia a prácticas asociadas a esta emulación debiendo ser visto en

consecuencia como una propuesta relativamente más “original” fundamentada en la conciliación entre dichas prácticas de emulación y otras estrategias como el formato instrumental particular y el enfoque multiestratégico que aplica en su fusión. Si bien el discurso musical plantea autenticarse también desde la noción de “lo orgánico”, entendido como un discurso no mediatizado por el artificio tecnológico, lo cierto es que El Polen no descarta aprovechar técnicas propias del estudio como los montajes o el sampleo, siendo estos incluso fundamentales en la concreción de su lenguaje particular basado en la sofisticación textural. Asimismo, El Polen construye una autenticación al establecer una dinámica de conexión con la audiencia, instrumentalizando el huayno para despertar en ésta un sentido de identidad intrínseco, el cual, representaría un valor adicional que la música ofrecería a la experiencia del oyente.

En relación al contexto político vivido a finales de los sesenta y materializado en el gobierno militar, no parece establecerse una influencia ideológica directa entre este y el discurso de El Polen. Al explicitar una postura al margen de la política tradicional, El Polen se adscribe más al tercer polo apolítico establecido por la contracultura en Latinoamérica y al hipismo en general que profesaba la vía alternativa del estilo de vida individualizado. Así también, los Pereira establecerían contacto con los discursos indigenistas durante una etapa anterior – la escolar - a la instalación del gobierno militar y, lejos de compartir las agendas nacionalistas tradicionales del gobierno de turno, profesarían un discurso donde pretensiones nacionalistas o peruanistas se supeditan a una noción de universalidad e integración indiferenciada más propia del hipismo con el cual sí se identificaban explícitamente. No obstante, El Polen se beneficiaría directamente de las políticas de difusión del folclor y la música local en general llevados a cabo por el gobierno militar.

En un discurso musical como el de El Polen, son predominantes las idiosincrasias asociadas al rock, la contracultura y el hipismo, las mismas que actúan como filtros de otras ideologías. En tal sentido, más que recibir los discursos indigenistas, nacionalistas y paternalistas de modo pasivo, El Polen los asimilaría de forma indirecta, re contextualizándolos de modo que fueran funcionales a una agenda más asociada con las lógicas del rock “con raíces”, el nuevo indigenismo y con la construcción de una identidad artística individual.

El discurso estilístico, en línea con los postulados de apertura, reciclaje y eclecticismo del rock, mostraría que “lo andino” se entiende más como un bricolaje de varias “músicas andinas” al contener composiciones y versiones de tratamiento más tradicional, otras de mayor manipulación y sofisticación, así como tratamientos “híbridos”, exotistas e invenciones “andinas” originales. Se establece de este modo un espacio liminal que interpela la idea de un reflejo pasivo de los discursos indigenistas, así como las interpretaciones sobre una fusión de El Polen totalmente romantizada e idealizada. Esto debido a las diferentes fuentes que intervinieron en la construcción de la “raíz andina” en El Polen (medios masivos, viajes, tutorías) y al hecho que la música en sí se presenta repartida entre instancias estilísticamente afines a constructos de “música andina” ya romantizados y/o estereotipados, y otras que sonoramente estarían más próximas a la realidad de la música popular folclórica. Asimismo, de concebirse como

romantizado, el discurso musical de El Polen sería una instancia más de romantización de “lo andino” o “la música andina” que respondería, en este caso, a los valores de ambición musical, sofisticación y desarrollo de una individualidad artísticas asociados al rock de finales de los sesenta.

Del mismo modo, la construcción de un “pasado remoto” en el caso de un grupo de rock fusión como El Polen, se encuentra más acorde con las visiones de la contracultura, la psicodelia y el hipismo que con los postulados indigenistas y nacionalistas tradicionales. Este poseería entonces connotaciones de universalidad, atemporalidad, abstracción y/o virtualidad más que intención de rescate o representación de un pasado histórico. En términos estilísticos, El Polen nuevamente pone en cuestionamiento la influencia directa de los discursos tradicionales al contener ciertamente reconstrucciones imaginadas, donde el formato instrumental y el arreglo musical son ciertamente alusivos a músicas locales y rurales de algún modo evocativas de lo precolonial, pero al mismo tiempo, posee instrumentación, piezas y momentos relacionados a sonoridades más contemporáneas y urbanas.

Por otro lado, el comportamiento y el discurso de El Polen no se muestran ideológicamente muy ligados a otros movimientos musicales como el Latinoamericanismo. Si bien bajo la influencia de este último homogenizaría lo andino con lo cusqueño, al menos desde la intención no se compartiría la agenda de representación de la cultura ni del sujeto andino. Un grupo como El Polen, bajo las ideología del rock y el hipismo, buscaría más recontextualizar lo andino en función a un proyecto individualista. Una idea de representación, en este caso, se construiría más por parte de la recepción tanto a nivel local por el público no andino de El Polen, pero sobre todo durante la estadía del grupo en el extranjero, donde debido a las circunstancias, este se transformaría en un grupo folclórico.

Finalmente, la propuesta ecléctica y la fusión multiestratégica de El Polen sugieren que la noción del “rock andino” no poseería un marco estilístico particular, y en ese sentido, de considerarse un género musical, este sería un género sin estilo y/o sin reglas musicales. Así entonces, el rock andino respondería a su vez mayormente a reglas ideológicas y sociales, como el reforzamiento de identidades locales o ser representante de la cultura nacional, reglas que El Polen parece cumplir pero poniendo en contacto el rock con lo andino a través de una variedad de estrategias y procesos creativos. El discurso musical de El Polen incita en última instancia a seguir considerando el contacto entre el rock, “la música andina” o “lo andino” como algo contenido dentro de la lógica dialéctica propia de la fusión musical.

Para finalizar, se puntualiza el alcance parcial de los hallazgos derivados de vincular el discurso estilístico musical de El Polen con su contexto y con las interpretaciones y postulados que se han hecho sobre el mismo, ya que principalmente estos tuvieron por fin enriquecer la dimensión artística de El Polen y no necesariamente ser respuestas finales a las problemáticas y discusiones planteadas. No obstante, sí pueden tomarse como muestras de cómo la dimensión textual y estilística de un hecho musical puede generar puntos debatibles y controversiales en relación a su contexto y a la forma

cómo dicho hecho se ha venido estudiando. Así también, devienen en potenciales nuevos puntos de investigación con los cuales profundizar el conocimiento sobre el rock en el Perú. Así, junto con el aporte que se considera brinda el conocer con mayor profundidad la obra musical de una propuesta tan representativa como El Polen, se espera que esta investigación invite a la reflexión y a realizar investigación sobre puntos como la recepción y/o el rol de las audiencias o sobre el lado estético y artístico del rock peruano, no solo en su primera etapa, sino a lo largo de su existencia. Y esto porque, como se ha evidenciado desde el caso de El Polen, los músicos, bandas, así como sus procesos creativos y producciones, tienen también mucho que contar.



REFERENCIAS

- Agencia de Noticias Andina. (2018, 16 de abril). Juan Luis Pereyra, líder de la banda Polen nos acompaña. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=u61Bb-FMeaA>
- Alabarces, P. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Trans. Revista Transcultural de Música*. 12. ISSN:1697-010 https://www.researchgate.net/publication/28239030_Posludio_musica_popular_identidad_resistencia_y_tanto_ruido_para_tan_poca_furia
- Astor, M. (2009). Análisis musical e historia de las mentalidades musicales. *Akademós*, 11(1 y 2), 35-54. http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/view/5616
- Baugh, B. (1993). Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(1), 23–29. <https://doi.org/10.2307/431967>
- Bennett, A. (2007). The forgotten decade: rethinking the popular music of the 1970s. *Popular Music History*, 2(1), 5-24. <https://doi.org/10.1558/pomh.v2i1.5>
- Bennett, A. (2009). "Heritage rock": Rock music, representation and heritage discourse. *Poetics*. 37. 10.1016/j.poetic.2009.09.006. https://www.researchgate.net/publication/44190945_%27%27Heritage_rock%27%27_Rock_music_representation_and_heritage_discourse
- Bernilla, E. & Flores, M. (2021). Los Ríos Profundos. Apuntes sobre los viajes de la cumbia por los circuitos del rock en Lima. <https://centrodelsonido.pe/articulos/los-ruídos-profundos-parte1/>
- Boix, O. (2018). “Hubo un tiempo que fue hermoso”: una relectura de la relación entre “rock nacional”, mercado y política. *Sociohistórica*, 42, e060. <https://doi.org/10.24215/18521606e060>
- Borras, G. (1992). La “musique des Andes” en France: “l’Indianité” ou comment la récupérer. *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. 58, 141- 150.
- Boyle, C., & Cánepa, G. (1987). Violeta Parra and Los Jaivas: Unequal Discourse or Successful Integration? *Popular Music*, 6(2), 235–240. <http://www.jstor.org/stable/853427>
- Braae, N. (2020). Categorization: Genre, Style, Idiolect, and Beyond. En Allan Moore & Paul Carr (Eds.) *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*. Bloomsbury Academic
- Brasa, I. (2012) La Seducción de lo Diverso: Una Reflexión Sobre el Eclecticismo Musical. *Espacio Sonoro* n.26 <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/01/Ar%C3%Adculo-Ignacio-Brasa.pdf>

Brown, L. (2011). Improvisation. En Gracyk, T., & Kania, A. (Eds.). *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (1st ed.). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203830376>

Canal Ipe. (2019, 11 de agosto). 8.Sonido Bestial - Fuera de la ciudad - El Polen - T1 [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=at43flmFr4&list=WL&index=20&t=1567s>

Caretas. (1973). El Sonido del Polen y la Banda Celeste. Recuperado de
<https://www.facebook.com/ElPolenPeru/photos/pb.100045335285897.-2207520000./10153114573658635/?type=3>

Carpio, G. (2021). Fusión y música afroperuana... de Chabuca Granda a Los Hijos del Sol: Análisis musical comparativo de las obras “El surco” y “Coplas a fray Martín” en los discos Cada canción con su razón y To my country. [Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú]

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/20742>

Carrasco, R. (2022). Análisis del huayno moderno: la organización rítmica interpretada desde lo tradicional. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio PUCP

Castro, H. (s.f). La nueva ola en el Cusco. *Herberthcastroinfantas's Blog*.

<https://herberthcastroinfantas.wordpress.com/la-nueva-ola-en-el-cusco/>

Cazar truenos (seudónimo). (2018, 8 de marzo). Entrevista a Juan Luis Pereyra de El Polen. *Noesfm*. <https://noesfm.com/juan-luis-pereyra-el-polen/>

Cepeda, H., (2013). Apropiaciones de la modernidad cultural. Las representaciones de la nación argentina y colombiana desde las agrupaciones musicales “La Columna de Fuego” y “Arco Iris”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XIX(37), p. 39-66
<https://www.redalyc.org/comocitar.oe?id=31627872003>.

Cevallos, R. (2019, 7 de agosto). El Polen y Kranium, más de 80 años de historia musical en el Perú. *La República*. <https://larepublica.pe/musica/2019/08/08/el-polen-y-kranium-mas-de-80-anos-de-historia-musical-en-el-peru>

Cohen, G. (2015). Expansive Form in Pink Floyd’s “Dogs”. *MTO journal of the Society for Music Theory*. 21(2). <https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.cohen.html>

Cornejo, P. (2018). *Alta Tensión Breve historia del Rock en el Perú*. Contracultura.

Cortés Stefanoni, J. C. (2013). El rock progresivo y la contracultura. *Analéctica*, 1-8.
<http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/251/2511034009/2511034009.pdf>

Corti, B. (2009). Fusiones, Hibridaciones Y Mezclas En La Música Popular: Raza, Nación, Y Jazz Argentino.

https://www.academia.edu/700281/Fusiones_Hibridaciones_Y_Mezclas_En_La_M%C3%BAsica_Popular_Raza_Naci%C3%B3n_Y_Jazz_Argentino

- Costa, J. (2018). L'EXPÉRIMENTATION DANS LA MUSIQUE ROCK Recherches historiques, socio-économiques et analytiques. [Tesis de doctorado, Universidad de Strasbourg].
https://www.researchgate.net/publication/329830108_L%27experimentation_dans_la_musique_rock_Recherches_historiques_socio-economiques_et_analytiques
- Costa, J. (2020). 1968: The Beatles, Frank Zappa, the Soft Machine, Pink Floyd: Establishing the Dialogue between Experimentation and Tradition in Rock Music, *Rock Music Studies*, 7:3, 175-186, DOI: 10.1080/19401159.2020.1792182
- Covach, J. (1999). "Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock," in W. Everett, ed., *Rock Music: Critical Essays on Composition, Performance, Analysis, and Reception*. Garland Publishing 113-134.
<https://hcommons.org/deposits/item/hc:27445>
- Covach, J. (2006) The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive rock-jazz. En Spicer, M. (Ed.). (2011). *Rock Music* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315088631>
- Davies, S. (1999). Rock versus Classical Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(2), 193–204. <https://doi.org/10.2307/432312>
- De Souza, J. (2023) La construcción de lo andino en el imaginario musical fusión de la banda El Polen en la Lima cosmopolita de la década de 1970 [Tesis de maestría] Pontificia Universidad Católica del Perú
- Diario Jornada. (2021, 28 de Julio). La evolución del rock andino. *Jornada*.
<https://jornada.com.pe/la-evolucion-del-rock-andino/>
- Dios, A. & Margiolakis, E.. (2020). Experiencias contraculturales en Argentina y Bolivia: conexiones dispersas en contextos de opresión. *Intersecciones en comunicación*. 1(14).
<http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/216/2161047005/index.html>
- Dorter, K. (2004). The fusion and diffusion of musical traditions, *The European Legacy*, 9:2, 163-172, DOI: 10.1080/10848770410001687585
- Dunbar-Hall, P. (1991). Semiotics as a Method for the Study of Popular Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, (22)2. 127-132.
<https://www.amherst.edu/media/view/370938/original/Dunbar-Hall+-Semiotics+as+a+Method+for+the+Study+of+Popular+Music+.pdf>
- Echard, W. (2017). *Psychedelic Popular Music: A History through Musical Topic Theory*, Indiana University Press.
- EL POLEN. (2021, 4 de setiembre) [Video]. Facebook.
<https://www.facebook.com/ElPolenPeru/videos/590066732116879/>

Espinoza, M. (s.f.). “Pareciera que nos está yendo mejor que antes”. [Entrevista a Juan Luis Pereira]. *La República*. En EL POLEN (2015, 30 de setiembre). Recuperado de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10153283880798635&set=pb.100045335285897.-2207520000>

Fabbri, F. (1981). A theory of Musical Genres: Two Applications. *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn and P. Tagg; Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81 https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Fabbri-Musical_Genres.pdf

Fellez, K. (2011). *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*. Duke University Press. <https://www.perlego.com/book/1465519/birds-of-fire-pdf>

Ferrier, C. (2020). ¿Música Andina? ¿o Músicas Andinas? un Intento de Dilucidación. En *Folklore: Arte, cultura y sociedad* / 1º ed. Lima. Revista N° 5. Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Ferrier, C. (2010). El Huayno con Arpa. Estilos Globales en la Nueva Música Popular Andina. Instituto de Etnomusicología PUCP. Instituto Francés de Estudios Andinos.

Fink, R. (1998). Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon. *American Music*, 16(2), 135–179. <https://doi.org/10.2307/3052563>

Fonseca, P. (2018, 18 de diciembre). Una cuestión de vibración. [Entrevista a Juan Luis Pereira]. *En Lima Agenda Cultural*. <https://enlima.pe/blog/el-polen-banda-peru-una-cuestion-de-vibracion>

García-Peinazo, D. (2019). ¿Es nuestra música? Rock con raíces e identidades nacionales en España. *ANDULI, Revista Andaluza de Ciencias Sociales* 18, pp. 73-92. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/anduli.2019.i18.04>

Gargurevich, G. (2018, 24 de setiembre). El hippismo en el Perú: ellos se fueron de casa. *Cosas*. <https://cosas.pe/cultura/137605/hippismo-en-el-peru/>

Gestores Culturales (eds.) (2021). El Polen, Cholo (1972) <https://drive.google.com/file/d/15UV2RYYqBHS1rk5B4JKlggkZRw8hwN-b/view>

González, J. (1986). Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 40(165), p.59–84. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13288>

Gonzales, J. (2021) *Pensar la música desde América Latina*. 2ª ed. revisada. Gourmet musical ediciones.

Guerrero, J. (2019). La música abordada como una práctica: Una relectura del concepto de intertextualidad. *Cuadernos de Musica Iberoamericana*. 32, 73-93. <http://dx.doi.org/10.5209/cmib.65531>

Gracyk, T. (2020). Authenticity, Creativity, Originality. En Allan Moore & Paul Carr (Eds.) *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*. Bloomsbury Academic

- Gutierrez, F. (2004) [Blog en línea] ¿Por qué se fue? ¿Por qué murió? Disquisiciones sobre el ocaso de la primera generación del rock peruano <http://esculpiendo.blogspot.com/2004/10/por-qu-se-fue-por-qu-muri.html>
- Gutierrez, F. (2014, 12 de setiembre). Duendes y Magos. *El Peruano* [Variedades] Recuperado de <https://www.facebook.com/ElPolenPeru/photos/pb.100045335285897.-2207520000./10152430830188635/?type=3>
- Gutierrez, F. (2021). “Al diablo con la revolución”, Rock peruano en tiempos de Velasco. En Sanchez, Miguel (ed.) *Mitologías Velasquistas: Industrias culturales y la revolución peruana, 1968-1975*. 2a reimpr. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Holguin, P. (2008). MÉTODOS DE ANÁLISIS ESTÉTICO El problema de la objetividad y la subjetividad en la estética musical. VII Reunión anual de Saccom. Sociedad Argentina de Ciencias Cognitivas de la Música, Rosario. <https://www.aacademica.org/pilar.jovanna.holguin.tovar/3.pdf>
- Judkins, J. (2011). Style. En Gracyk, T., & Kania, A. (Eds.). *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203830376>
- Kania, A. (2006). Making Tracks: The Ontology of Rock Music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(4), 401–414. <https://doi.org/10.1111/J.1540-594X.2006.00219.X>
- KR Music. (30 de diciembre de 2011). El Polen. *Rock Peruano (Rollos)*. <http://rockperuanorollos.blogspot.com/2011/12/el-polen.html>
- Lacasse, S. (2018). Toward a Model of Transphonography. En L. Bruns & S. Lacasse (Eds.) *The Pop Palimpsest Intertextuality in Recorded Popular Music*. (pp. 9-60) University of Michigan Press
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Editorial Labor
- La Rue, J. (2001). Fundamental Considerations in Style Analysis. *The Journal of Musicology*, 18(2), 295–312. <https://doi.org/10.1525/jm.2001.18.2.295>
- Lloréns, J. (1983) *Música Popular en Lima: Criollos y Andinos*. Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano.
- López Cano, R. (2005). Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 21/1. pp. 59-76. Versión on-line: www.lopezcano.net
- López Cano, R. (2007). Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104. pp. 30-36.
- López Cano, R. (2018). *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon Books

López, I. (2013). Eclecticismo en la música contemporánea Carmen replay, de David del Puerto, como paradigma compositivo. *Musiker: cuadernos de música*, 20, 115-142. ISSN 1137-4470. <http://daviddelpuerto.com/wp-content/uploads/2017/09/Israel-L>

Lutfi, N. (2018). The Hippies Identity in the 1960s and its Aftermath. *Rubikon: Journal of Transnational American Studies*. 2. 47. 10.22146/rubikon.v2i1.34240.

Macan, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press

Manco, D. (2015). Elementos de análisis musical macroformal: un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos. [Tesis de maestría, Universidad EAFIT]. <https://core.ac.uk/outputs/47250562>

McKay, G (1963) *Creative Orchestration*. Allyn and Bacon

Melgar, F. (2018, 5 de marzo). Las Flores Híbridas de la Tradición. [Sección El Dominical]. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/flores-hibridas-tradicion-noticia-502163-noticia/>

Melgar, F. (2020). La Transformación de las Raíces. Una aproximación a las fusiones de rock y música andina en el Perú <https://centrodelsonido.pe/articulos/la-transformacion-de-las-raices/>

Melgar, J. (2020). La oposición entre el rock y la nueva ola: un constructo de autenticidad en la historiografía del rock peruano. *Antec: Revista Peruana De Investigación Musical*, 4(2), 48–61. Recuperado a partir de <https://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/94>

Menanteau, A. (2006) Hacia una redefinición del término “fusión”. En <https://jazzycultura.wordpress.com/2006/08/01/hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau/>

Mendívil, J. (2018). *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Instituto de Etnomusicología PUCP, Instituto Francés de Estudios Andinos

Mendívil, J. (2022). El Polen: Rock andino fuera de la ciudad. En Pacora, L. & Blanc, E. (coords.) *Sabor Peruano, travesías musicales*. Editorial de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Mendívil, (s.f.). El Origen de la Música. Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2023. Recuperado de <https://iescapayanch-cat.infed.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2020/04/EL-ORIGEN-DE-LA-MUSICA.pdf>

Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Meyer, L. (2000). *El Estilo en la Música. Teoría Musical, Historia e Ideología*. Ediciones Pirámide.
- Montero-Díaz, F. (2018). La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima. *Anthropologica*, 36(40), 97-120.
<https://doi.org/10.18800/anthropologica.201801.005>
- Moore, A. (2001). Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music & Letters*, 82(3), 432–442. <http://www.jstor.org/stable/3526163>
- Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209-223.
doi:10.1017/S0261143002002131
- Moore, A. & Martin, R. (2018). *Rock: The Primary Text (3rd ed.)*. Taylor and Francis.
<https://www.perlego.com/book/1523965/rock-the-primary-text-developing-a-musicology-of-rock-pdf>
- Mularski, J. (2016). Todos juntos: hippies, rock music, and the Popular Unity era. *Journal of Iberian and Latin American Studies*. 22. 75-93.
10.1080/14701847.2016.1223454.
- Mundy, R. (2014). Evolutionary Categories and Musical Style from Adler to America. *Journal of the American Musicological Society*, 67(3), 735–768.
<https://doi.org/10.1525/jams.2014.67.3.735>
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur*, 1.
https://www.academia.edu/40570027/El_an%C3%A1lisis_musical_entre_el_formalismo_y_la_hermen%C3%A9utica_Musical_analysis_between_formalism_and_hermeneutics
- Nobile, D. (2015). Counterpoint in Rock Music: Unpacking the “Melodic-Harmonic Divorce”, *Music Theory Spectrum*, 37(2), 189–203. <https://doi.org/10.1093/mts/mtv019>
- Noche Pasta Blogspot (seudónimo). (2013, 9 de marzo). El Polen – Fuera de la Ciudad (1973). *Rock Peruano (Rollos)*. <http://rockperuanorollos.blogspot.com/2013/03/el-polen-fuera-de-la-ciudad-1973.html>
- Olazo, J. (2002). *Mixtura: Jazz con Sabor Peruano*. Cocodrilo Verde ed.
- Oliart P. (2022). Las bandas de rock fusión y "el nuevo Perú" en escena. En: Mendivil, Julio and Romero, Raúl, ed. *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana*. Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp.339-372.
- Pachet, F. (2012). Musical Virtuosity and Creativity. 10.1007/978-3-642-31727-9_5.
https://www.researchgate.net/publication/259383942_Musical_Virtuosity_and_Creativity

Padilla, A. (2000). El análisis musical dialéctico. *Música e investigación*. año III.6. 11-116

Palacios, M. (2018, 12 de marzo). El Polen, fundamentos de la fusión. *Perú21*. <https://peru21.pe/cultura/polen-fundamentos-fusion-399307-noticia/>

Palacios, M. (2019, 16 de abril). Juan Luis Pereira: "El rock es folclor universal, y no tiene parámetros". *Perú21*. <https://peru21.pe/cultura/juan-luis-pereira-rock-folclor-universal-parametros-472349-noticia/>

Parthapratim, C. (2014). Relocating Fusion in Music. https://www.academia.edu/6290749/RELOCATING_FUSION_IN_MUSIC

Pascall, R. (2001). Style. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041>.

Pinzas, F. (2013, 20 de noviembre). Las raíces de un mestizaje musical El encuentro entre el rock y la música peruana. *Rock Peruano (Rollos)*. <http://rockperuanorollos.blogspot.com/2013/11/la-raices-de-un-mestizaje-musical.html>

Piñeiro, E. (2009). Paz, amor y rock and roll : cultura y contracultura juvenil en la década del '60 [en línea] Ponencia presentada en XII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia. Universidad Nacional del Comahue. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/paz-amor-rock-and-roll-cultura.pdf>

Ramírez, S. (2009). *Hippismo criollo : 40 años después*. [Trabajo de grado] Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/5362>.

Redacción RPP (2018, 4 de julio). El Polen prepara discos tributo rumbo a sus 50 años de carrera. *RPP*. <https://rpp.pe/musica/nacional/el-polen-prepara-discos-tributo-rumbo-a-sus-50-anos-de-carrera-noticia-1133913?ref=rpp>

Regev, M. (1994). Producing Artistic Value: The Case of Rock Music. *The Sociological Quarterly*, 35(1), 85–102. <http://www.jstor.org/stable/4121245>

Reising, R. (2009). Melting Clocks and the Hallways of Always: Time in Psychedelic Music. *Popular Music and Society*. 32. 523-547. 10.1080/03007760802333019.

Robette, N. & Roueff, O. (2014) An eclectic eclecticism: Methodological and theoretical issues about the quantification of cultural omnivorism. *Poetics*, Elsevier, 47, pp.23-40. 10.1016/j.poetic.2014.10.002 . halshs-01143594

Robles, R. (2007). Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales. *Investigaciones Sociales*, 11(18), 67–107. <https://doi.org/10.15381/is.v11i18.7086>

Rockwell, J. (1980) The Emergence of Art Rock. <https://theartofrockmusic.voices.wooster.edu/wp-content/uploads/sites/180/2015/01/Rockwell-The-Emergence-of-Art-Rock.pdf>

- Roel, J. (1990). *El wayno del Cusco*. Municipalidad del Qosqo.
- Romero, R. (2002). Panorama de los Estudios sobre Música Andina en el Perú. En Raúl Romero (Ed.) *Sonidos Andinos: una antología de la música campesina del Perú*. Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Rozas, E. (2007). *Fusión: Banda Sonora del Perú*. Instituto de Etnomusicología. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sad, J. (s.f.) Timbre y significación: Por una semiología de las formas sonoro-simbólicas.
https://www.academia.edu/35441564/Timbre_y_significaci%C3%B3n_Por_una_semiolog%C3%ADa_de_las_formas_sonoro_simb%C3%B3licas
- Sad, J. (2019). Timbre y significación: Por una semiología de las formas sonoro-simbólicas. *Revista da FUNDARTE. Montenegro*, 20(40). p.16-50.
<http://dx.doi.org/10.19179/2F2319-0868/2F750>
- Santistevan, A. (2021). ¿Por qué se canceló el concierto de Santana en Lima? En Sanchez, Miguel (ed.) *Mitologías Velasquistas: Industrias culturales y la revolución peruana, 1968-1975*. 2a reimpr. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú,
- Slater, R. (2018, 14 de junio). The Psych-Folk Genius of Peru's El Polen Reissued on Vinyl. *Sounds and Colours*. <https://soundsandcolours.com/news/psych-folk-genius-perus-el-polen-reissued-vinyl-41082/>
- Snyder, A. (2019). Musical Eclecticism, Cultural Appropriation, And Whiteness In Mission Delirium And Honk! En Garofalo, R., Allen, E.T., & Snyder, A. (Eds.). *HONK!: A Street Band Renaissance of Music and Activism* (1st ed.). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780429020209>
https://www.academia.edu/45060718/MUSICAL_ECLECTICISM_CULTURAL_APPROPRIATION_AND_WHITENESS_IN_MISSION_DELIRIUM_AND_HONK
- Sotano Beat. (2012). *Días Felices*. Contracultura.
- Spicer, M. (2004). (A)cumulative Form in Pop-Rock Music. *Twentieth-Century Music*, 1(1), 29-64. doi:10.1017/S1478572204000052
- Spicer, M. (2010). "Reggatta de Blanc" Analyzing Style in the Music of the Police. En Mark Spicer and John Covach (Eds.) *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music*. University of Michigan Press
- Steingress, G., (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricosociológicos, analíticos y comparativos). *Trans. Revista Transcultural de Música*, (8), 0.
- Torres, C. (2018). *Demoler El Rock en el Perú 1965-1975*. Planeta.

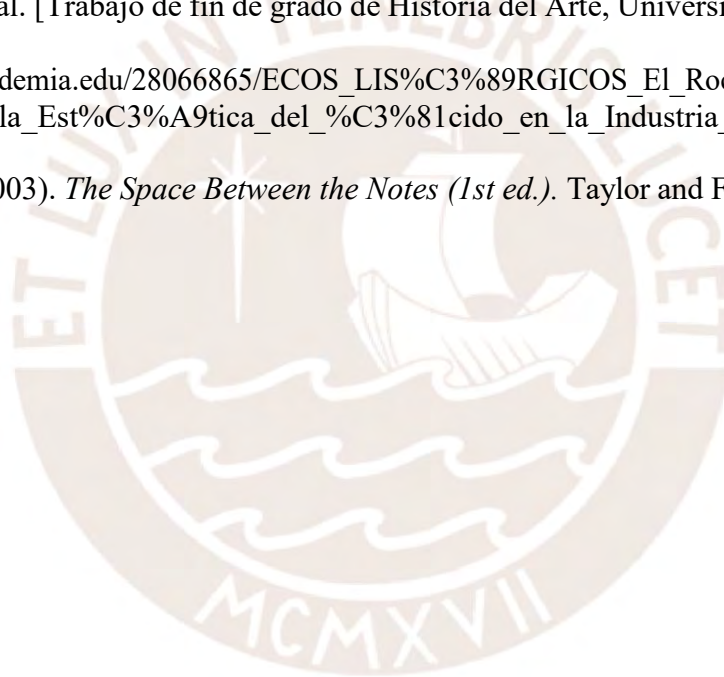
Von Appen, R., & Doebling, A. (2006). Nevermind the Beatles, Here's Exile 61 and Nico: "The Top 100 Records of All Time": A Canon of Pop and Rock Albums from a Sociological and an Aesthetic Perspective. *Popular Music*, 25(1), 21–39.
<http://www.jstor.org/stable/3877541>

Vempala, N. (2014). Fusion. En William Forde (Ed.) *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*. 493-495. SAGE Publications, Inc DOI:
<http://dx.doi.org/10.4135/9781452283012.n164>
https://www.researchgate.net/publication/277579655_Fusion

Voces del Bicentenario (2021, diciembre). La música fusión en el Perú: la banda que inició todo. *Voces del Bicentenario*. Spotify.
https://open.spotify.com/episode/3QTAFh8wZnecFaolXQBtw1?go=1&sp_cid=ad7c2c0e00415eeb54003239197e52ca&utm_source=embed_player_p&utm_medium=desktop&nd=1&dlsi=56930c48974f4363

Weinrichter, L. (2015). Ecos Lisérgicos: El rock psicodélico y la estética del ácido en la industria musical. [Trabajo de fin de grado de Historia del Arte, Universidad Autónoma de Madrid].
https://www.academia.edu/28066865/ECOS_LIS%C3%89RGICOS_El_Rock_Psicod%C3%A9lico_y_la_Est%C3%A9tica_del_%C3%81cido_en_la_Industria_Musical

Whiteley, S. (2003). *The Space Between the Notes (1st ed.)*. Taylor and Francis.



APÉNDICES

Apéndice 1: Tabla de observaciones SHMRG (La Flor)

SONIDO		
MACROFORMA (pieza completa):	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Instrumentación: Cuerdas (guitarra acústica, mandolina, violín, cello); Vientos (quena, voz); percusión (bongós); tesitura amplia; técnicas de ejecución mayormente convencionales - Dinámica: mayormente estable y homogénea en secciones formales y entre estas; contraste dinámico estructural (transición A2- C) - Textura: Mayormente de melodía/accompañamiento (figura/fondo); Variedad textural en material melódico; Contraste textural estructural (transición A2- C)	
	<i>Función y rol instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarras acústicas: sonoridad “metálica” - guitarra solista: sonido dinámico y variado: técnicas extendidas (<i>slide</i>); uso amplio de registro - cello-violín/mandolina: espectro <i>bass/treble</i> - quena, bongos: mayormente de coloratura ornamental	<i>The “grain” of the voice</i> Voz: Rango medio, coloratura de diafragma, sin ornamentaciones, sin mayor variabilidad en el registro, cualidad “no entrenada”
MESOFORMA (secciones formales)	A(a): Textura contrapuntística entre cello y violín, continuo (cello) A(b): Textura homofónica entre mandolina y violín	A2(a): uso de registro más agudo (guitarra solista) A2(b): Textura contrapuntística entre cello y violín
	B: Guitarra rítmica: Crescendo moderado al inicio y al final de la sección B(b): Secuencia tímbrica de aparición (trama lineal): mandolina-cello-violín	C Contraste dinámico/textural: sensación de dinámica relativamente más suave, cambio de timbres protagónicos (voz, quena) Menor densidad textural: sin percusión ni cello Textura responsorial (antecedente-consecuente): pregunta-respuesta entre voz y quena
ARMONÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: Mayormente colorística, acórdica, consonante, triádica, modal - Progresión: repetitividad del grado I, acordes ornamentales (sus4) - Tonalidad/Modalidad: Modal, Sin alteración del sistema, Relativa variabilidad: ionio (D), Aeolio/dórico (A), Frigio (E), Migración de centros modales, Direccionalidad mayormente circular	<i>Chord structures (Moore & Martin, 2018)</i> - De bases repetitivas y representativas de cada sección, <i>Open-ended</i>, No funcional - Cantidad: 3 módulos modales: ionio(D), Aeolio/dórico (A), Frigio (E) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: Tratamiento armonico explicito (por rasgueo - <i>strumming</i>), Rythmic profile: sostenido (legato), acentuación marcada, ejecución por acordes en posición abierta; Función de acompañamiento pero con alta presencia en la mezcla (<i>foreground</i>)
MESOFORMA	A: progresión monocordal ionia (D) con acordes ornamentales (sus4) B(a): progresión aeólica monocordal B(b): progresión dórica con secuencia melódica implícita (la-si-do-si): I II III II (Am Bm C Bm) Transición B-A2: Pasaje de cadencia tonal moduladora V-I (La-Re)	C: Progresión multi cordal modal (frigio) – movimiento por grado conjunto: (II III II I) Transición C-A3: Modulación media abrupta por paso conjunto descendente (Em-D)

MELODÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: modal (ionia, aeolia), diatónica, mayormente instrumental - Perfil: predominancia de registro medio agudo, rango de octava y media (A4-D3) - Densidad de actividad mayormente estable: secuenciación (estabilidad de células rítmicas) - Relación temática mayormente por contorno melódico - Diseño temático: Mayormente discursivo (periodos) (violín, cello), contraste de estructura: repetición musemática musemática (mandolina) en B - Forma de continuación del material melódico: Principalmente por reaparición con ligera variación	<i>Otros criterios (Moore & Martin, 2018)</i> - Diseño: Patrones melódicos de tipo oscilatorio - Diversidad de elementos melódicos (solos: guitarra, <i>riffs</i>/ostinato: violín, cello, mandolina, guitarra, melodías principales (“the tune”): violín, cello, mandolina - Mayormente de poca tensión con base rítmica (<i>strictness</i>) <i>Rol y función instrumental</i> - Guitarra: rol solista, construcción melódica de tendencia improvisatoria, gran densidad de actividad (musemas (<i>licks</i>, <i>riffs</i>), mov. escalares, técnicas extendidas), presencia constante, musemas fijos (obligados) para marcado de transiciones formales, Contrapunto/Tensión constante con base rítmica y otros instrumentos melódicos (<i>waywardness</i>) - Violín, cello: rol melódico principal (<i>the tune</i>) - Mandolina: rol mixto - de soporte (duplicaciones/musemas (<i>riffs</i>) y rol melódico principal (<i>the tune</i>) en menor grado - Quena: rol complementario en el desarrollo melódico (de respuesta) - Voz: rol complementario en el desarrollo melódico (de pregunta)
MESOFORMA	A(a): Solo de guitarra de carácter improvisación A(b): discursivo open/closed (periodo de 4 frases: <i>abca</i>) A(c): discursivo closed/closed (1 frase con repetición) A(b)-A(c): Contraste modal: ionio-mixolidio A(b)/A(c): Diseño por pasos conjuntos (violín, mandolina), por saltos (cello) B(a): discursivo open ended, movimiento escalar asc/desc (mandolina), reaparición de material A(b) con variación de modo (cello, violín) B(b): Solo de guitarra sobre melodía open ended (<i>riff</i>/ostinato) (violín, cello) B(c): reaparición de material B(a) [A(b) con variación de modo (violín)]	A2(a): guitarra solista: Contrapunto/Tensión con base rítmica y otros instrumentos melódicos (<i>waywardness</i>) A2 (b): discursivo open/closed (periodo de 4 frases: <i>aa'bb'</i>): violín, cello [repetición de A(b) con ligera variación] C(a): Desarrollo de guitarra solista de carácter virtuoso, gran densidad de actividad y tensión (<i>waywardness</i>) C(b): Voz: melodía tipo axial (repetición de una nota principal); desarrollo por secuenciación; construcción por paso conjunto, perfil descendente; melodía de pregunta respuesta (voz y quena) A3: Improvisación (guitarra) – reaparición temática: recapitulación sec. A(b)
RITMO		
MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> - Continuum (tempo y métrica): Tempo mayormente estable (120-130 bpm), Métrica sesquiáltera, predominio del compás de 3/4 - Ritmo de superficie: estable, gran uso y recurrencia de células rítmicas <i>Rhythmic organization (Moore & Martin, 2018)</i> - Organización métrica (<i>hypermetre</i>): Mayormente regular, construcción por grupos de 4 (periodos de 4 frases de 8 o 16 compases)	- Extensión/compresión de grupos métricos y rítmicos: Escasa, ornamental - <i>Feel</i>: Mayormente de baja tensión, alineada al pulso (<i>strictness</i>) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: rol de acompañamiento; rítmica mayormente regular, basada en patrones (<i>strumming patterns</i>) - Bongós: mayormente tensional (<i>waywardness</i>) por carácter improvisatorio - Instrumentos melódicos/armónicos: Construcción melódica y armónica mayormente basados en regularidad de motivos/células rítmicas y patrones de rasgueo
MESOFORMA	A: Estable en 3/4 A(c): Contraste métrico melodía (mandolina) en 6/8 – acompañamiento (guitarra) en 3/4 (métrica sesquiáltera) Transición (A-B): Contraste de sensación métrica/rítmica (de 3/4 a 6/8) B(a,b): Cambio de sensación métrica (6/8), rítmica regular (guitarra rítmica, mandolina)	B(c): Variación en la sensación métrica (6/8 - 3/4) al final (guitarra rítmica) Transición (A2-C): Contraste de tempo (de 120bpm a 75 bpm aprox) C: <i>Feel</i>: de tensión por tempo más lento (entre sensación de rubatto y mantención de rítmica regular) (guitarra rítmica) Transición (C-A3): Accelerando A3: Poco más acelerado que la sección A (128bpm aprox), Rítmica regular (3/4)

CRECIMIENTO		
Aspectos globales	<i>Rasgos globales (LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018)</i> - Tipos de cambio: cambios estructurales mayormente de naturaleza armónica (cambio de modos); rítmica (cambio de sensación métrica y tempo) - Direccionalidad: Mayormente cíclica, circular (re exposición de secciones formales; estructuras armónicas monocordales) - Dinámica: Mayormente estable	
Movimiento (cambio)	<i>SONIDO</i> - Dinámicas y texturas de los instrumentos melódicos mantienen una sensación de estabilidad dentro de las secciones formales - B(b): cambio de dinámica para pasar de una función melódica (figura) a una de acompañamiento rítmico (fondo) (violín y cello) <i>ARMONIA</i> - A: Actividad local por acordes ornamentales (sus4) - B(b): actividad local por adición de secuencia melódica implícita (la-si-do-si) en la guitarra rítmica	- C: Actividad y contraste por introducción de nuevos timbres (voz) <i>MELODIA</i> Sensación de actividad local (en secciones) constante por desarrollo de guitarra solista - A(b): Cambio de registro en el violín (3ra frase en octava más baja) <i>RITMO</i> - Baja actividad por densidad rítmica estable en instrumentos melódicos - A(c): Actividad local por contraste métrico melodía (mandolina) 6/8 – acompañamiento (guitarra) 3/4 (métrica sesquiáltera)
Forma (articulación)	<i>SONIDO</i> - Transición A(b)-A(c): Cambio de textura (contrapuntístico: violín/cello – homofónico: violín/mandolina) - B(a): Continuación por variación tímbrica en secuencias melódicas (mandolina-cello-violín) - Transición B-A2: ligero crescendo - Transición A2-C-A3: cambio de sensación dinámica (fuerte-suave-fuerte) <i>ARMONIA</i> - Dependencia de las estructuras armónicas, transiciones marcadas por cambio de modo: (A) ionio, (B) aeolio/dórico, (A2) ionio, (C) frigio, (A3) ionio - Transición A2-C: cambio de diseño armónico (de mono cordal a progresión) <i>RITMO</i> - Transición A - B: puntuación por cambio de sensación métrica (3/4 – 6/8) <i>MELODIA</i> - A(a): construcción de carácter improvisatorio, variedad y espontaneidad temática - A(b): por repetición discursiva (periodos del violín y cello)	- A(c): por repetición discursiva; repetición total (violín y mandolina) - B(a): por repetición discursiva; reaparición con variación - A2(b): por repetición discursiva; reaparición con variación - C: por repetición discursiva; respuesta (antecedente – consecuente) (voz y quena) - A3: por repetición discursiva; reaparición <i>Intensidad de la tensión (de articulación)</i> - Estratificaciones: Material melódico con anacrusas y superposiciones de forma estratificada - Elisión: Compases de elisión al final de frases (final melodía – respuesta (de quena) – inicio de la melodía siguiente)

Apéndice 2: Tabla de observaciones SHMRG (Sitting Dreaming)

SONIDO		
MACROFORMA (pieza completa)	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Instrumentación: Cuerdas (mandolina – guitarra acústica, violín-cello); Piano; Percusión (pandereta, batería (ride), bongós/congas) - Dinámica: Tendencia general hacia el crescendo, mayormente de forma escalonada (cada sección es un poco más <i>forte</i> que la anterior) - Textura mixta: melodía más acompañamiento (sensación general); homorritmia (A); medianamente contrapuntística (A, B); de pregunta/respuesta (B); - Tramas musicales mayormente lineales; aparición en secuencia del material sonoro debido mayormente a niveles de dinámica. <i>Función y rol instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Mandolina: rol solista por su presencia en la mezcla; elemento de variación y contraste textural, tímbrico y dinámico, uso de registro amplio y técnicas extendidas (<i>slide</i>) - Sección rítmica: - Batería: elemento de mayor variación dinámica (suave en A y B, más fuerte en C) - Pandereta: timbre predominante; mayormente de dinámica estable; variación de	- dinámica en función a grupos métricos del material melódico (B). - Bongos/congas: menos presencia en la mezcla; dinámica estable; timbre ornamental - Guitarra acústica: acompañamiento (rasgueo); de dinámica suave y mayormente estable sin mucha presencia en la mezcla - Violín, cello, mandolina: componentes principales de la textura homoritmica (A) y del contrapunto (A, B) - Piano: Sin mayor presencia en general; sonoridad disonante/ornamental - Voz (<i>The grain of the voice</i>): Mayormente de rango medio, resonancia nasal y de garganta, no entrenada; contraste de coloratura por cambio de registro (falsetto) (B)
MESOFORMA (secciones formales)	A Dinámica oscilante (crescendo - decrescendo) Contraste de textura en el periodo melódico: frase 1 (melodía con acompañamiento) – frase 2 (homofonía) B Textura medianamente contrapuntística y/o de pregunta – respuesta: voz – mandolina (B), voz-violín (B2) Pandereta: variación de dinámica en función a grupos métricos del material melódico Voz: cambio de registro en salto melódico de 6ta menor (de nasal/garganta a falsetto)	C mandolina y piano: contraste estructural (de ámbito, tesitura e idioma) respecto a secciones anteriores Mandolina: tendencia hacia el registro agudo; técnicas extendidas; tratamiento como efecto sonoro Piano: tendencia al uso del registro agudo guitarra, violín y pandereta: estabilidad dinámica
ARMONÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Mayormente colorística y variada (factor delimitante de cada sección formal); acórdica (por la guitarra rítmica); consonante - Modal: polimodalidad (aeolio, mixolidio, cromático) con centro tonal estable (La) (no migratoria) - Progresión por acordes principales del modo (diatónicos); excepción: III#3 en la progresión ionia (A); cromatismo en (C) - Migratoria por intercambio modal entre secciones (aeolio-mixolidio-cromático); no migratoria por estabilidad del centro tonal (La)	<i>Chord structures (Moore & Martin, 2018)</i> - Estructuras de base modular repetitiva y representativa en cada sección formal - Mixtas: Estructuras discursivas (<i>open-open</i>) – (A); cíclicas/musemáticas (<i>open-ended</i>) – (B) - No funcional: Tres progresiones: A: Oscilación modal: ionio [I – III#3 – IV] [C E F] --- aeolio [i – VII – III – v] [Am G C Em] B: oscilación modal: III aeolio-I mixolidio (C -A) / I aeolio-I mixolidio (Am-A) C: progresión cromática: A-Bb-B-C-B-Bb-A-A <i>Rol y función instrumental (Moore, 2017)</i> - Guitarra: Tratamiento armónico explícito por rasgueo; baja presencia/dinámica en el arreglo, ejecución por acordes en posición abierta - Piano: refuerzo armónico, tratamiento mayormente por acentuación

		rítmica (<i>Sharp</i>)
MESOFORMA	A Estructura y actividad por oscilación modal: ionio [I – III#3 – IV] --- aeolio [i – VII – III – v] [C E F] – [Am G C Em] progresión de carácter narrativo, discursivo (<i>open-open</i>) B Estructura y actividad por intercambio modal: III aeolio-I mixolidio (C -A)/ I aeolio-I mixolidio (Am-A) progresión musemática, cíclica y abierta (<i>open-ended</i>) MICROFORMA: línea melódica de la voz define la modalidad mixolidia (oscilación de notas sol y la)	C progresión cromática: A-Bb-B-C-B-Bb-A-A; ritmo armónico homogéneo (un compás por acorde) intervalos armónicos disonantes (piano)
MELODÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - modal, diatónica, vocal e instrumental - Contraste general de registro entre secciones: (A) registro medio bajo: voz, violín, mandolina y (B) registro agudo: voz, mandolina, violín - Baja densidad (actividad y variabilidad): el material melódico comparte parámetros de construcción (patrones rítmicos e interválicos) - Relación temática entre secciones por contorno melódico: uso recurrente de intervalo de 2da - Diseño temático mixto: discursivo - frases/periodos (A); musemático repetitivo (B, C) <i>Otros criterios (Moore & Martin, 2018)</i> - Diseño por patrones de alturas (<i>pitch patterns</i>): notas repetidas; intervalos de segunda; salto de 6ta. - Melody patterns: tipo chant (nota repetida - primera parte en (A y B); oscilatorio (intervalos de segunda - segunda parte (A y B)	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - <i>Pitch attitude</i>: mayormente en sincronía con el pulso (<i>strictness</i>), no sincopado - Voz: rol melódico principal (<i>the tune</i>) - Mandolina y violín: segunda melodía, complemento y contraste (contracanto) a la melodía principal - Cello: melodía secundaria (A), refuerzo armónico – rol de bajo (<i>bass</i>) (B) - Piano: musemas (motivos) ornamentales
MESOFORMA	A modal aeolio Discursivo open ended (un periodo de tres frases con repetición) Textura: frase 1,2 - contrapuntístico (voz – mandolina); frase 3 - homofónico (violín, cello, mandolina) Diseño: frase 1,2 a partir de nota repetida; frase 3 por motivo interválico de 2da menor y movimiento escalar descendente B Oscilación modal (aeolio, mixolidio) Frases open ended, desarrollo por repetición musemática Textura: de tendencia contrapuntística (voz-violín) y de pregunta y respuesta (voz – mandolina/violín)	Diseño: nota repetida, salto ascendente de 6ta menor (voz); motivo interválico de segunda mayor y menor (voz, mandolina, violín) Intervalo de segunda mayor (sol-la) en la voz define la modalidad mixolidia de la sección C Mayormente musemático Motivo basado en intervalo de segunda menor (violín) Movimiento cromático/de pendiente ascendente hacia el registro agudo (mandolina) Movimiento escalar ascendente y descendente y musema (cello) Musemas (motivos rítmico-melódicos) (piano)
RITMO		

MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> - Tempo estable (90 bpm aprox.) - Diseños rítmicos mayormente estables y con poca variación - Sensación de variedad métrica por fraseo melódico <i>Rhythmic organization (Moore & Martin, 2018)</i> - Sensación rítmica: binaria (<i>straight</i>) - Organización métrica (<i>hypermetre</i>): relativamente irregular (no basada en grupos de 4) - Moderada extensión de grupo métricos: Secciones de 4/4 con extensiones de 2/4 - <i>Feel</i>: Incremento progresivo de tensión entre material de fondo (acompañamiento, sección rítmica) y de figura ("the tune", melodías vocales e instrumentales, etc.)	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: Rasgueo, patrones regulares mayormente de marcado de pulso (negra) (A) y subdivisión (corcheas) (B, C) - Percusión: Mayormente en sincronía con la métrica y diseño rítmico del material melódico - Batería: patrones rítmicos simples (negra, corcheas), mayormente de función de marcado de pulso - Pandereta: patrón regular mayormente de semicorchea (estabilidad) - Bongós: función rítmica ornamental, baja presencia - Piano: función de acentuación rítmica (A, B)
MESOFORMA	A Hipermétrica definida por material melódico. tensión entre métrica regular de 4/4 (base rítmica – guitarra) con fraseo melódico en 6/4 (4/4 + 2/4) Periodo melódico relativamente irregular: hipermétrica basada en 4 con extensiones métricas de 2/4: frase 1 (6/4 + 4/4*2) frase 2 (4/4*2) frase 3 (4/4 + 6/4*2) Contraste de textura rítmica: de tensión entre marcado de pulso (sección rítmica: guitarra, batería) y melodía (frase 1,2) a homorritmia entre sec. rítmica y melodía (frase 3)	B Hipermétrica mixta: melodía y sección rítmica basada en compás de 4/4; hipermétrica irregular/de amalgama: frases de 5 (2 + 3) y 7 compases (3 + 2 + 2) Patrones rítmicos de sincopa de un tiempo y galopa (mandolina y violín) Incremento en la densidad rítmica por la aparición del patrón en semicorcheas (pandereta, violín) Métrica del material melódico se refuerza por variación de dinámica de la pandereta C Mayormente regular basado en grupos de 4: patrón rítmico (pandereta) y acordes (guitarra rítmica) de un compás de duración; frase de violín de 8 compases de duración basado en pies rítmicos de sincopa, galopa y semicorcheas (violín)
CRECIMIENTO		
Rasgos globales (<i>LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018</i>)	Exposición y repetición completa de las tres secciones Tipo de cambio entre secciones mayormente armónico (cambio de modo armónico) y textural (contrapuntístico/homorritmia/pregunta respuesta) Direccionalidad: crescendo dinámico progresivo	
Movimiento (cambio)	SONIDO A: actividad local por patrón dinámico (crescendo-decrescendo) que remarca la métrica de las frases y por contraste de texturas entre frases: contrapuntístico (frase 1,2) – homofonía (frase 3) B: actividad local por patrón dinámico (crescendo y sostenido) que remarca la métrica de las frases y por variación de dinámica de la pandereta C: actividad local por mayor presencia del piano y expansión de registro (sonidos agudos) en mandolina, por decrescendo final ARMONÍA B: actividad local por intercambio modal (aeolio III – mixolidio I) (aeolio I – mixo I)	MELODÍA A: actividad local por desarrollo discursivo del periodo (nota repetida – oscilación de intervalo de 2da menor – movimiento escalar descendente: preparación - tensión – resolución) B2: actividad local por aparición de segunda voz en la frase vocal final RITMO A: el ritmo acórdico de guitarra cambia de acuerdo a la frase melódica: marcado de pulso (frase 1,2) – homorritmia (frase 3) B: contraste de diseño rítmico: [nota repetida (antecedente) – salto de 6ta e intervalo de 2da (consecuente) (voz)] - [semicorcheas/2da menor (antecedente) – pies rítmicos de sincopa y galopa (consecuente) (mandolina en B, violín en B2)]

Forma (articulación)	SONIDO A: la dinámica contribuye a la articulación de las frases (patrón crescendo-decrescendo) Transición A-B: cambio de textura (homorítmica-contrapuntística/pregunta-respuesta) Transición B-C: cambio de textura (contrapuntística/pregunta-respuesta – exposición libre de musemas); conexión por estabilidad en dinámica Transición C-A2: conexión por dinámica (sección C termina en decrescendo y sección A2 comienza en crescendo) ARMONÍA Gran dependencia de la forma musical de las estructuras armónicas: la armonía determina mayormente las secciones A: modal/aeolio/discursiva (progresiones) B: modal/intercambio/musemática (módulos <i>open ended</i>) C: cromática/ relativamente discursiva (progresión <i>open ended</i>)	RITMO Transición A-B: contraste por diseño rítmico (de homorítmia con extensión métrica a contrapunto sobre sección rítmica de métrica regular) Transición B-C: conexión por diseño melódico-rítmico del violín, por patrón rítmico de pandereta MELODÍA A: continuación por repetición B: continuación por repetición con ligera variación C: continuación por desarrollo y contraste (las frases/motivos de los diferentes instrumentos van apareciendo contrastando con las anteriores) <i>Intensidad de la tensión (de articulación)</i> A: Anacrusa al inicio en la primera repetición (voz) Elisión (compás final línea vocal - compás de inicio de la línea melódica de mandolina, violín y cello) B: Superposiciones contrapuntísticas (voz – mandolina, violín) C: laminación: las frases van apareciendo e instalándose formando progresivamente una textura mixta (entre contrapunto y polifonía)

Apéndice 3: Tabla de observaciones SHMRG (Tondero)

SONIDO		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Instrumentación: Cuerdas (guitarras acústicas, cello, violín, arpa); Vientos (flauta china); Voces; Piano/órgano; Percusión (batería, congas, bongós, huiro, cajón); variedad en instrumentación; alta frecuencia de contraste tímbrico entre secciones; idioma: tratamiento convencional, no extendido; instrumentación mayormente estable en su ámbito o registro - Dinámica: Mayormente de dinámica estable y poca frecuencia de contraste dentro de las secciones formales; crescendos en transiciones - Textura mixta: material melódico con acompañamiento (figura/fondo); material melódico relativamente contrapuntístico; variedad de tramas melódicas y rítmicas <i>Función y rol instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarras: tímbrica estructural; contraste de presencia (dinámica) en la mezcla entre secciones - Piano: tímbrica ornamental, baja presencia en la mezcla - Percusión: rol tímbrico estructural; de textura mayormente polirrítmica; rol de contraste/articulación formal (ausente en sec. B); Batería con dinámica estable - Cuerdas (violín, cello): timbre con rol de refuerzo al contraste entre secciones: (A) refuerzo rítmico-armónico - (B) melódico; Arpa: timbre con alta presencia en la mezcla - Flauta china: timbre con rol de contraste/articulación formal: ausente en (A) - Cello con rol (sonoridad) de bajo (<i>bass guitar</i>) - Voz: Contraste textural entre secciones: (A) coloratura resonante, de diafragma, pecho/cualidad entrenada — (B) coloratura menos resonante, nasal, no entrenada	
MESOFORMA	Intro, A(a) Dinámica estable; Guitarras con alta presencia; Voz: coloratura resonante, de diafragma, pecho/cualidad entrenada A(b) Nuevo timbre: batería con dinámica estable; menor presencia de percusión (bongós, congas, cajón) Transición A(b-c): crescendo	A(c) Nuevo timbre: huiro (alta presencia y dinámica estable); 2da voz en registro agudo (ornamental); menor presencia de percusión (bongós, congas, cajón) Transición A-B: crescendo moderado B Nueva textura instrumental/contraste con sección anterior: introducción de arpa, flauta, voz (coloratura menos resonante, nasal, no entrenada); sin instrumentos de percusión; menor presencia de guitarra rítmica, mayor presencia y predominancia de flauta, arpa, cello y violín.
ARMONÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: Colorística (A) y tensional (intro, B); acórdica; consonante; diatónica; variada: modal/tonal mayor - Progresión: Acordes principales, relevancia de grados I IV V VII - Tonalidad/Modalidad: Variedad y contraste: secciones tonales y modales; variedad de modos; alteración del sistema modal (bimodalidad, polimodalidad) - Tonalidad: migratoria; cambio de centro tonal: La (A(a), A(b)) – Mi (A(c)) – Sol (B)	<i>Chord structures (Moore & Martin, 2018)</i> - De base repetitiva y representativa de cada sección formal; Estructuras <i>open-ended</i> (modulos armónicos) - Mayormente no funcional; relativamente funcional en Intro y B - Variedad: Cinco módulos armónicos; de 3 a 4 acordes por progresión <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: Tratamiento armónico mayormente explícito (rasgueo); ejecución por acordes en posición abierta - Piano/órgano: refuerzo armónico (ornamental)

MESOFORMA	Intro Tonal, La mayor, I IV V (A D E) A(a) Intercambio modal: I ionio – VII mixolidio – V ionio (A G E); A(b) Bimodal (ambigua): frigio III II I (A G Fm#) / mixolidio I-VII- III (A G Fm#) Cello: refuerzo armónico (rol de <i>bass</i>) – notas fundamentales	A(c) intercambio modal: I ionio - III aeolio (E - G) Cello: refuerzo armónico (rol de <i>bass</i>) – notas fundamentales B Tonal, Sol mayor, I III IV V (G Bm C D); sostenido en gardo V durante el crescendo al principio Cello: refuerzo armónico en B(b) – relativa independencia melódica (no fundamentales) en B2(b)
MELODÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Densidad: Poca variabilidad en la actividad; actividad mayormente por repetición musemática - Relación temática por contorno melódico (voz: saltos de intervalos en A); por función rítmica entre voz y guitarra (intro, A(a)); por fondo armónico (en B) - Direccionalidad: Mayormente cíclica, tendencia ascendente (Voz); ondulante en B(a) (cello) - Diseño temático: Mayormente musemático; contraste: cello y violín en B(a) y flauta china en B(b) de carácter discursivo	<i>Otros criterios (Moore & Martin, 2018)</i> - Diseño: Mayormente basado en patrones de altura (pitch patterns) - Melody patterns: De tipo oscilante (voz en A) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> Voz: rol melódico principal (<i>the tune</i>); <i>pitch attitude</i>: afinada; baja tensión con base rítmica (<i>strictness</i>) Guitarra: musemas (<i>riffs</i>/ostinato/bordón) en (intro); musemas (solos - <i>fills</i>) en A(c); relativamente discursiva en B(b) Cello, violín: musemas (<i>riffs</i>, bordones); contraste: diseño más narrativo (<i>the tune</i>) en B(a) Flauta: diseño narrativo, por frases, lleva (<i>the tune</i>) en B(b)
MESOFORMA	Intro: open ended, riff (bordón) con diseño por notas del acorde (guitarra) A(a): open ended: <i>riff</i>/bordón (cello), motivo (voz) A(b): open ended- frase de diseño mixto por paso conjunto y saltos (voz); fraseo (<i>lick</i>) escalar pentatónico(guitarra) A(c): fraseo open ended nota repetida, salto ascendente (3ra menor) y contorno escalar descendente (ornamental) (voz) musema en registro agudo (2da voz) (ornamental) musemas (<i>riffs</i>) (guitarra) (ornamental)	B(a) Homofonía: violín/cello; textura contrapuntística: flauta-cello Movimiento escalar ascendente y descendente (arpa) B(b) Fraseo open ended relativamente discursivo (<i>fills/licks</i>) (guitarra) Textura contrapuntística: flauta-voz-guitarra
RITMO		

MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> - Continuum (tempo y métrica): Variado en tempos; representativos y mayormente estables para cada sección formal; rubato, aceleración y retardos ornamentales; tempo de tendencia general decreciente - Métrica binaria y ternaria: 2/4, 4/4, 12/8; estable en cada sección formal - Ritmo de superficie: Mayormente a base de pies/patrones rítmicos estables con repetición regular <i>Rhythmic organization (Moore & Martin, 2018)</i> - Contraste entre sensación binaria (<i>straight</i>) y atresillada (<i>shuffle</i>): compás binario y ternario - Organización métrica (<i>hypermetre</i>): Regular, mayormente basada en grupos de 4; 4 o 2 pulsos por compás; fraseo de 1,2 y 4 compases de duración	<i>Feel</i>: Baja tensión general entre sección rítmica y material melódico; elementos de contraste: guitarra solista y percusión: bongós/congas por carácter improvisatorio <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: Solista: Acentuación rítmica (Sharp) en A y marcado de transiciones (acelerando); Rítmica: rol de acompañamiento explícito: rasgueo sostenido basado en patrones estables, uso de digitaciones en posición abierta - Percusión: (estabilidad) Batería, huiro: patrón rítmico regular estable; (inestabilidad/tensión) congas/bongós: patrones rítmicos relativamente irregulares - Instrumentos melódicos/armónicos: rol de refuerzo rítmico-armónico (cello), relativa independencia de diseño rítmico
MESOFORMA	Intro Ternario 12/8; negra con punto= 130bpm; musemas / patrones rítmicos regulares: (<i>riffs</i>/bordón - guitarra); patrones irregulares (congas, bongós); acentuación rítmica ornamental (cello); hipermétrica: mayormente musemas de 1 compás A(a) Ternario 12/8; negra con punto= 130bpm; musemas / patrones rítmicos regulares: (<i>riffs</i>/bordón - guitarra, cello, voz); patrones mayormente irregulares (congas, bongós); acentuación rítmica ornamental (cello); duración: musemas de 1 compás Transición A(a)-A(b): inestabilidad del continuum; ambigüedad por cambio de tempo y métrica (de 12/8 a 130bpm a 4/4 a 160bpm o 4/4 a 80bpm); sensación de retardo A(b) Binario 4/4; negra=80 bpm; musemas / patrones rítmicos regulares: voz, batería (<i>groove</i>), cello (marcado de pulso); patrones (<i>fills</i>) mayormente irregulares: acentuación rítmica (guitarra solista); piano/órgano (<i>fills</i> ornamentales); hipermétrica: 2 frases de 7 y 6 compases (voz)	Transición A(b)-A(c): sensación momentánea de rubato; marcado de pulso, nuevo tempo y acelerando (guitarra) A(c) Binario 4/4; negra =120 bpm; musemas / patrones rítmicos regulares: voz, batería, huiro (<i>groove</i>), cello (blancas); <i>fills</i> (guitarra solista); patrones (<i>fills</i>) mayormente irregulares: congas, bongós; hipermétrica: mayormente musemas de 1 compás Transición A(c)-B(a): inestabilidad del continuum: retardo (de 80 a 60 bpm); ambigüedad métrica por cambio de tempo: cello/violín (patrón de corcheas o semicorcheas) B (a, b): Binario 4/4; negra =60 bpm; musemas / patrones rítmicos regulares: voz, guitarra (rasgueo corcheas), cello (blancas); hipermétrica: frase de 2 compases con agrupamiento de pulsos irregular (2-3-3) (voz), frases mayormente de dos compases (flauta); tensión rítmica entre acompañamiento y material melódico (arpa, guitarra solista-<i>fills</i>)
CRECIMIENTO		
<i>Rasgos globales (LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018)</i>	- Tipos de cambio estructural de tipo mixto: armónico (tonalidad/modalidad), rítmico (variedad de tempos), de timbre (variedad de instrumentos) - Puntuación: Transiciones entre secciones mayormente de dinámica y tempo (colorísticas/ornamentales): crescendos, decrescendos, acelerando, retardo - Direccionalidad: tendencia mayormente circular (repetición musemática) - Mayormente de estabilidad en mesoforma y contraste a nivel macroformal - Mayormente de poca tensión (feel) entre material rítmico y melódico	
<i>Movimiento (cambio)</i>	SONIDO intro, A(a), B(a): Actividad local por aparición secuencial de instrumentos B(a): actividad por crescendo ARMONÍA	MELODÍA B: actividad local por aparición en secuencia de material melódico: cello/violín – flauta – voz – guitarra solista; contraste de diseño: de movimiento escalar ondulatorio a refuerzo armónico (notas fundamentales) (cello); actividad de tendencia contrapuntística (flauta-voz-guitarra)

	A(c): actividad por refuerzo armónico (piano/órgano)	RITMO Actividad por tensión entre sección rítmica y material con fraseo irregular (bongós/congas en A, guitarra solista en A(b)), arpa en B(a)
<i>Forma (articulación)</i>	SONIDO Transición A(b-c): crescendo Transición A-B: crescendo moderado B: Puntuación por contraste de instrumentación: ausencia de percusiones, introducción de arpa, flauta, nuevo timbre de voz ARMONÍA Alto grado de dependencia de la forma musical a las estructuras armónicas tonal A(a) – modal A(b) – modal A(c) – Tonal, cadencia V-I (B) RITMO Alto grado de dependencia de la forma musical a los cambios de tempo y métrica Ternaria/130bpm (A, A(a)) – binaria/80bpm (A(b)) – binaria/120bpm (A(c)) – binaria/60bpm (B) Transición A(a)-A(b): inestabilidad del continuum; ambigüedad por cambio de tempo y métrica (4/4 a 160bpm o 4/4 a 80bpm); sensación de retardo	Transición A(b)-A(c): sensación momentánea de rubato; marcado de pulso – nuevo tempo (guitarra) y acelerando. Transición A(c)-B(a): inestabilidad del continuum: retardo (de 80 a 60 bpm); ambigüedad métrica por cambio de tempo: cello/violín (patrón de corcheas o semicorcheas) MELODÍA A: Continuación por repetición de musemas rítmicos y melódicos Transición A-B: repetición musemática (A) – homofonía cello/violín (B(a)) – textura contrapuntística: flauta-voz-guitarra (B(b)) <i>Intensidad de la tensión (de articulación melódica)</i> • Estratificaciones: Anacrusas en B(b) (flauta) • Laminación: proceso articulatorio mixto: entre melodía y acompañamiento (figura/fondo) y textura contrapuntística (relativa independencia de voces), mayormente en sec. B

Apéndice 4: Tabla de observaciones SHMRG (Concordancia)

SONIDO		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Instrumentación: cuerdas (guitarras acústicas, mandolina, violín, arpa); voces; rondín; percusión (bombo, triángulo, bongos, congas, campana, chaqchas); idioma: tratamiento convencional, no extendido, mayormente estable en su ámbito o registro - Dinámica: Mayormente estable con poca frecuencia de contraste dentro de las secciones formales y entre estas - Textura: mayormente de melodía con acompañamiento <i>Función y rol instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarras: de coloratura (sonido “metálico”), estructural: alta presencia (dinámica fuerte) - Percusión (bombo, bongos, congas, campana): tímbrica mayormente ornamental, rol de marcado de sección (percusiones distintas en secciones formales) - Violín: estructural (tímbrico/melódico); timbre ornamental en (B) - Mandolina: estructural (tímbrico/melódico y armónico) - Voces: estructural (tímbrico/melódico); timbre ornamental en (B)	
MESOFORMA	Intro: sonido incidental (voces), textura (antecedente/consecuente) (guitarra/violín) A (1,2): textura mixta: melodía/voz compuesta [pregunta y respuesta: rondín-guitarra/contrapunto entre violín y guitarra/mandolina] y acompañamiento (guitarra rítmica) A (3,4, 5,6): textura mixta: melodía/voz compuesta [pregunta y respuesta entre (voz/violín)-(guitarra/violín) y contrapunto entre violín y guitarra/mandolina] y acompañamiento (guitarra rítmica) B: sonido incidental (de naturaleza/campo); textura relativamente contrapuntística (guitarra/mandolina/violín); ligero aumento de densidad sonora por voz y rondín (hacia el final); percusión (ornamental) C: textura mixta: melodía/voz compuesta (pregunta y respuesta: entre voces) y acompañamiento (guitarra rítmica)	
ARMONÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: diatónica; mixta (acórdica y melódico-musemática (<i>riffs</i>)); consonante - Acordes: principales, relativa funcionalidad (cadencia V I recurrente) - Tonalidad/Modalidad: bimodalidad <i>Chord structures (Moore & Martin, 2018)</i> - Estructura mixta: abiertas (<i>open-ended</i>) y cerradas (<i>open-closed</i>) - Relativa funcionalidad: progresiones y cadencias modales - Variedad: grado medio (diferentes módulos armónicos con los mismos grados)	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: estructural; tratamiento armónico mixto explícito (rasgueo) e implícito (<i>riffs</i>) - Violín: refuerzo armónico ornamental (B) - Mandolina: rasgueo estructural-explícito (C) - Arpa: refuerzo armónico por patrón de acompañamiento en A (ornamental)
MESOFORMA	Intro: armonía implícita en riff de guitarra (V I en modo menor) (B7 – Em) A: Bimodal (mayor) (IV I – C G) (menor) (V I – B7 Em); funcional progresiones y cadencias (C G – C G B7 Em x2) cadencia (V I) (B7 Em)	B: relativamente tonal y funcional: IV I (Am Em) x2, cadencia (V I – B7 Em) x2 implícita en fraseo de guitarra; insistencia en la cadencia V I (B7 Em) C: Bimodal (I mayor, I menor) (G Em)
MELODÍA		

MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Densidad: Baja variabilidad en la actividad; articulación mixta: por repetición de musemas (<i>riffs</i>, frases, motivos) y desarrollo discursivo (frases periódicas) - Relación temática entre material melódico: mayormente por su relación con la funcionalidad armónica - Direccionalidad: mayormente oscilante; descendente en fraseos discursivos - Diseño temático: poco contrastante entre secciones formales <i>Otros criterios (Moore & Martin, 2018)</i> - Diseño: Mayormente basado en estructuras escalares	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> Guitarra: rol estructural (musemas (<i>riffs</i>) en A, B) Mandolina: rol estructural – melodía principal (B), melódico ornamental (A) Violín: estructural; mayormente de rol contrapuntístico/secundario en A Voces: Rol solista (melodía discursiva)
MESOFORMA	<i>Diseño melódico (menor escala)</i> Intro Guitarra: musemático repetitivo (<i>riff</i>) Violín: musemática de repetición secuencial, escalar descendente; modal (escala E dórica – (do#)) A(1,2,3,4,5,6) Mayormente pentáfona, con notas diatónicas ornamentales Voz, rondín: periódica/discursiva; período de 4 frases de tipo <i>aa'bb</i>; contorno descendente; nota ornamental (fa#) Guitarra: frases intermedias musemáticas repetitivas (2 <i>riffs</i>); <i>riff</i> 1: escalar de contorno ascendente (la si do re mi), <i>riff</i> 2: escalar ascendente (re mi fa# sol la si) Violín: frase discursiva, mixta/compuesta: (homofonía con voz y guitarra - frase 1 y 2) (diseño interválico/refuerzo armónico – frases 3 y 4); frase intermedia de tipo <i>ab</i> [ant/consec] <i>cccc</i> [rep. musemática]; escalar oscilante (menor armónica – re#) Mandolina: repetición musemática; escalar ascendente (la si re mi); ornamental/secundaria	B Mayormente diatónica Guitarra: repetición musemática (frase de tipo <i>aabb</i>); diseño basado mayormente en intervalos Violín: nota sostenida (mi) Mandolina: repetición musemática secuencial; frase de tipo <i>aabb</i> (x2) <i>ccdd</i> (x3) <i>aabb</i> con motivo interválico de cierre (refuerzo armónico) Rondín: repetición musemática; frase tipo <i>aa</i> (escalar descendente) <i>bb</i> (diseño por intervalos) Voz: nota repetida (ornamental, secundario) C Diatónico/pentáfono Voces: repetición musemática - frase compuesta de tipo <i>aaab</i>; textura (antecedente/consecuente - yuxtaposición de líneas de voz); contorno descendente
RITMO		
MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> - Continuum (tempo y métrica): tempo estable (74-78 bpm); polimetría (métricas de 2,3,4 pulsos) por gran presencia de extensiones métricas - Ritmo de superficie: Mayormente a base de patrones rítmicos de repetición regular <i>Rhythmic organization (Moore & Martin, 2018)</i> - Sensación mixta: binaria (<i>straight</i>) - ternaria (<i>suffle</i>) en A; mayormente binaria en B, C - Organización métrica (<i>hypermetre</i>): relativamente regular (frases de 1, 2 y 4 compases)	<i>Feel</i>: Baja tensión general entre sección rítmica y material melódico (<i>strictness</i>); elemento de contraste (guitarra solista) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra Rítmica: rol rítmico estructural/principal; patrones de rasgueo mayormente regulares (semicorcheas) - Guitarra solista: rol de tensión con acompañamiento (<i>waywardness</i>) (A) - Percusión (bombo, triángulo, bongos/congas/campana, chaqchas): refuerzo rítmico (ornamental); patrones regulares - Instrumentos melódicos/armónicos: diseño mixto: relativa independencia de diseño rítmico (intro, B, C), relativa dependencia/homorritmia (A: rondín/voz – violín – guitarra solista)
MESOFORMA	<i>Intro</i>: 2/4; extensión métrica de 3/4 al final; frases de 1 compás; independencia de diseño rítmico: guitarra – semicorcheas, violín (seisillos) <i>A</i>: 2/4 y 4/4; extensiones/contracciones métricas de 3/4; frases de 1, 2 y 4 compases; diseño	<i>B</i>: 4/4, hipermétrica regular basada en 4; frases de 4 compases basadas en repetición de patrones rítmicos; guitarra/mandolina: relativa interdependencia rítmica por patrones rítmicos comunes (base de semicorcheas – corcheas)

	mixto: relativa independencia de diseño rítmico (voz/rondín – violín – riff de guitarra de cierre), relativa dependencia/homorrítmia (voz/rondín – guitarra solista - violín)		C: 4/4; extensión métrica de 2/4 al final de frase; frases de 1 compás de duración
CRECIMIENTO			
Rasgos globales (LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018)	- Tipos de cambio y puntuación estructural de tipo mixto: melódico (por resolución al primer grado de la escala), armónico (cadencias V I en modo mayor y menor), rítmico (cambio de métrica) - Direccionalidad: tendencia circular y repetitiva - Mayormente de estabilidad dentro de secciones; contraste entre secciones formales mayormente por cambio de temática - Mayormente de poca tensión (strictness) entre material rítmico y melódico		
Movimiento (cambio)	SONIDO A: actividad local por aparición de percusiones ARMONÍA Actividad local por funcionalidad de la armonía	MELODÍA A: actividad local por desarrollo melódico (pregunta – respuesta - frases de cierre) C: actividad local por yuxtaposición de voces (elisión) RITMO A: actividad local por polimetría	
Forma (articulación)	SONIDO Puntuación por silencios al final de frases y secciones ARMONÍA Puntuación por insistencia en cadencias (V I) (A, B) Puntuación por cambio de modo (C) Gran dependencia de las secciones formales de las estructuras (módulos) armonónicas	MELODÍA A: puntuación por frases intermedias y de cierre (violín) Transición A-B/B-C: contraste de material melódico Intensidad de la tensión (de articulación) Gran presencia de estratificaciones (anacrusas y superposiciones) y de compás de doble función (conclusión e inicio) (Elisión) RITMO Transición A-B: contraste de sensación métrica (de polimetría a métrica regular en 4/4)	

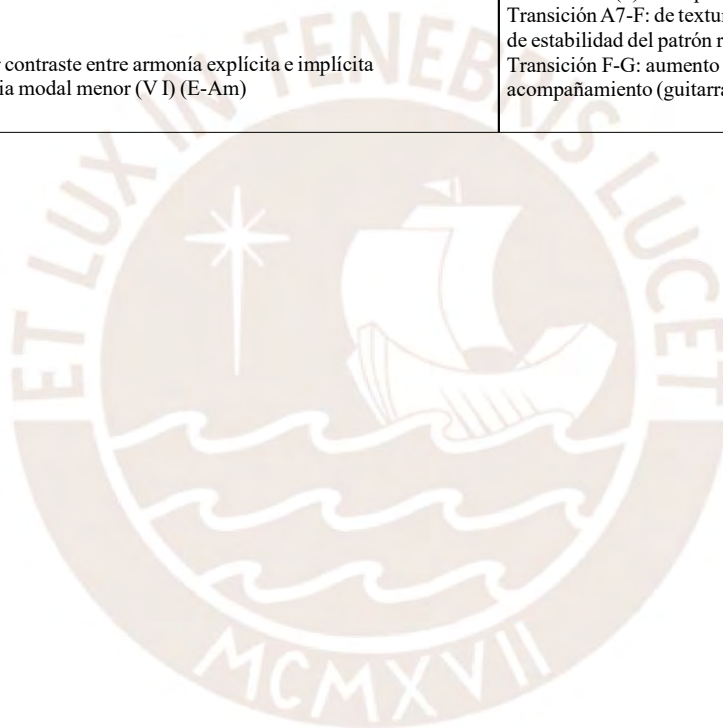
Apéndice 5: Tabla de observaciones SHMRG (El Hijo del Sol)

SONIDO		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Instrumentación: cuerdas (guitarras acústicas, mandolina, violín, arpa); vientos (quenas, voces); percusión (bombo, campana, chaqchas, congas); idioma: tratamiento convencional, no extendido, mayormente estable en su ámbito o registro - Dinámica: Mayormente estable con poca frecuencia de contraste dentro de las secciones formales y entre estas - Textura: gran variedad de diseños texturales (politextural) <i>Función y rol instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarras: de coloratura (sonido “metálico”), estructural: alta presencia (dinámica fuerte) - Percusión (bombo, campana, arpa): tímbrica ornamental - Violín: estructural (tímbrico/melódico) - Mandolina: estructural (tímbrico/melódico y armónico) - Quenas: estructural (tímbrico/melódico) - Voces: estructural (tímbrico/melódico); timbre relativamente ornamental en (F)	
MESOFORMA	Intro: Textura de melodía y acompañamiento; ligero crescendo por dinámica de la guitarra A (1): textura de melodía/voz (pregunta y respuesta: violín-quena) y acompañamiento (guitarra); dinámica estable A (2,3,4, 5, 6, 7): textura mixta: melodía/voz compuesta (pregunta y respuesta: voces-mandolina/contrapunto con violín) y acompañamiento (guitarra); voces (coro) en unísono; dinámica estable B: textura monofónica (unísono – octava); moderado crescendo; aumento progresivo de densidad sonora (guitarra-violín/mandolina- percusión) C(a): textura mixta: melodía/voz compuesta (pregunta y respuesta: quenas-violín/contrapunto con mandolina) y acompañamiento (guitarra); dinámica estable C(b): incremento de dinámica (guitarra), textura relativamente contrapuntística (violín/mandolina), disminución de densidad de textura (sin quenas) D: textura mixta: monofonía- relativa polifonía E(a): textura híbrida: monodia - melodía (quena) con polirritmia de percusiones E(b): textura mixta: homofonía y acompañamiento (guitarra) F: textura de melodía/voz (pregunta y respuesta: mandolina/guitara-voces/arpa) y acompañamiento (guitarra); dinámica estable G: textura de melodía/voz (homofonía: violín-quena-voces) y acompañamiento (guitarra); dinámica estable	
ARMONÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: diatónica; mayormente acórdica; consonante, estable - Acordes: principales, relativa funcionalidad - Tonalidad/Modalidad: mixta: tonal, modal, bimodalidad <i>Chord structures (Moore & Martin, 2018)</i> - Estructura mixta: abiertas (<i>open-ended</i>) y cerradas (<i>closed</i>) - Relativa funcionalidad: progresiones y cadencias - Variedad: grado medio (diferentes módulos armónicos a base de los mismos grados)	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: estructural; tratamiento armónico mayormente explícito (rasgueo) - Violín: refuerzo armónico (intro, A) - Mandolina: refuerzo armónico (intro); estructural-explícito (rasgueo) (D) - Arpa: refuerzo armónico por patrón de acompañamiento en A (ornamental)
MESOFORMA	Intro: mixto modal/tonal (La menor) (I VII - I V) A: mixto tonal-modal-tonal: Am E (vamp V I) – VI I V I (Am C G C) (x2) - III I V I (C Am E Am) (x2) - Am E (vamp V I: insistencia por repetición hacia el final)	D: implícita por fraseo melódico (<i>riff</i> basado en arpeggios); bimodal doble candencia: mayor V I [G C] menor V I [E Am]; insistencia del vamp V I (E Am) hacia el final E: armonía implícita al principio por fraseo melódico; bimodal doble candencia hacia el final:

	B: armonía implícita por fraseo melódico (modal menor I VII V I) (Am G E Am), insistencia del vamp V I (E Am) hacia el final C: bimodal: mayor: IV I IV I [F C F C] - I V I [C G C]; menor: cadencia V I (E Am)	mayor (V I: G C) menor (V I: E Am) F: bimodal doble candencia: mayor (I V I: C G C) menor (III V I: C E Am) G: bimodal: mayor: IV I IV I [F C F C] - I V I [C G C]; menor: cadencia V I (E Am)
MELODÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Densidad: Alta variabilidad en la actividad; articulación mixta: por repetición de musemas (<i>riffs</i>, frases, motivos) y desarrollo discursivo (frases periódicas) - Relación temática entre material melódico: mayormente por su relación con la funcionalidad armónica - Direccionalidad: mayormente oscilante (entre notas pivote) - Diseño temático: gran variedad temática; contrastante entre secciones formales <i>Otros criterios (Moore & Martin, 2018)</i> - Diseño: Mayormente basado en estructuras escalares	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> Guitarra: rol estructural (musemas (<i>riffs</i>) en B, D) Mandolina: rol estructural (B,C, F), mayormente ornamental (A) Quenas: rol estructural (intro, A(1)-consecuente/respuesta, C, E); estructural (repetición musemática en D) Violín: estructural; mayormente de rol solista; rol contrapuntístico/secundario - de refuerzo armónico en A (2,3,4,5,6,7) Voces: Rol solista (melodía discursiva)
MESOFORMA	<i>Diseño melódico (menor escala)</i> Intro Quenas: (principal) fraseo oscilante basado en arpeggios, (ornamental secundario) de nota sostenida con trémolo Violín, mandolina: nota sostenida con trémolo A (1) Pentáfona Violín: periódica/discursiva; período de 4 frases de tipo <i>aabb</i>; perfil ascendente-descendente A (2,3,4,5,6,7) Voces: diatónica con cromatismo (sol #) funcional; periódica/discursiva; período de 4 frases de tipo <i>aabb</i>/ascendente - de nota sostenida Violín: diatónica con cromatismo (sol #) funcional; de tipo axial (notas pivote sostenidas), rol de contracanto a las voces Mandolina: pentáfona, de tipo escalar ascendente y descendente; rol de consecuente (respuesta melódica) B Guitarra-violín-mandolina: pentáfona; diseño escalar oscilante; insistencia en el grado I menor (la) al final; progresiva simplificación (reducción de la complejidad del diseño melódico – de frase periódica a motivo rítmico) C(a) Melodía única poli tímbrica (violín-quenas); pentáfona; período de 4 frases de un compás de duración de forma <i>aabb'</i>, descendente hacia el grado I de la escala Mandolina: mayormente diatónica (la menor) con cromatismo (sol #) funcional; rol contrapuntístico	C(b) Violín, mandolina: insistencia en el grado I (la); rol de refuerzo a la armonía D Guitarra: fraseo de repetición musemática secuencial (basada en arpeggios), musema de 1 compás (<i>riff</i>); contorno oscilante Quena: fraseo de repetición musemática secuencial (basada en intervalos); de dos compases de duración; contorno descendente Violín: estructura relativamente discursiva; período de 4 frases de dos compases de duración de tipo <i>aa'bb'</i>; insistencia del grado I de la escala al final E(a) Quenas: repetición musemática (basada en patrones interválicos-trifónico) E(b) Violín, quenas: frase de dos semifrases de tipo <i>aa'</i>: contorno axial (oscilante entre las notas sol y la) F Mandolina: frase de dos semifrases de tipo <i>aa'</i>: contorno axial (oscilante entre las notas sol y la) G Melodía única homofónica (violín-quenas-voces); pentáfona; frase periódica de 4 musemas de un compás de duración de forma <i>aabb'</i>, tendencia descendente hacia el grado I de la escala

RITMO		
MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> - Continuum (tempo y métrica): mayormente estable - 4/4, 80-86bpm; elementos de contraste: extensiones métricas, acelerandos y retardandos - Métrica binaria: 4/4 - Ritmo de superficie: Mayormente a base de patrones rítmicos con repetición regular <i>Rhythmic organization (Moore & Martin, 2018)</i> - Sensación binaria (<i>straight</i>) - Organización métrica (<i>hypermetre</i>): Regular, mayormente basada en grupos de 4; frases de 4, 2 y/o 1 compases	<i>Feel</i>: Baja tensión general entre sección rítmica y material melódico (<i>strictness</i>); elemento de contraste: fraseo de violín en sección D (<i>waywardness</i>) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra Rítmica: patrones de rasgueo mayormente regulares - Percusión (bombo, chaqchas): marcado de pulso, métrica e inicio/final de frases - Instrumentos melódicos/armónicos: diseño mixto: relativa independencia de diseño rítmico (intro, A, C, D), relativa dependencia/homorritmia (B, C, E, F, G)
MESOFORMA	Intro: rubato; contraste entre patrón de nota sostenida (violín, quena 2) y rítmica libre (quena 1) A: hipermétrica regular, basada en grupos de 4, frases de dos compases, actividad rítmica estable (patrones de negras y corcheas) B: acelerando progresivo (80-150bpm); hipermétrica regular (basada en grupos de 4) con tendencia a reducción (de frases de 4 compases a motivos de dos pulsos de duración); actividad rítmica estable (patrones de corcheas y negras al final de frase) C: hipermétrica regular con extensiones métricas de ¼; actividad rítmica estable (patrones de sincopas, galopas, semicorcheas de un pulso) D: hipermétrica regular (basada en grupos de 4); variedad en la actividad rítmica (por número de voces): guitarra estable (semicorcheas), quenas (negras y blancas), violín (sincopas, galopas y semicorcheas); relativa tensión entre la rítmica de acompañamiento (más regular) y del violín (más activa) (<i>waywardness</i>)	E(a): mayormente percusivo (bombo, congas, chaqchas, palmas); repetición de patrones rítmicos regulares (corcheas y negras) E(b): relativa polimetría (frases de 3 y 5 pulsos); violín/quenas (patrones de sincopa, corcheas y negras); ligero ralentando hacia el final F: tempo (65 bpm); relativa homorritmia entre acompañamiento (guitarra) y melodía (mandolina); sección de contraste con otras secciones formales de pulso marcado G: progresivo acelerando (80-100 bpm); hipermétrica regular (basada en grupos de 4) con extensiones métricas de ¼; homorritmia entre voces, quenas y violín); percusión con patrones rítmicos regulares (galopas)
CRECIMIENTO		
<i>Rasgos globales (LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018)</i>	- Tipos de cambio y puntuación estructural de tipo mixto: textural (variedad de diseños texturales entre secciones formales); melódico (por resolución al primer grado de la escala), armónico (cadencias V I en modo mayor y menor), rítmico (cambio de tempo, acelerando y retardando) - Direccionalidad: tendencia circular y repetitiva por la relativa autonomía de las secciones formales - Mayormente de estabilidad dentro de secciones; gran variedad de secciones formales (contraste mayormente por cambio de temática y textura) - Mayormente de poca tensión (<i>strictness</i>) entre material rítmico y melódico	
<i>Movimiento (cambio)</i>	SONIDO A, C(a): actividad local por textura de pregunta y respuesta en la melodía C(b): actividad local por incremento de dinámica en la guitarra y por disminución de densidad de textura (sin quenas) B: actividad local por aumento progresivo de densidad sonora (entrada secuencial de instrumentos: guitarra-violín/mandolina- percusión) D: actividad local por cambio en densidad textural (textura acumulativa: yuxtaposición progresiva de instrumentos) F: actividad local por textura de pregunta y respuesta ARMONÍA Intro, A, C, D, E, F: Actividad local por funcionalidad de la armonía	MELODÍA B: actividad local por progresiva simplificación (reducción de la complejidad del diseño melódico – de frase periódica a motivo rítmico) C: desarrollo melódico con alternancia de timbre D,E: actividad local por repetición musemática y fraseo de violín (discursivo) G: actividad local por repetición musemática RITMO B, G: actividad local por acelerando progresivo E: actividad local por irregularidad métrica

<i>Forma (articulación)</i>	<i>SONIDO</i> A (1): arpa y campana como marcadores de inicio/fin de la sección A (2,3,4,5,6,7): arpa y campana como marcadores de inicio/fin de la sección Transición A4-B: contraste de textura (melodía/acompañamiento a monofonía) Transición B-C: contraste de textura (homofonía a melodía/acompañamiento) Transición C-D: contraste de textura (contrapunto/acompañamiento a monofonía) Transición D-E: contraste en la sonoridad instrumental (predominio de percusiones); contraste de textura (melodía/acompañamiento a polirritmia (de percusiones) G: mandolina y bombo como marcadores de final de frase <i>ARMONÍA</i> Transición entre secciones formales por contraste entre armonía explícita e implícita Puntuación por insistencia de la cadencia modal menor (V I) (E-Am)	<i>MELODÍA</i> A, B, C, E(b), F, G: articulación (marcado de final de frases) por llegada al grado I de la escala (nota la) Transición entre secciones formales por cambio/variedad temática <i>RITMO</i> Transición B-C: restablecimiento de tempo Transición E(a) – E(b): de métrica regular a relativa polimetría/irregularidad métrica Transición E(b) – A5: puntuación por ralentando en la frase final Transición A7-F: de textura de melodía/acompañamiento a homorrítmia (pérdida de sensación de estabilidad del patrón rítmico de acompañamiento) Transición F-G: aumento de tempo (de 65 a 80 bpm); restablecimiento de textura de melodía y acompañamiento (guitarra recupera el rasgueo)



Apéndice 6: Tabla de observaciones SHMRG (Mi Cueva)

SONIDO	
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Instrumentación: cuerdas (guitarras acústicas, mandolina, bajo eléctrico, violín); vientos (quenas, voces); percusión (bombo, campana); idioma: tratamiento convencional, no extendido, mayormente estable en su ámbito o registro - Dinámica: Mayormente estable con poca frecuencia de contraste dentro de las secciones formales y entre estas - Textura: material melódico relativamente contrapuntístico sobre acompañamiento mixto (acórdico y musemático – <i>riffs</i>) <i>Función y rol instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarras: de coloratura (sonido “metálico”), estructural: alta presencia (dinámica fuerte) - Bajo: de coloratura (sonido “eléctrico”); estructural: alta presencia (dinámica fuerte) - Percusión (bombo, campana): tímbrica ornamental - Violín: estructural (tímbrico/melódico; “<i>the tune</i>” en A y C) - Mandolina: mayormente ornamental (timbre melódico principal momentáneo en A), de coloratura (tímbrico/armónica en B) - Quenas: estructural (tímbrico/melódico, “<i>the tune</i>” en A) - Voz: estructural (tímbrico/melódico, “<i>the tune</i>” en B); coloratura “blanca”, baja resonancia (de cabeza), no entrenada, afinada
MESOFORMA	A: Trama musical lineal (aparición secuencial de instrumentos – timbres) A(a): textura relativamente contrapuntística (polaridad <i>treble/bass</i> entre quenas/mandolina – bajo eléctrico) A(b) Dinámica de pendiente (crescendo moderado y progresivo); timbre ornamental (acompañamiento de mandolina de dinámica suave) B: textura relativamente contrapuntística (polaridad <i>treble/bass</i> entre voz – bajo eléctrico); cambio de registro de agudo a medio en mandolina (por cambio a función armónica) B(c): incremento de densidad tímbrica por segunda voz (rol ornamental) C(a): Dinámica mayormente estable con elemento de contraste (silencios al final de las frases)
ARMONÍA	
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: diatónica; mayormente acórdica; colorística, consonante, estable, uniforme - Acordes: principales, no funcional - Tonalidad/Modalidad: mayormente modal; bimodalidad, mono cordal <i>Chord structures (Moore & Martin, 2018)</i> - De base repetitiva y representativa de cada sección formal (modulos armónicos); Estructuras abiertas (<i>open-ended</i>) - No funcional - Variedad: grado medio (4 módulos armónicos) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: estructural; tratamiento armónico mayormente explícito (rasgueo) - Violín: refuerzo armónico ornamental - Mandolina: refuerzo armónico ornamental - Bajo: estructural; elemento generador de tensión del sistema modal

MESOFORMA	<i>A</i>: armonía implícita (<i>riff</i> de guitarra); estructura cadencial (tonal menor) no funcional (I-V) (Am-E); ritmo armónico estable (módulo armónico de un compás de duración) <i>A(a)</i>: refuerzo armónico por motivo melódico (do-si-do) (mandolina) <i>A(b)</i>: refuerzo armónico por rasgueo complementario a la guitarra (mandolina); relativa tensión armónico/modal por insistencia del grado I mayor (do) en (bajo eléctrico) sobre modo menor (<i>riff</i> de guitarra)	<i>B</i>: modal Do ionio; mono cordal (I); armonía explícita por rasgueo de guitarras y mandolina; refuerzo armónico (mandolina) <i>C(a)</i>: armonía explícita (rasgueo de guitarra con línea melódica); bimodal (mayor/menor) (C-Am) <i>C(b)</i>: Explícita por rasgueo de guitarras, modal Do ionio; mono cordal (I); refuerzo armónico ornamental (por diadas) (violín)
MELODÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Densidad: Poca variabilidad en la actividad; articulación mayormente por repetición de musemas (<i>riffs</i>, frases, motivos) - Relación temática entre material melódico: mayormente por el carácter pentáfono - Direccionalidad: Mayormente cíclica; ondulante - Diseño temático: Mayormente musemático; gran variedad temática contrastante entre secciones formales <i>Otros criterios (Moore & Martin, 2018)</i> - Diseño: Mayormente basado en patrones de altura (<i>pitch patterns</i>) de tipo oscilante y axial; estructuras escalares relativamente escasas	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> Guitarra: rol secundario (escala inicial, musemas (<i>riffs</i>) al final en C(b); frase melódica en el acompañamiento armónico (complementaria al violín en C(a) por su baja presencia en la mezcla) Mandolina: rol melódico secundario/ornamental (frase única al final de A(a)) Quenas, voz: estructural; rol solista Violín: estructural; mayormente rol solista Bajo: estructural; elemento contrapuntístico a instrumentos solistas principales; línea de bajo con independencia melódica
MESOFORMA	<i>Diseño melódico (menor escala)</i> <i>A(a)</i> Mayormente pentáfona Quena: discursiva, periodo de 4 frases de tipo aa'ba' Guitarra: introducción con frase escalar (<i>lick</i>) Bajo: musemática (<i>riff</i>) basada en arpeggio (mi la sol do); insistencia en grado I mayor (do) Mandolina: musema (<i>riff</i>) no pentáfono escalar descendente (la sol fa mi) <i>A(b)</i> Pentáfona Violín: relativamente periódica/discursiva; periodo de 10 musemas de un compás de duración de tipo aa'bbccddd [escalar ascendente (frase 1 – 4), escalar descendente (frase 5,6), oscilatorio entre notas (mi-la) de pregunta y respuesta (frase 7-10)]	<i>B</i> Pentáfona, mayormente de tipo axial (insistencia en la nota do) Bajo: musemático (<i>riff</i>), tipo axial Voz: diseño musemático/discursivo basado en arpeggio de triada mayor (do mi sol); notas de paso (re la); 4 frases de dos compases de duración de forma <i>aabcbc</i> <i>C(a)</i> Pentáfona Violín: frase de 4 musemas de un compás de duración de forma <i>aaa'a'</i> con repetición basada en arpeggio bimodal (do mi sol la); refuerzo de bimodalidad por intervalo de 3ra menor descendente al final de los musemas <i>a'</i> (do-la) <i>C(b)</i> Guitarra: frase de 2 musemas de un compás de duración de forma <i>ab</i> con repetición; de tipo oscilante entre notas (mi-do), de textura pregunta - respuesta
RITMO		
MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> - Continuum (tempo y métrica): mayormente estable - 4/4, 130bpm; elementos de contraste: sensación de cambio de tempo (<i>half time</i>) y extensiones métricas - Métrica binaria: 4/4	<i>Feel</i>: Baja tensión general entre sección rítmica y material melódico (<i>strictness</i>); elemento de contraste: guitarra rítmica en B y C(b) (<i>waywardness</i>) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i>

	- Ritmo de superficie: Mayormente a base de repetición regular de patrones rítmicos <i>Rhythmic organization (Moore & Martin, 2018)</i> - Sensación binaria (<i>straight</i>) - Organización métrica (<i>hypermetre</i>): Regular, mayormente basada en grupos de 4; frases de 4, 2 y/o 1 compases	- Guitarra Rítmica: factor de tensión rítmica dentro del arreglo (patrones irregulares en el rasgueo) - Percusión (bombo): marcado de pulso y métrica - Instrumentos melódicos/armónicos: relativa independencia rítmica (escasos patrones rítmicos compartidos); mandolina: refuerzo rítmico al principio en A(a); bajo: tensión rítmica con quenas por diseño sincopado y staccato en A(a)
MESOFORMA	<i>A(a)</i> Hiper métrica: guitarra, mandolina, bajo: musemas de 1 compás; quenas: frases de 4 compases Guitarra: <i>riff</i> basado en patrón regular de corcheas Quenas: basado mayormente en notas largas (blanca con punto) y cortas (negra) Bajo: tensión rítmica con las quenas por diseño sincopado y staccato Mandolina: refuerzo rítmico al principio; musema (<i>riff</i>) de duración irregular (5 compases) al final, patrón basado en corcheas y galopa <i>A(b)</i> Violín: fraseo basado en grupos de 4 pulsos; relativamente discursivo (10 compases y uno de silencio) Mandolina: refuerzo rítmico por rasgueo; imitación de patrón (<i>riff</i>) de guitarra	<i>B</i> Bajo: frases de dos compases, diseño a base de corcheas Voz: frases de dos compases, diseño mayormente por corcheas con negras al final de frase Tensión entre guitarra rítmica (rasgueo irregular) y bajo (diseño rítmico más regular/estable); relativa homorritmia entre guitarra y voz <i>C</i> Tempo más lento (<i>half time</i>) 4/4 a 65bpm; hiper métrica: en grupos de 4, frases de uno y dos compases, extensiones métricas de 1/4 Bombo: marcado de pulso (refuerzo al cambio de tempo) <i>C(a)</i> Violín: patrón basado en figuras de semicorcheas, apoyaturas; hiper métrica: 4 compases, semifrases de 1 compás de duración, <i>C(b)</i> Guitarras: patrón regular/estable basado en célula rítmica (galopa); hiper métrica: frase de 2 compases de duración; tensión rítmica por rasgueo relativamente irregular
CRECIMIENTO		
<i>Rasgos globales (LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018)</i>	- Tipos de cambio y puntuación estructural de tipo mixto: de timbre (aparición secuencial de instrumentos), armónico (monocordal - bimodalidad), rítmico (cambio de tempo) - Direccionalidad: tendencia circular, repetitiva - Mayormente de estabilidad dentro de secciones y de contraste moderado entre secciones formales - Mayormente de poca tensión (<i>strictness</i>) entre material rítmico y melódico	
<i>Movimiento (cambio)</i>	SONIDO A: Actividad por aparición secuencial de instrumentos A(b): Actividad por dinámica con crescendo moderado y progresivo B(c): Actividad por nuevo timbre (2da voz) ARMONÍA A(b): actividad por cambio de función (acompañamiento) en mandolina, de tipo ornamental por baja intensidad del instrumento en la mezcla C(b) Actividad local por cambio de función en violín (de solista a refuerzo armónico); tensión por rasgueo irregular de guitarra rítmica	MELODÍA A(a): actividad local (ornamental) por ruptura del carácter pentatónico: musema (<i>riff</i>) escalar descendente (la sol fa mi) en mandolina RITMO B: Actividad por tensión: homorritmia entre guitarra rítmica y voz (rítmica irregular) y línea de bajo (rítmica regular)
<i>Forma (articulación)</i>	SONIDO Transición A-B: cambio de timbre en la voz solista (instrumental a vocal) Transición B-C: cambio de timbre en la voz solista (vocal a instrumental), cambio de textura del material melódico (de contrapuntística a monofónica) Transición C(a) -C(b): cambio de timbre en voz solista (violín a guitarra)	RITMO Transición A-B: Cambio hacia mayor tensión rítmica entre material melódico y armónico - guitarra rítmica (rasgueo irregular) y bajo (diseño rítmico más regular/estable); Transición B-C: cambio de tempo (sensación de <i>half time</i>); contraste por cambio en densidad de diseño rítmico de la línea melódica (voz/corcheas – violín/semicorcheas); alternación de timbres

	<i>ARMONÍA</i> Transición A-B: cambio de modo (menor – mayor) C(a): Puntuación de final de frase por acentuación de cambio de modo (mayor a menor) <i>MELODÍA</i> Transición entre texturas relativamente contrapuntísticas en A (quenas/bajo-mandolina) y B (voz/bajo) a diseños más monofónicos en C (violín, homofonía entre violín y guitarra)	(sale bajo entra bombo) C(a): Marcado de final de frase por acentuación de motivo rítmico de bombo



Apéndice 7: Tabla de observaciones SHMRG (Valicha)

SONIDO		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Instrumentación: cuerdas (guitarras acústicas, mandolina, violín, cello); vientos: quenás; percusión (bombo, triángulo, bongos, campana, chaqchas); idioma: tratamiento convencional, no extendido, mayormente estable en su ámbito o registro - Dinámica: Mayormente estable con poca frecuencia de contraste dentro de las secciones formales y entre estas - Textura: mayormente de melodía con acompañamiento - Tramas musicales: mayormente lineales con algunas secciones relativamente masivas (armonización y duplicación de voces) <i>Función y rol instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarras: de coloratura (sonido “metálico”), estructural: alta presencia (dinámica fuerte) - Percusión (bombo, bongos, campana/triángulo): tímbrica mayormente estructural (alta presencia/actividad) - Quenas, violín, cello, mandolina: estructural (tímbrico/melódico)	
MESOFORMA	Intro: melodía (quena) y acompañamiento (violín/guitarra); dinámica de crescendo (por frase) A (1,2,3): textura (pregunta-respuesta con acompañamiento); incremento de densidad textual/tímbrica en A (2) (homofonía entre violín, cello y quena) A (3): textura mixta (homofonía/pregunta-respuesta con acompañamiento); homofonías a base de armonización de voces en quenás y mandolinas B1: melodía con acompañamiento; relativa textura contrapuntística por secciones de notas repetidas (violín, quena); cambio de textura tímbrica (por mayor intensidad de percusiones: bongos, campana) C: textura: monodía; alta densidad textual/sonora por intensidad/relevancia de timbres de percusión (bongos, bombo, campanas, chaqchas, guitarra con sonido percutivo) B2: melodía con acompañamiento; relativa textura contrapuntística por frases de violín y mandolina; relativa dinámica en crescendo; trama musical relativamente masiva (duplicación y armonización de voces)	
ARMONÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: mayormente diatónica, rol tensional, mayormente estable (elemento de contraste: modulación en A3) - Acordes: principales, relativa funcionalidad (cadencia V I recurrente) - Tonalidad/Modalidad: funcional a la melodía, bimodalidad, modulación a otro centro tonal <i>Chord structures (Moore & Martin, 2018)</i> - Estructuras mayormente cerradas (<i>closed</i>) – uso de cadencias V I - Relativa funcionalidad: progresiones y cadencias en modo mayor y menor - Variedad: poca variedad (dos módulos armónicos) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: estructural; tratamiento armónico mayormente explícito (rasgueo) - Violín, mandolina: refuerzo armónico ornamental (B 1,2); cello en A1 - Mandolina: refuerzo armónico - rasgueo explícito secundario (B2)	
MESOFORMA	Intro: modo menor, I VII I V (Am G Am E), intro (b) monocordal (I-Am) A(1,2): bimodalidad; modo mayor I IV V I [C F G C] - modo menor III (VI) III V I [C (F) C E Am]; funcional, cadencial. A1,2 (b): recurrencia de cadencia V I en modo menor (<i>vamp</i>)	A(3a): recurrencia cadencia V I con modulación (E Am – F# Bm) (<i>vamp</i>) A(3b): bimodalidad; modo mayor I IV V I [D G A D] - modo menor III (VI) III V I [D (G) D F# Bm]; funcional, cadencial. A(3c): recurrencia cadencia V I (F# Bm) (<i>vamp</i>) B (1,2): bimodalidad; modo mayor I IV I (C F C) – modo menor III VI I (C F Am) C(a): armonía implícita en melodía C(b): recurrencia cadencia V I (E Am) (<i>vamp</i>)

MELODÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Densidad: Baja variabilidad en la actividad; actividad mayormente por desarrollo discursivo repetitivo (frases periódicas/estrofas) - Relación temática entre material melódico: mayormente por relación con la funcionalidad armónica, por estructura pentatónica - Direccionalidad: mayormente de contorno descendente - Diseño temático: relativa variedad de temáticas melódicas (frases principales e intermedias cortas – de respuesta) en (A, B)	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: rol melódico secundario (frases intermedias cortas) en B - Mandolina: rol melódico secundario (frases intermedias cortas) en A (1,2), B; rol melódico principal en A3 - Violín: rol melódico principal en A (1,2): estrofas/frases intermedias; rol mixto en B (1,2): melodías de estrofas con notas repetidas/ref. armónico - Cello: rol melódico secundario (frases intermedias) en A1(b); rol melódico principal en A2; B (1,2) rol mixto: melodías de estrofas con notas repetidas/ref. armónico - Quenas: rol melódico principal en intro, A (1,2), B, C; rol melódico secundario (frases intermedias-de respuesta) en A3
MESOFORMA	<i>Diseño melódico (menor escala)</i> Intro: fraseo de carácter improvisatorio basado en arpeggios (quenas) A1 (a): pentafónica, diseño discursivo (estrófico) de tipo <i>aabb</i> [quenas - homofonía (quenas/violín)]; frases intermedias: pentafónica/diseño escalar oscilante (mandolina), escala menor melódica ascendente (mandolina/violín) A1 (b): frase intermedia en cello (repetición musemática (<i>vamp</i>)/diseño basado en arpeggios V I A2 (a): pentafónica, diseño discursivo (estrófico) de tipo <i>aabb</i> [homofonía (quenas/violín/cello)]; frases intermedias: pentafónica/diseño escalar oscilante – (mandolina/violín), escala menor melódica ascendente (mandolina) A2(b): frase intermedia en violín (repetición musemática (<i>vamp</i>)/diseño basado en arpeggios V I	B1: pentafónica, diseño axial (entre do y la), frase de tipo <i>aa'</i>, armonización (2da voz - 3ra por debajo); homofonía y alternancia (1ra voz) entre quenas/violín/cello; motivos melódicos secundarios en base a nota repetida (alternancia entre violín/quena); frases intermedias: pentafónicas de diseño escalar ascendente (mandolina/guitarra) A3(a): frase intermedia en violín (repetición musemática secuencial (<i>vamp</i>)/diseño basado en arpeggios V I con modulación A3(b): pentafónica, melodía principal en mandolina, diseño discursivo (estrófico) de tipo <i>aabb</i>, armonización (2da voz – 3ra por encima); frases intermedias /de respuesta en quenas: repetición musemática/diseño basado en arpeggio, armonización (2da voz – 3ra por debajo) quenas A3(c): frase intermedia (repetición musemática secuencial (<i>vamp</i>)/diseño basado en intervalo de 2da menor (mandolina); frase intermedia en quena: repetición de A3 (b) C(a): melodía principal en quenas pentafónica, diseño axial (entre mi y la), frase de tipo <i>aa'</i>, repetición musemática (motivo melódico) basada en intervalo de quinta (mi la) B2: pentafónica, mel. principal (1ra voz) en quenas, diseño axial (entre do y la), frase de tipo <i>aa'</i>, con armonización (2da voz - 3ra por debajo); homofonía (1ra voz) con violín/cello; motivos melódicos en base a nota repetida (violín); frase contrapuntística (ornamental) en mandolina; frases intermedias en guitarra: pentafónica, escalar ascendente
RITMO		
MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> - Continuum (tempo y métrica): tempo mayormente estable (100-102 bpm); polimetría (métricas de 2,3,4,5,6,7 pulsos) - extensiones métricas - Ritmo de superficie: Mayormente a base de patrones/pies rítmicos con repetición regular <i>Rhythmic organization (Moore & Martin, 2018)</i> - Sensación mayormente binaria (<i>straight</i>) - Organización métrica (<i>hypermetre</i>): mayormente variada; irregular por uso de extensiones métricas; regular en su repetición	<i>Feel:</i> Baja tensión general entre sección rítmica y material melódico (<i>strictness</i>) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra Rítmica: rol rítmico estructural/principal; patrones de rasgueo mayormente estables (semicorcheas) - Percusión (bombo, congas/campana, chaqchas): rol rítmico estructural/principal, patrones rítmicos estables con repetición regular - Instrumentos melódicos: relativa dependencia en el diseño rítmico (homorritmia) entre quenas, violín y cello
MESOFORMA	Intro; sensación de rubato; intro (b): bombo patrón rítmico de galopa (bombo)	B1,2: material melódico: polimetría, frase compuesta (6/4 + 7/4), sensación de extensión

	A1,2 (a), A3 (b): material melódico: polimetría: frase compuesta [4/4 (3/4+2/4) 4/4], hipermétrica de repetición regular; pies rítmicos de saltillo, galopa, galopa invertida; percusión: patrón rítmico estable de galopa (bombo) con variaciones ornamentales A1,2 (b), A3 (a,c): material melódico (frases intermedias): 2/4; hipermétrica regular- frases de dos compases; percusión: variación rítmica de patrón de bombo (saltillo/corcheas)	métrica de ¼ (en frase intermedia), hipermétrica de repetición regular; pies rítmicos de sincopa, corcheas; percusión: bongos (semicorcheas), campana/triángulo - marcado de pulso (negras), bombo marcado de pulso (negras) y (patrón saltillo/corcheas) al final de frase, dinámica en crescendo; acelerando progresivo en B (2) C(a): material melódico: polimetría, hipermétrica irregular, base en 6/4 con extensiones métricas (9/4, 11/4, 3/4) al final de frase; percusión: pie rítmico estable de galopa (bombo), acento a contratiempo (bongos), pie rítmico estable de corcheas (chakchas), marcado de pulso (campanas)
CRECIMIENTO		
<i>Rasgos globales (LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018)</i>	- Tipos de cambio y puntuación estructural de tipo mixto: melódico (por diseño axial/alternancia entre grados de la escala, por uso y variedad de frases intermedias – <i>vamps</i>; por alternancia/duplicación de roles entre instrumentos); armónico (cadencias V I en modo mayor y menor, por modulación); rítmico (cambio de métrica- polimetría); textural (contrastes en el arreglo instrumental) - Direccionalidad: tendencia circular y repetitiva (repetición de períodos A1 A2 A3. B1 B2) - Relativa actividad dentro de secciones (por intercambio/duplicación de roles melódicos, uso y variedad de frases intermedias); contraste entre secciones formales mayormente por cambio de temática y textura - Mayormente de poca tensión (<i>strictness</i>) entre material rítmico y melódico	
<i>Movimiento (cambio)</i>	SONIDO Intro: contraste de sensación rítmica [rubato en (a) – patrón rítmico estable de galopa, elemento y timbre único (bombo) en (b)] Transición intro – A1 - A2: incremento de densidad textural (aparición progresiva de instrumentos) ARMONÍA Actividad por alternancia modal (bimodalidad) A3 (a): actividad local por modulación repentina (1 tono hacia arriba)	MELODÍA Actividad local por repetición regular de períodos (A1 A2 A3); por repetición regulares de frases y musemas (poca variación) A1,2 (a), A3(b): Actividad local por alternancia/duplicación de roles entre instrumentos melódicos (melodía principal, frases intermedias (de respuesta), 2das voces/melodías secundarias/contrapuntísticas; refuerzos armónicos) RITMO C(a): actividad local por irregularidad métrica (polimetría) B(2): relativo crescendo, acelerando progresivo
<i>Forma (articulación)</i>	SONIDO Transición A3 – C: contraste de textura/tímbrica (predominancia de percusiones-bongos, campanas, chakchas, sonido percusivo en guitarra) ARMONÍA Desarrollo formal/melódico relativamente dependiente de estructuras armónicas A1,2, (a), A3 (b): Puntuación por estructuras cadenciales V I (al final de semifrases principales) A1,2 (b), A3 (a,c): Puntuación por estructura de frases intermedias (basadas en la cadencia V I)	MELODÍA Puntuación por repetición de períodos (A1 – A2 – A3) Puntuación por aparición de frases intermedias (basadas en la cadencia V I) (A1,2 (b), A3 (a,c)) A1,2 (a), B1,2, C: Puntuación (semifrases) mayormente por diseño: alternancia entre puntos axiales (quinto grado - centro tonal) Intensidad de la tensión (de articulación) A, B: Articulación de material melódico por superposiciones/compases de doble función (elisions) RITMO A1,2 (b), A3 (a,c): Puntuación por contraste (variación) en patrones rítmicos de bombo

Apéndice 8: Tabla de observaciones SHMRG (A las Orillas del Vilcanota)

SONIDO		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Instrumentación: cuerdas (guitarras acústicas, mandolina, violín); vientos (quenás; voces); percusión (chaqchas); idioma: tratamiento convencional, no extendido, mayormente estable en su ámbito o registro - Dinámica: Mayormente estable con poca frecuencia de contraste dentro de las secciones formales y entre estas - Textura: mayormente de melodía con acompañamiento - Tramas musicales: textura relativamente masiva (densidad sonora: simultaneidad de líneas melódicas secundarias/ornamentales, armonización de voces, varios instrumentos con rol armónico, timbres ornamentales – voces/efectos de sonido) <i>Función y rol instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarras: de coloratura (sonido “metálico”), estructural: alta presencia (dinámica fuerte) - Percusión (chaqchas): tímbrica mayormente estructural (alta presencia – dinámica fuerte) - Quenas, violín, mandolina: estructural (tímbrico/melódico) - Voces: timbre estructural (the “tune”), afinada; tímbrica ornamental (gritos, silbidos, expresiones) - Efectos de sonido: agua (ornamental)	
MESOFORMA	Intro: melodía y acompañamiento (guitarra rítmica/solista); efectos de sonido (agua) A (1,2): textura relativamente contrapuntística entre violín y quena; armonización de voces violín/quena A (3, 4, 7): pregunta/respuesta: melodía principal/vocal-frases intermedias/instrumental A (5, 6): textura contrapuntística entre quena y mandolina, armonización de voces violín/quena A (8): textura relativamente contrapuntística entre voces y violín B: melodía (homofonía voces/quenas, violín con rol relativamente contrapuntístico, mandolina con rol de respuesta/frase intermedia, efectos de sonido)	
ARMONÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: mayormente diatónica, estable, rol tensional - Acordes: principales, relativa funcionalidad (cadencia V I recurrente) - Tonalidad/Modalidad: funcional a la melodía, bimodalidad <i>Chord structures (Moore & Martin, 2018)</i> - Estructuras cerradas (<i>closed</i>) – uso de cadencias V I - Relativa funcionalidad: progresiones y cadencias en modo mayor y menor - Variedad: poca variedad (dos módulos armónicos – sec. A y B)	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: estructural; tratamiento armónico mayormente explícito (rasgueo) - Mandolina: refuerzo armónico - rasgueo explícito secundario (A7,8. B)
MESOFORMA	Intro: cadencia V I en modo menor (Em B Em) A(1,2, 3,4,5,6,7,8): progresión bimodal IV I IV I (modo mayor) [C G C G] - III I III I (modo menor) [G Em G Em] – V I (cadencia) [B Em]	B: bimodalidad mayor/menor (G Em G Em)
MELODÍA		

MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Densidad: Baja variabilidad en la actividad; mayormente por desarrollo discursivo repetitivo (estrofas); relativa densidad por textura contrapuntística y armonización de voces - Relación temática entre material melódico: mayormente por relación con la funcionalidad armónica, por estructura pentatónica - Direccionalidad: mayormente de contorno descendente - Diseño temático: relativa variedad de temáticas melódicas en frases intermedias cortas – de respuesta	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> Guitarra: rol melódico secundario (repetición musemática – bordones/riffs/vamps) Mandolina: rol melódico estructural/principal A(5,6), secundario A(3,4) (motivos con rol ornamental/refuerzo armónico) Violín: rol melódico principal en A (1,2) (estrofas/frases intermedias); secundario en A (3,4,8), B (frases secundarias/intermedias/motivos) Quenas: rol melódico principal en A (1,2, 5,6) y B; secundario en A (3,4,7) (motivos con rol ornamental/refuerzo armónico) Voces: rol melódico principal en A (3,4,7,8) y B
MESOFORMA	<i>Diseño melódico (menor escala)</i> Intro: pentatónica, repetición musemática (riff-vamp-bordón) (guitarra solista) A1,2: pentatónica; violín: fraseo discursivo (periodos/frases) de tipo <i>aabb'</i> con motivo repetido al final; armonización de voces; quenas: fraseo discursivo (periodos/frases) de tipo <i>aabb'</i> con motivo repetido al final; armonización de voces A3,4,7: pentatónica; voces: fraseo discursivo (periodos/frases) de tipo <i>aabb'</i>; violín: frase intermedia (repetición musemática); quenas: motivos melódicos de nota única en staccato; mandolina: repetición de motivo basado en intervalo de 5ta; riff/vamp/bordón (guitarra)	A5,6: pentatónica; quenas: fraseo discursivo (periodos/frases) de tipo <i>aabb'</i>; mandolina: fraseo discursivo (periodos/frases) de tipo <i>aabb'</i> con frase intermedia escalar oscilante de wrepetición musematica al final; guitarra: riff/bordoneo (repetición musemática) A8: pentatónica; voces: fraseo discursivo (periodos/frases) de tipo <i>aabb'</i>; violín: fraseo discursivo (periodos/frases) de tipo <i>aabb'</i> con frase intermedia escalar oscilante de repetición musematica al final B: pentatónica; quenas/voces: fraseo discursivo (periodos/frases) de tipo <i>aabb'</i>; violín (melodía secundaria en base a nota repetida y final descendente); mandolina (repetición motivo melódico de nota única entre repeticiones de frases principales)
RITMO		
MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> - Continuum (tempo y métrica): tempo mayormente estable (83-87 bpm); polimetría (métricas de 2,4,6 pulsos) - extensiones métricas - Ritmo de superficie: Mayormente a base de patrones/pies rítmicos con repetición regular <i>Rhythmic organization (Moore & Martin, 2018)</i> - Sensación mayormente binaria (<i>straight</i>) - Organización métrica (<i>hypermetre</i>): mayormente de repetición regular y estabilidad de grupos métricos	<i>Feel:</i> Baja tensión general entre sección rítmica y material melódico (<i>strictness</i>); elemento de contraste (voces: gritos, silbidos, expresiones habladas) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra Rítmica: rol rítmico estructural/principal; patrones de rasgueo/fraseo mayormente estables (semicorcheas, galopa) - Mandolina: refuerzo rítmico (rasgueo) en A (7,8), B. Relativa tensión en B - Percusión (chachas): rol rítmico estructural/principal, patrones rítmicos estables (corcheas/galopa) con repetición regular - Instrumentos melódicos: relativa independencia en el diseño rítmico (textura contrapuntística) entre quenas, violín y voces
MESOFORMA	Intro: 2/4; pies de galopa y semicorcheas (guitarra); marcado de pulso (chachas) A: material melódico: 6/4 (frases de 6 pulsos); hipermétrica (estrofas de 4 compases); ambigüedad métrica por compás de elisión: sensación de extensión métrica de ¼ al final de estrofa/anacrusa de inicio de estrofa; diseño: pies rítmicos de sincopa, saltillo, galopa, galopa invertida, semicorcheas; Secciones intermedias (entre estrofas): 2/4 (frases cortas de dos pulsos) (violín, mandolina, guitarra/bordón, riff, vamp) Percusión: patrón rítmico estable de corcheas (chachas) con variación hacia el final de la estrofa (galopa) en A (2,8); acompañamiento: patrón rítmico regular de galopa (guitarra)	B: material melódico: 4/4 (frases de 4 pulsos); hipermétrica (estrofa de 4 compases) de repetición regular; extensión métrica de ¼ al final de estrofa; percusión: patrón rítmico estable de corcheas (chachas); relativa sensación de tensión rítmica con base instrumental por densidad en rasgueo (mandolina)
CRECIMIENTO		

<i>Rasgos globales (LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018)</i>	• Tipos de cambio y puntuación estructural de tipo mixto: melódico (por resolución al centro tonal (mi), por uso de frases intermedias – <i>vamps</i>); armónico (cadencias V I en modo menor); rítmico (cambio de sensación métrica); textural (contrastes de textura – monofonía/contrapunto) • Direccionalidad: tendencia circular y repetitiva (repetición de períodos A1 A2 A3, etc.) • Relativa estabilidad dentro de secciones; contraste entre secciones formales mayormente por cambio de textura • Mayormente de poca tensión (<i>strictness</i>) entre material rítmico y melódico	
<i>Movimiento (cambio)</i>	<i>SONIDO</i> Actividad local en estrofas por aparición “espontánea” de voces (gritos, silbidos, expresiones) <i>ARMONÍA</i>	<i>MELODÍA</i> Actividad local por desarrollo discursivo (desarrollo de períodos/estrofas melódicas) A: Actividad local por aparición de frases intermedias al final de cada estrofa B: actividad local por variación melódica (voces) al final <i>RITMO</i> A7: cambio en el rol de mandolina (melódico a rítmico – rasgueo complementario) B: sensación de extensión métrica de ¼ al final de estrofas (motivo de mandolina); variación en patrones rítmicos en chaqchas (de corcheas a galopa) en última repetición
<i>Forma (articulación)</i>	<i>SONIDO</i> Puntuación por silencio entre estrofas (A1,2, etc.) Puntuación por alternancia entre estrofas instrumentales y vocales Transición A2-A3: contraste de textura: de contrapunto (violín/quenas) a monofonía (voces) Transición A4-A5: contraste de textura: de predominante monofonía (voces) a contrapunto (quenas/mandolina) Transición A7-A8: contraste de textura: de monofonía (voces) a relativo contrapunto (voces/violín) <i>ARMONÍA</i> Desarrollo formal/melódico relativamente dependiente de estructuras armónicas A: Puntuación por estructuras cadenciales V I (al final de frases principales)	<i>MELODÍA</i> Puntuación por repetición de períodos (A1 – A2 – A3, etc.) A: Puntuación por aparición de frases intermedias (basadas en la cadencia V I) al final de estrofas B: Puntuación por motivo melódico en mandolina al final de cada estrofa <i>Intensidad de la tensión (de articulación)</i> A: Articulación de material melódico por compás ambiguo (elisión): inicio de anacrusa/final con extensión métrica <i>RITMO</i> Transición A8-B: contraste de sensación métrica (de 6/4 a 4/4) en material melódico

Apéndice 9: Tabla de observaciones SHMRG (Cholito Pantalón Blanco)

SONIDO		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Instrumentación: cuerdas (guitarras acústicas, bajo, mandolina, violín); voz; percusión (cajón, bongos, pandero); piano - Idioma: tratamiento instrumental convencional, no extendido. - Dinámica: mayormente estable con poca frecuencia de contraste dentro de las secciones formales y entre estas - Textura: mayormente homofónica (melodía principal, líneas de contra canto, de refuerzo armónico, acompañamiento armónico-rítmico) - Tramas musicales: relativamente masivas (densidad) por instrumentación variada, densidad textural, armonización, duplicación de voces <i>Función y rol instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarras, mandolina: de coloratura (sonido “metálico”) - Cajón (estructural) bongos (ornamental); pandero (estructural y de contraste) - Voz (timbre principal); mandolina, violín, piano (ornamental)	
MESOFORMA	Intro: melodía (guitarra, mandolina (continuo - contra canto) y acompañamiento (guitarra) A1,2,3,4: melodía (principal – voz, secundarias, de contra canto – guitarra, mandolina, violín) y acompañamiento (guitarra, piano) B1,2: melodía (principal – voz, secundarias, de contra canto – guitarra, mandolina, violín) y acompañamiento (guitarra, piano) relativo salto hacia registro agudo (rasgueo de mandolina); pausa/silencio estructural (marcador de articulación formal) al final C1,2: melodía (principal – voz, secundarias, de contra canto – guitarra, piano, violín) y acompañamiento (guitarra, mandolina); relativo salto hacia registro agudo (nota de violín, frase de piano); contraste de densidad tímbrica y dinámica al final. D: melodía (principal – guitarra, secundarias, de contra canto – mandolina) y acompañamiento (guitarra, mandolina); contraste de textura tímbrica: relativo salto hacia registro agudo (acordes de piano), pandero	
ARMONÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: mayormente diatónica, rol tensional, estable - Acordes: principales, funcionalidad (cadencia V I) - Tonalidad/Modalidad: funcional a la melodía, bimodalidad <i>Chord structures (Moore & Martin, 2018)</i> - Estructuras mayormente cerradas (<i>closed</i>) – uso de cadencias V I - Funcional: progresiones y cadencias en modo mayor y menor - Variedad: poca (alternancia entre dos módulos armónicos)	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Guitarra: estructural; tratamiento armónico mayormente explícito (rasgueo) - mandolina: refuerzo armónico, rasgueo complementario (A2,4) - Bajo, mandolina: refuerzo armónico (implícito: bordones) (A1,3; C1,2, B)
MESOFORMA	Intro, A, C, D: modo menor V I (E7 – Am)	B: modo mayor V I (G C)
MELODÍA		

MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> • Actividad/Densidad: mayormente por desarrollo discursivo repetitivo (frases periódicas/estrofas) con poca variabilidad • Relación temática entre material melódico: mayormente por relación con la funcionalidad armónica • Direccionalidad: mayormente de contorno descendente • Diseño temático: relativa variedad de temáticas melódicas (frases principales y de contra canto, líneas de bajo/bordoneos)	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> Voz: melódico principal (<i>the tune</i>) Guitarra: melódico principal (<i>the tune</i>) en intro, D; Bajo: rol de acompañamiento (bordoneo) en A, B, C Mandolina: melódico de acompañamiento (contracanto) en A1,3, B, D Violín: melódico de acompañamiento (contracanto) en A2,4, B, C Piano: melódico de acompañamiento (contracanto) en C
MESOFORMA	<i>Diseño melódico (menor escala)</i> Intro: fraseo basado en notas del acorde (guitarra) con notas ornamentales A1,3: textura relativamente contrapuntística (voz/mandolina, bajo); bordones de bajo a base de arpeggios (mi sol# si mi / la do mi la); motivo ascendente por paso conjunto (g# la si – la si do) (mandolina 1); motivo a base de intervalo de 5ta (si mi) (mandolina 2) A2,4: motivo de 2da descendente con trémolo (violín) B1,2: textura homofónica (voz/ mandolina, violín); relativa heterofonía entre mandolina y violín [frase descendente, notas del acorde (sol fa mi do)]	C1,2: textura homofónica (voz/ piano, violín); motivo de nota repetida (mi) (violín); sensación de apertura/armonización en voces (octavación); tema escalar ascendente (piano) D: Mandolina; diseño escalar descendente, repetición musemática secuencial; Guitarra: desarrollo de carácter improvisatorio (alta actividad de variación de motivos); relativa tensión de roles melódicos entre mandolina y guitarra (contra canto regular/solo a base de improvisación)
RITMO		
MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> • Continuum (tempo y métrica): tempo mayormente estable (127-133 bpm); métrica sesquialtera (hemiola – 3/4 6/8) • Ritmo de superficie: Mixto: patrones/pies rítmicos con repetición regular e irregular <i>Rhythmic organization (Moore & Martin, 2018)</i> • Organización métrica (<i>hypermetre</i>): mayormente regular; sin extensiones/contracciones métricas, grupos métricos mayormente de 4 compases	• <i>Feel</i>: relativa tensión general entre sección rítmica (bordones de guitarra, patrones de piano, cajón y bongos) y material melódico (voz, mandolina, violín) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> • Guitarra Rítmica: rol rítmico estructural/principal; patron de rasgueo mayormente estable • Piano: rol rítmico/tensional, mayormente con desarrollo/repetición irregular • Cajón, bongos; rol rítmico estructural/principal, mayormente con desarrollo/repetición irregular • Instrumentos melódicos: relativa regularidad en repetición; rol de refuerzo rítmico (guitarra - bordones, mandolina)
MESOFORMA	Intro; sensación de rubato A1,3: bordones de bajo con diseño y repetición regular, sensación métrica de 3/4; fraseos de mandolina con diseño y repetición mayormente regular; sensación métrica de ¾ al inicio, de 6/8 (figura de tresillo)	C1,2: incremento progresivo de actividad/densidad en línea de violín (figuraciones mas cortas); piano con repetición regular de frase; patrón y repetición regular de pandero; sensación de rubato al final (por pausa y ausencia de sección rítmica) D: diseño y repetición regular (mandolina, pandero); desarrollo/repetición irregular (guitarra solista, piano)
CRECIMIENTO		
<i>Rasgos globales (LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018)</i>	• Tipos de cambio y puntuación estructural de tipo mixto: melódico (por desarrollo discursivo (estrofas) y cambio de temática); armónico (alternancia entre modo menor y mayor); textural (silencios, cambio de densidad sonora, secciones contrapuntísticas) • Direccionalidad: tendencia circular y repetitiva (repetición de períodos (A1 A2 A3 A4, B1 B2, C1 C2)) • Relativa actividad dentro de secciones por tensión entre desarrollo irregular en sección rítmica y regular en material melódico; por cambio en densidad sonora (aparición, desaparición de instrumentos; contraste entre secciones formales mayormente por cambio de temática (estrofas/versos vocales/secciones instrumentales-solos))	

	• Mayormente de relativa tensión (<i>waywardness</i>) general entre material rítmico y melódico	
<i>Movimiento (cambio)</i>	<i>SONIDO</i> C1,2: actividad por disminución de densidad sonora al final de la sección (silencio de instrumentos) <i>ARMONÍA</i> <i>RITMO</i> A, B: actividad por desarrollo irregular (con variaciones) de instrumentos de sección rítmica (cajos, bongos, piano) C1,2: actividad por incremento en densidad rítmica del violín (figuraciones más cortas), por aparición de pandero	<i>MELODÍA</i> Intro: actividad por fraseo de guitarra A1,2,3,4: actividad por desarrollo discursivo (estrofas) B1,2: actividad por desarrollo discursivo (estrofas) C1,2: actividad por desarrollo discursivo (estrofas), apertura de registro vocal por armonización (octava) D: Actividad por desarrollo de guitarra solista, por incremento en textura (fraseo de mandolina con rol contrapuntístico)
<i>Forma (articulación)</i>	<i>SONIDO</i> Transición B1,2 – A3,4: silencio en sección rítmica Transición C1-D: contraste de textura tímbrica: relativo salto hacia registro agudo (acordes de piano) <i>ARMONÍA</i> Transición A1,3 - B1,2: cambio de modo (de menor a mayor) Transición B1,2 – A3,4: cambio de modo (de mayor a menor)	<i>MELODÍA</i> Intro: puntuación por arpeggio final de guitarra (Am) Transición A1,3 - B1,2: cambio de textura (relativo contrapunto entre voz y mandolina/violín) Transición B1,2 – A3,4: cambio de rol instrumental (rasgueo de mandolina) Transición A3,4 – C1,2: cambio de rol instrumental (fraseo melódico repetitivo de piano) <i>Intensidad de la tensión (de articulación)</i> Articulación de material melódico por anacrusas <i>RITMO</i> Transición C1-D: puntuación por sensación de rubato (ausencia de sección rítmica)

Apéndice 10: Tabla de observaciones SHMRG (La Puna)

SONIDO		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Instrumentación: vientos (quenas, flauta tailandesa, zampoña); percusión (bombo, chaqchas); efectos de sonido (viento); idioma: tratamiento relativamente no convencional; no extendido, mayormente estable en su ámbito o registro - Dinámica: Mayormente estable con poca frecuencia de contraste entre secciones formales - Textura: mixta: monodia, relativa polifonía; tramas musicales lineales <i>Función y rol instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Quenas: timbre estructural - Zampoña: timbre estructural (voz de contrapunto) - Flauta tailandesa: timbre ornamental - Bombo: timbre estructural - Chakchas: timbre ornamental	
MESOFORMA	Intro: sonido incidental (vientos) en crescendo y decrescendo; bombo con ligero <i>reverb</i> A (1,2): monodia (quena); disminución de densidad textural por supresión de sonido incidental (viento) en A2; incremento de densidad textural por aparición de nota sostenida (flauta tailandesa) y armonización de quenas (hacia el final de A2) B: textura relativamente polifónica (contrapunto entre quena y zampoña); cambio en densidad textural por supresión de nota sostenida (flauta tailandesa) y aparición de sonido incidental (viento) hacia el final de B2 C: textura relativamente contrapuntística (quenas), disminución progresiva de densidad textural hacia el final (supresión de quenas, bombo quedando sonido incidental - viento)	
ARMONÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: implícita, de tendencia monocordal (grado I) - Tonalidad/Modalidad: modalidad (D ionio)	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> Quenas: insinuación de armonía por armonización de voces con grados (V I) (la, re) de la escala
MESOFORMA	A1, A2: armonización de voces con grados (V I) (la, re) de la escala hacia el final	
MELODÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: diatónica, triádica - Densidad: Relativa variabilidad en la actividad; articulación mixta: por repetición de musemas (frases, motivos) y desarrollo discursivo (frases periódicas) - Relación temática entre material melódico: mayormente por diseño triádico - Direccionalidad: mayormente oscilante (pivotando entre grados I - V, re - la) - Diseño temático: relativamente contrastante entre secciones formales	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> Quenas: rol principal/solista; refuerzo armónico por insistencia en el grado I de la escala al final de frases Zampoñas: rol secundario (de contrapunto), refuerzo armónico por diseño triádico Flauta tailandesa: rol secundario (relativa tensión – nota pedal en grado V)

MESOFORMA	<i>Diseño melódico (menor escala)</i> A1: triádica (re fa#, la); axial (eje: la), diseño de frases por arpeggiación con variaciones A2: triádica (re fa#, la; mi como apoyatura); relativa tendencia discursiva (forma antecedente consecuente/pregunta -respuesta); oscilante (entre grados V-I); diseño por repetición musemática con relativa variedad temática; con relativa tensión (<i>waywardness</i>) con sección rítmica	B (1,2): Quenas: mayormente triádica (re fa#, la; mi como nota ocasional); relativa tendencia discursiva (fraseo antecedente consecuente/pregunta - respuesta); oscilante (entre grados V-I); diseño por repetición musemática (regular, poca variedad temática) Zampoña: triádica, arpegio descendente; repetición musemática (motivo sin variación) C: Quenas: mayormente triádica (re fa#, la; mi como apoyatura); repetición musemática (motivo mayormente sin variación – uso de nota mi ocasional)
RITMO		
MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> - Continuum (tempo y métrica): tempo estable (78-80 bpm); métrica binaria (2/4, 4/4) - Ritmo de superficie: Mayormente a base de patrones rítmicos con repetición regular <i>Rhythmic organization (Moore & Martin, 2018)</i> - Sensación mayormente binaria (<i>straight</i>) - Organización métrica (<i>hypermetre</i>): relativamente regular basada en grupos de 4 (frases de 1, 2 y 4 compases)	<i>Feel:</i> Mixto: alternancia entre menor y mayor tensión general entre sección rítmica (bombo) y material melódico (<i>strictness</i>) <i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Bombo: Marcado de pulso, de compás (por acentuación)
MESOFORMA	Intro: 2/4; marcado de compás (bombo), patrón de blancas - negra con punto y corchea A: 4/4 por patrón rítmico de bombo (un compás de duración); patrón de negra con punto y corchea – blanca (cambiando a corcheas en A2); (quenas) hipermétrica divagante, poco definida; relativa tensión entre sección rítmica y material melódico (<i>waywardness</i>)	B: 4/4, hipermétrica regular basada en 4; quenas: frases de 1 compás de duración basadas en repetición de patrones rítmicos (pies de galopa, sincopa); bombo: rítmica regular basada en repetición de patrones/motivos rítmicos [corcheas/negra (B1) galopa/semicorcheas (B2)]; zampoña: corcheas/negra C: desarticulación métrica progresiva de sección rítmica (bombo) (tendencia a la tensión con patrón regular de quenas)
CRECIMIENTO		
<i>Rasgos globales (LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018)</i>	- Tipos de cambio y puntuación estructural de tipo mixto: rítmico (aumento progresivo de densidad – complejización del patrón rítmico) (bombo); - Direccionalidad: tendencia circular y repetitiva (desarrollo melódico en basa a repetición musemática/ fraseo continuo de pregunta y respuesta) - Mayormente de estabilidad dentro de secciones (poca actividad de variación) - Feel: mixto: secciones de mayor y menor tensión entre material rítmico (bombo) y melódico (quenas)	
<i>Movimiento (cambio)</i>	SONIDO Intro: aparición secuencial (sonido incidental, bombo) A2: desaparición sonido incidental; aparición nota sostenida (flauta); B2: desaparición de nota sostenida Transición B2-C: reaparición progresiva de sonido incidental ARMONÍA	MELODÍA A2: actividad local por desarrollo melódico con relativo carácter discursivo (variaciones) B (1,2): actividad local por fraseo tipo antecedente consecuente/pregunta - respuesta RITMO C: actividad por incremento de tensión rítmica (pérdida de precisión en marcación de métrica y pulso definido)

<i>Forma (articulación)</i>	<i>SONIDO</i> Transición A-B: cambio de textura (monodia – contrapunto/quena-zampoña) <i>ARMONÍA</i> Transición (A1-A2-B1): armonización (quenas)	<i>MELODÍA</i> Puntuación oscilante (entre grados V-I) (refuerzo al contexto modal mayor) <i>RITMO</i> Puntuación por complejización progresiva de patrones rítmicos por cada sección formal Transición A2-B: cambio en textura rítmica por chakchas (refuerzo rítmico)



Apéndice 11: Tabla de observaciones SHMRG (Secuencias de Organillo y Polifón)

SONIDO		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Instrumentación: organillo (instrumento), polifón (cajas de música); reproducciones captadas (sampleo) - Relativa homogeneidad tímbrica (sonidos de registro medio agudo)	Rol estructural: determinación de la forma mayormente por textura sonora
MESOFORMA	A1,2,3: organillo. B1,2: polifón	
ARMONÍA		
MACROFORMA		
MESOFORMA		
MELODÍA		
MACROFORMA	Gran actividad por variaciones melódicas	
MESOFORMA	A: modo menor (sol); mayormente musemático repetitivo B: modo mayor (sib); relativamente discursivo	
RITMO		
MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> Continuum (tempo y métrica): ambigua, imprecisa	
MESOFORMA	A: tendencia a una pulsación (métrica) regular (mayormente en el timbre tipo campanilla) B: 6/8, métrica relativamente explícita (melodía)	
CRECIMIENTO		
<i>Rasgos globales (LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018)</i>	Tipos de cambio y puntuación estructural: textural (alternancia de sonoridad/instrumento)	
<i>Movimiento (cambio)</i>	<i>SONIDO</i> A: actividad por variaciones en el diseño melódico B: actividad local por desarrollo melódico (discursivo) (rol secundario)	
<i>Forma (articulación)</i>	<i>SONIDO</i> Articulación por cambio de textura sonora/tímbrica (estructura implícita $ABA_3B_2A_3$) <i>ARMONIA</i> Secuencia de grados I V I (sol re sol) al final de la pieza: cadencia tonal implícita (rol secundario/de refuerzo de cierre)	<i>RITMO</i> Transiciones entre secciones por cambio en la tendencia a la marcación métrica <i>MELODIA</i> Yuxtaposición de material melódico en transiciones

Apéndice 12: Tabla de observaciones SHMRG (Paisaje de Quenas)

SONIDO		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> Instrumentación: Quenas; idioma: tratamiento convencional, no extendido, ámbito o registro amplio	- Dinámica: variada; medianamente contrastante entre secciones - Textura: mayormente homofónica <i>Función y rol instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> - Quenas: rol melódico estructural
MESOFORMA	A: monodia. B, C: homofonía (voz armonizada) D: monodia	
ARMONÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> - Tipo: implícita <i>Chord structures (Moore & Martin, 2018)</i> - No aplica	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> Quenas: relativa insinuación armónica por armonización de voces (B, C) y grados importantes de la escala (I, V, III)
MESOFORMA		
MELODÍA		
MACROFORMA	<i>Tipologías (LaRue, 1989)</i> Diseño temático: variado entre secciones formales	<i>Rol y función instrumental (Moore & Martin, 2018)</i> Quenas: rol estructural
MESOFORMA	A: monodia, re mayor, diseño: <i>aabb'</i> , oscilante (ascendente, descendente) - axial (entre I – V – I grave) B: voz armonizada; sib mayor; diseño: <i>aabbcc</i> , descendente al grado III, axial (entre III y I)	C: voz armonizada; bimodal (do menor – mib mayor), desarrollo discursivo: <i>a</i> (5 semifrases) – <i>b</i> (dos semifrases con repetición) – <i>c</i> (2 semifrases); tendencia descendente (hacia el grado III – mib en do menor – al final) D: monodia; re mayor; diseño: <i>aabb'</i> ; axial (entre grados V y I)
RITMO		
MACROFORMA	<i>Tipología (La Rue, 1989)</i> Continuum (tempo y métrica): tempo variable entre secciones, métrica relativamente estable (4/4)	Ritmo de superficie: Mayormente a base de patrones rítmicos con repetición regular
MESOFORMA	A: 4/4; 70bpm; patrones en base a negras y cocheas B: 4/4; 70bpm; cierta sensación de extensión métrica a 5/4 por silencios al final de frase; patrones en base a corcheas y semicorcheas mayormente.	C: sensación de rubato; rítmica del fraseo relativamente ambigua y flexible D: `
CRECIMIENTO		
<i>Rasgos globales (LaRue, 1989; Moore & Martin, 2018)</i>	Tipos de cambio y puntuación estructural de tipo mixto: melódico (por resolución de frases), textural (monodia-homofonía), rítmico (cambio de tempo y métrica)	- Direccionalidad: circular/repetitiva - Mayormente de estabilidad dentro de secciones; relativo contraste entre secciones formales
<i>Movimiento (cambio)</i>	SONIDO ARMONIA Cambio de centro tonal entre secciones: D mayor – Bb mayor – C menor/Eb mayor – D mayor	MELODÍA A: actividad local por cambio de dirección y por nota de llegada en cada frase RITMO

		A: actividad local por repetición de patrones
<i>Forma (articulación)</i>	<i>SONIDO</i> Puntuación por cambio de textura (A monodia) (B, C homofonía) (D monodia) <i>ARMONÍA</i> Puntuación por cadencias (V I) (implícitas en el diseño melódico)	<i>MELODÍA</i> Puntuación por llegada a grados de la escala (I III V) <i>RITMO</i> Transiciones entre secciones por cambio de tempo y métrica: A,B (70 bpm, 4/4) – C (rubato, métrica flexible) – D (105bpm, 6/8)



Apéndice 13: Ficha analítica de lo progresivo (LA FLOR)

Intención compositiva (Compositional intent)	- <i>Dimensiones de complejidad y/o sofisticación/estilización (formal, timbrica, melódica, rítmica, etc.)</i> <i>Melódica</i> Variedad textural en material melódico: contrapuntístico/homofónico (violín, cello, mandolina), ant./consec. (voz, quena) Variedad de articulación - A(b): por desarrollo discursivo (periodos del violín y cello) - A(c): por exposición y repetición (violín y mandolina) - B(c): por reaparición con variación - A2: por reaparición con variación - C: por contraste (nueva textura: antecedente – consecuente) (voz y quena) - A3: por reaparición y repetición - Quena: función articuladora constante (respuesta melódica/contraste tímbrico) <i>Armónica:</i> Sofisticación y variedad armónica; cambios estructurales mayormente con dependencia de las estructuras armónicas: (A) ionio, (B) dórico/aeolio, (A2) ionio, (C) frigio, (A3) ionio
Técnicas formales y composicionales	- <i>Irregularidad, variabilidad métrica.</i> B: Tensión métrica (3/4 – 6/8): (mandolina-cello) (guit. rítmica – cello/violín) - <i>Uso de timbres orquestales/cuerdas y arreglos, contrapunto, conducción de voces (relativa independencia de las partes instrumentales).</i> Timbres orquestales: Violín, cello Variedad textural en material melódico - <i>Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición.</i> Estrategias para la unidad macroformal: - Reexposición de secciones: cercano a la forma rondo: A-B-A2-C-A3; cercano a una forma ternaria de recapitulación breve: A (ABA2)-B (C)-A(A3) Estrategias para la variedad macroformal: - Polimodalidad (ionio-aeolio/dórico-frigio-ionio) - Contraste rítmico: Transición A2-C (tempo más lento); A3 (tempo general un poco más acelerado)
Reinvención/relectura de otras músicas desde las convenciones del rock	Reinvención de la marinera B: uso de métrica sesquiáltera en un contexto armónico y formal no convencional: modalidad, sección de solo de guitarra
Temporalidad	- Linealidad directa (<i>direct linearity</i>) (patrones armónicos/melódicos discursivos) A: melodías de diseño discursivo (violín, cello) - Linealidad no directa (<i>non-direct linearity</i>) (patrones basados en módulos/musemas: vamps, riffs, grooves, estructuras armónicas abiertas – open ended) Módulos armónicos de estructura musemática repetitiva: (B) dórico I II III; (C) frigio II III II I B: Melodía musemática/motívica rítmica – riff: mandolina, guitarra - Verticalidad (<i>verticality</i>) (estabilidad y repetitividad): (A, A2, A3) armonía monocordal (grado I)
Virtuosismo	- <i>Dexteridad, técnica de ejecución:</i> Guitarra solista: de carácter improvisatorio, irregular, de gran densidad y variabilidad temática; C(a): Desarrollo solista de carácter virtuoso (variedad temática, rápidos fraseos escalares)
Experimentación	- <i>Interpelación de convenciones formales, timbricas, de ejecución, etc.</i> Técnicas extendidas: guitarra solista con <i>slide</i>; A2: Uso amplio y extremo de registro agudo en la guitarra solista
Improvisación	- <i>Grado de intención improvisatoria-espontaneidad:</i> Constante tensión entre guitarra solista, instrumentos melódicos y acompañamiento; C(a): gran densidad de actividad - <i>Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción):</i> B(b) Sección formal de solo de guitarra con acompañamiento de diseño musemático (cello, mandolina)
Eclecticismo estilístico	- <i>Diversidad y variabilidad de elementos musicales:</i> Diversidad de elementos melódicos (solos: guitarra; riffs: violín, cello, mandolina, guitarra; the “tune”: violín, cello, mandolina) - <i>Énfasis en la idea de combinación:</i> Bajo por la estabilidad en la instrumentación, pocas secciones altamente contrastantes
Autenticidad y raíces del rock. (folk, blues)	- <i>Folk:</i> Instrumentación mayormente acústica - <i>Blues:</i> C(a) influencia de blues (técnicas de ejecución: <i>string bending</i>, fraseos rápidos escalares) en guitarra solista

Apéndice 14: Ficha analítica de lo progresivo (SITTING DREAMING)

Intención compositiva (Compositional intent)	- <i>Dimensiones de complejidad y/o sofisticación/estilización (formal, timbrica, melódica, rítmica, textural, etc.)</i> <i>Textural:</i> A: Contraste de textura en material melódico: contrapuntístico (frase 1,2) – homofonía (frase 3) B: Tendencia contrapuntística o de pregunta y respuesta (voz – mandolina/violín) Contribución general de la dinámica a la articulación de las frases (patrón crescendo-decrescendo) <i>Rítmica-Melódica:</i> Hiper métrica sujeta a material melódico A: Tensión entre métrica regular de 4/4 (base rítmica) y material melódico de hiper métrica irregular (4/4 con extensiones métricas de 2/4) frase 1 (6/4 + 4/4*2) frase 2 (4/4*2) frase 3 (4/4 + 6/4*2) B: Tensión entre métrica regular de 4/4 (base rítmica) y material melódico de hiper métrica irregular (frases de 5 y 7 compases) <i>Armónica:</i> Polimodalidad (aeolio, mixolidio, cromatismo) <i>Formal</i> Contraste entre secciones de carácter compositivo (A, B) y de relativo carácter improvisatorio (C) sin perder intención compositiva (debido a la estabilidad métrica y rítmica (percusión) y reaparición de patrones rítmicos y melódicos)
Técnicas formales y composicionales	- <i>Irregularidad, variabilidad métrica.</i> Material melódico mayormente de hiper métrica irregular - <i>Uso de timbres orquestales/cuerdas y arreglos, contrapunto, conducción de voces (relativa independencia de las partes instrumentales).</i> Timbres orquestales: violín, cello, piano Conducción de voces: Textura contrapuntística, de antecedente/consecuente (pregunta/respuesta), homorritmia - <i>Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición.</i> Estrategias de unidad macroformal: - Exposición y repetición completa de las tres secciones formales (ABC)(A2B2C2) - Estabilidad: tempo estable; centro tonal estable (La); macro direccionalidad general hacia un crescendo dinámico progresivo - Parámetros de construcción comunes a todas las secciones formales (patrones rítmicos e interválicos): intervalo de 2da Estrategias de variedad macroformal: - Contraste de diseño temático (mixto): discursivo - frases/periodos (A); musemático repetitivo (B, C) - Tipo de cambio mayormente estructural entre secciones (cambio de modo armónico y de textura) - Transición A-B: contraste de textura (homorritmia con extensión métrica - contrapunto sobre sección rítmica de métrica regular) - Transición B-C: cambio de textura (contrapuntística/pregunta-respuesta – musemática)
Reinvención/relectura	No relevante al estilo intraopus
Temporalidad	- Linealidad directa (<i>direct linearity</i>) (patrones armónicos discursivos/narrativos): A: progresión armónica y material melódico mayormente discursivo - Linealidad no directa (<i>non-direct linearity</i>) (patrones basados en módulos/musemas: vamps, riffs, grooves, estructuras armónicas abiertas – open ended): B y C: módulos armónicos y material melódico de diseño musemático repetitivo
Virtuosismo	- <i>Dexteridad, técnica de ejecución:</i> No relevante
Experimentación	- <i>Interpelación de convenciones formales, timbricas, de ejecución, etc.</i> Voz: Tratamiento (<i>delivery</i>) poco convencional: Mayormente de rango medio, resonancia nasal y de garganta, no entrenada; contraste textural por cambio de registro (falsetto en B) Sección C: Carácter exploratorio: textura mixta (entre contrapunto y polifonía); progresión poco convencional: cromática; intervalos armónicos disonantes (piano); Mandolina: uso de registro amplio y técnicas extendidas (<i>slide</i>)
Improvisación	- <i>Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción)</i> La sección C actúa como una sección extendida: Movimiento cromático/de pendiente ascendente hacia el registro agudo (mandolina); Movimiento escalar ascendente y descendente y musema (cello); Musemas (motivos rítmico-melódicos) (piano)
Eclecticismo estilístico	- <i>Énfasis en la idea de combinación</i> Variedad de Textura: Diseño temático mixto: discursivo - frases/periodos (A); musemático repetitivo (B, C); Textura mixta: melodía más acompañamiento (toda la pieza); homorritmia (A); medianamente contrapuntística (A, B); de pregunta/respuesta (B)
Autenticidad y raíces del rock (folk, blues)	- <i>Folk:</i> Instrumentación acústica

Apéndice 15: Ficha analítica de lo progresivo (TONDERO)

Intención compositiva (Compositional intent)	- <i>Dimensiones de complejidad y/o sofisticación/estilización (formal, timbrica, melódica, rítmica, textural, etc.)</i> <i>Tímbrica:</i> Variedad en la instrumentación Diseño de aparición secuencial de instrumentos en secciones formales y contraste entre secciones formales por cambio de instrumentación <i>Rítmica:</i> Alto grado de dependencia de la forma a los cambios de tempo: (A, A(a)) Ternaria (12/8) /130bpm – (A(b)) binaria (4/4) /80bpm – (A(c)) binaria (4/4) /120bpm– (B) binaria (4/4) /60bpm Uso ornamental de rubato, acelerando y retardando en transiciones <i>Armónica:</i> Dependencia de la forma musical de estructuras armónicas: A(a) tonal –A(b) A(c) modal – (B) tonal, cadencia V-I Variedad armónica: secciones tonales y modales; alteración del sistema modal (polimodalidad); tonalidad migratoria; cambio de centro tonal: La (A(a), A(b)) – Mi (A(c)) – Sol (B)
Técnicas formales y composicionales	- <i>Irregularidad, variabilidad métrica.</i> Hipermétrica de material melódico y rítmico mayormente estable - <i>Uso de timbres orquestales/cuerdas y arreglos, contrapunto, conducción de voces (relativa independencia de las partes instrumentales).</i> Timbres orquestales: violín, cello, arpa Conducción de voces: repetición musemática (A) – homofonía cello/violín (B(a)) – textura contrapuntística: flauta-voz-guitarra (B(b)) - <i>Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición.</i> Estrategias de unidad macro formal: Exposición y repetición de las dos secciones formales: forma binaria con repetición (AB-AB) o forma binaria simple (AA') Organización métrica (<i>hypermetre</i>) mayormente regular basada en grupos de 4; 4 o 2 pulsos por compás; fraseo de 1,2 y 4 compases de duración Estrategias de variedad macro formal: Cambios estructurales de tipo mixto: armónico (tonalidad/modalidad), rítmico (variedad de tempos), de timbre (variedad de instrumentos)
Reinvención/relectura de otras músicas desde las convenciones del rock	Reinvención del afropuertorriqueño/festejo: Transición entre armonía convencionalizada (Tonal, La mayor, I IV V) en Intro a no convencionalizada (Bimodal: I ionio – VII mixolidio – V ionio) en A(a) Compás ternario 12/8; negra con punto= 130bpm - convencionalizado; musemas / patrones rítmicos regulares: (riffs/bordón -guitarra) - convencionalizado; patrones irregulares (congas, bongós) – no convencionalizados
Temporalidad	- <i>Linealidad no directa (non-direct linearity)</i> (patrones basados en módulos/musemas: vamps, riffs, grooves, estructuras armónicas abiertas – open ended) Estructuras <i>open-ended</i> (módulos armónicos) de base repetitiva y representativa de cada sección formal: Intro, A(a) (I IV V); A(b) (I VII – VI); A(c) (I-III3b); B (I III IV V) Riffs y vamps musemáticos repetitivos: guitarras, cello - <i>Verticalidad (verticality)</i> (estabilidad y repetitividad) Relativa estabilidad por constante repetición musemática (de módulos armónicos); Continuación por repetición de musemas rítmicos y melódicos
Virtuosismo	- <i>Dexteridad, técnica de ejecución:</i> No relevante
Experimentación	- <i>Interpelación de convenciones formales, timbricas, de ejecución, etc.</i> No relevante
Improvisación	- <i>Grado de intención improvisatoria-espontaneidad:</i> Bajo por mayor intención composicional (secciones formales definidas); contraste: percusión de carácter improvisatorio - <i>Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción):</i> Desarrollo de secciones improvisatorias, solistas: Sin secciones para solos o improvisación
Eclecticismo estilístico	- <i>Diversidad y variabilidad de elementos musicales</i> Alta variedad de tipos de instrumentos: Cuerdas (guitarras acústicas, cello, violín, arpa); Vientos (flauta china); Voces; Piano/órgano; Percusión (batería, congas, bongós, huiro, cajón) - <i>Énfasis en la idea de combinación</i> Relativa frecuencia de contraste tímbrico entre secciones
Autenticidad y raíces del rock. (folk, blues)	- <i>Folk:</i> Instrumentación acústica

Apéndice 16: Ficha analítica de lo progresivo (CONCORDANCIA)

Intención compositiva (Compositional intent)	- <i>Dimensiones de complejidad y/o sofisticación (formal, timbrica, melódica, rítmica, textural, etc.) Melódica:</i> Relativa variedad melódica: construcciones musemáticas/discursivas; uso de anacrusas, superposiciones (elisión) - <i>Textural:</i> Variedad textural (relativo contrapunto, pregunta/respuesta, homofonía); Desarrollo melódico con variación/alternancia tímbrica;
Técnicas formales y composicionales	- <i>Irregularidad, variabilidad métrica.</i> Variedad en hipermétrica de material melódico y rítmico (polimetría – 2,3,4 pulsos) (frases de 1, 2 y 4 compases) - <i>Uso de timbres orquestales/cuerdas y arreglos, contrapunto, conducción de voces (relativa independencia de las partes instrumentales).</i> Timbres orquestales: violín, triángulo - <i>Conducción de voces:</i> diseño melódico con variedad de texturas (homofonía, contrapunto, pregunta/respuesta) - <i>Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición.</i> Estrategias de unidad macro formal: Uso de pocos recursos armónicos (grados V I IV III); progresiones basadas en recombinaciones de los mismos grados armónicos; insistencia en cadencias V I al final de las secciones formales) Sensación general de tonalidad (Sol mayor, Mi menor) Reexposición temática (sección A) Organización métrica (<i>hypermetre</i>) mayormente regular (grupos de 4) Estrategias de variedad macro formal: Extensión de formas musicales convencionales (forma de huayno) Variedad temática del material melódico y de texturas sonoras
Reinvención/relectura desde las convenciones del rock	- <i>Reinvención de lo andino:</i> Extensión/Apertura de la forma musical convencional (A estrofas, C fuga) mediante sección intermedia (sección B) Combinación de estructuras melódicas musemáticas repetitivas (<i>riffs</i>) y fraseos más discursivos (estrofas).
Temporalidad (progresivo)	- <i>Linealidad directa (direct linearity)</i> (estructuras discursivo/narrativas): A: Melodías (principales e intermedias) discursivas en violín, rondín y voces (estrofas); estructuras armónicas de tipo <i>open/ended</i> - <i>Linealidad no directa (non-direct linearity)</i> (frases musemático/discursivas, estructuras armónicas abiertas – open ended no monocordales) B: fraseo de mandolina (semidiscursivo, basado en repetición musemática secuencial) <i>Vamps</i> armónicos: repetición de cadencias V I - <i>Verticalidad (verticality)</i> (estabilidad y repetitividad de patrones basados en módulos/musemas; estructuras armónicas abiertas – open ended monocordales) B, C: desarrollo por repetición de frases melódicas (guitarra, mandolina, voces) sin mayor variación
Virtuosismo	- <i>Dexteridad, técnica de ejecución</i> Poco despliegue técnico en la ejecución; ejecución instrumental mayormente convencional; contraste: pasajes de violín de seisillos (intro)
Experimentación	- <i>Interpelación de convenciones formales, timbricas, de ejecución, etc.</i> Mayormente relacionado con la combinación de patrones melódicos/rítmicos musemáticos y discursivos (<i>riffs</i>/estrofas) y la extensión de formas convencionales.
Improvisación	- <i>Grado de intención improvisatoria-espontaneidad</i> Bajo: mayor intención composicional (secciones formales definidas) - <i>Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción) - Desarrollo de secciones improvisatorias, solistas</i> Sin secciones para solos o improvisación; sección B con arreglos definidos
Eclecticismo estilístico	- <i>Diversidad y variabilidad de elementos musicales</i> Bajo: poca variedad en el desarrollo melódico/textural - <i>Énfasis en la idea de combinación</i> Bajo: instrumentación estable, repetición de secciones formales con escasa variación.
Autenticidad y raíces del rock. (folk, blues)	- <i>Folk:</i> instrumentación acústica - <i>Blues:</i> timbre de rondín

Apéndice 17: Ficha analítica de lo progresivo (EL HIJO DEL SOL)

Intención compositiva (Compositional intent)	- <i>Dimensiones de complejidad y/o sofisticación (formal, tímbrica, melódica, rítmica, textural, etc.)</i> <i>Formal:</i> Gran variedad de secciones formales (hasta 7) contrastantes mayormente por cambio de temática y textura. <i>Melódica:</i> Variedad melódica: musemática/discursiva; variedad temática medianamente contrastante entre secciones formales (tratamiento variado de los mismos patrones rítmicos, armónicos, tímbricos) B: progresiva simplificación (reducción de la complejidad) del diseño melódico – de frase periódica a motivo rítmico <i>Textural:</i> Contrastes estructurales por cambio de textura (melodía/acompañamiento – monofonía/homorritmia – conducción de voces contrapuntística)
Técnicas formales y composicionales	- <i>Irregularidad, variabilidad métrica.</i> Hipermétrica de material melódico y rítmico mayormente estable, extensiones métricas de ¼ funcionales al fraseo melódico - <i>Uso de timbres orquestales/cuerdas y arreglos, contrapunto, conducción de voces (relativa independencia de las partes instrumentales).</i> Timbres orquestales: violín, arpa, coro de voces, campana Arreglos: Variedad de secciones formales Conducción de voces: material melódico contrapuntístico en C [melodía poli tímbrica (violín-queñas)/melodía en mandolina]; aparición secuencial de material melódico diferenciado en D - <i>Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición.</i> Estrategias de unidad macro formal: Uso de pocos recursos armónicos: progresiones diatónicas funcionales con grados I III IV V VI, recurrencia de cadencias perfectas y bimodalidad; Sensación general de tonalidad (La menor); Reexposición temática (sección A); Organización métrica (<i>hypermetre</i>) mayormente regular (grupos de 4) Estrategias de variedad macro formal: Variedad temática del material melódico y de texturas sonoras como elemento principal de contraste entre secciones formales (A,C,D,E(a),F, G) uso de secciones de transición (B;E(b))
Reinvención/relectura desde las convenciones del rock	Reinvención de lo andino: Convencionalismos formales (timbres, progresiones armónicas, fraseos) tratados mayormente con hipermétrica mayormente regular basada en grupos de 4; dinámicas fuertes (en la ejecución)
Temporalidad (progresivo)	- <i>Linealidad directa (direct linearity)</i> (estructuras discursivo/narrativas): A: Melodías discursivas en violín y voces; B: Frase discursiva de transición con transformación rítmico melódica; C: melodía discursiva multitímbrica (queñas, violín), frases contrapuntísticas en mandolina; D: Violín, diseño mayormente discursivo; periodo de 4 frases de dos compases de duración de tipo aa'bb'; E(b), F: Violín, queñas/mandolina: frases de dos semifrases de tipo aa' Estructuras armónicas de tipo <i>open/closed</i> [A, C, D(implícita), E(b), F, G] - <i>Linealidad no directa (non-direct linearity)</i> (frases musemático/discursivas, estructuras armónicas abiertas – open ended no monocordales) Frases escalares, repetitivas: A (mandolina), D (queñas), E(a) (queñas) D: Repetición musemática (<i>riffs</i>) en guitarra Vamps armónicos: repetición de cadencias V I - <i>Verticalidad (verticality)</i> (estabilidad y repetitividad de patrones basados en módulos/musemas; estructuras armónicas abiertas – open ended monocordales) E(a): relativa sensación de circularidad por repetición de patrones de percusión y frases cortas en la quena
Virtuosismo	- <i>Dexteridad, técnica de ejecución</i> Poco despliegue técnico en la ejecución; ejecución instrumental mayormente convencional, virtuosismo más relacionado con la sofisticación formal
Experimentación	- <i>Interpelación de convenciones formales, tímbricas, de ejecución, etc.</i> Mayormente relacionado con la extensión y variedad formal de la composición; tratamiento de convenciones (progresiones, fraseo, métrica) poco agresivo, ejecución instrumental mayormente convencional
Improvisación	- <i>Grado de intención improvisatoria-espontaneidad</i> Bajo: mayor intención compositiva (secciones formales definidas) - <i>Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción) - Desarrollo de secciones improvisatorias, solistas</i> Sin secciones para solos o improvisación
Eclecticismo estilístico	- <i>Diversidad y variabilidad de elementos musicales</i> Medio: variedad en el desarrollo melódico/textural aunque basada en los mismos recursos (progresiones, contornos melódicos, fraseos y métricas) - <i>Énfasis en la idea de combinación</i> Alta frecuencia de contraste temático y textural entre secciones
Autenticidad y raíces del rock. (folk, blues)	<i>Folk:</i> Instrumentación mayormente acústica (guitarra acústica de cuerdas metálicas, mandolina, violín)

Apéndice 18: Ficha analítica de lo progresivo (MI CUEVA)

Intención compositiva (Compositional intent)	- <i>Dimensiones de complejidad y/o sofisticación (formal, timbrica, melódica, rítmica, textural, etc.)</i> <i>Timbrica:</i> Aparición de instrumentos por secuencia (textura – timbrica secuencial) A(a): textura relativamente contrapuntística (quenas, bajo, mandolina) <i>Formal - Melódica:</i> Variedad melódica: musemática/discursivo; gran variedad temática (elemento principal de contraste entre secciones formales)
Técnicas formales y composicionales	- <i>Irregularidad, variabilidad métrica.</i> Hipermétrica de material melódico y rítmico mayormente estable, extensiones métricas de ¼ en C (ornamentales) - <i>Uso de timbres orquestales/cuerdas y arreglos, contrapunto, conducción de voces (relativa independencia de las partes instrumentales).</i> Timbres orquestales: violín Conducción de voces: material melódico relativamente contrapuntístico: A(a)(quenas, bajo, mandolina), B(voz-bajo) - <i>Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición.</i> Estrategias de unidad macro formal: Poca variedad armónica: monocordal, bimodalidad Organización métrica (<i>hypermetre</i>) mayormente regular basada en grupos de 4; fraseo de 1,2 y 4 compases de duración Estrategias de variedad macro formal: Variedad temática del material melódico (elemento principal de contraste entre secciones formales)
Reinvención/relectura desde las convenciones del rock	Reinvención de lo andino: A(a): Convencionalismos (timbre de quenas, pentafonía) con hipermétrica mayormente regular basada en grupos de 4 y fraseo periódico/discursivo (4 frases de tipo <i>abcb</i>) C(a): Violín: frase de connotación folk de 4 musemas de un compás de duración de forma <i>aaa'a'</i> con repetición basada en arpeggio bimodal (do mi sol la) y con refuerzo de bimodalidad por intervalo de 3ra menor descendente al final de los musemas <i>a'</i> (do-la) (convencional de lo andino)
Temporalidad (progresivo)	- Linealidad directa (<i>direct linearity</i>) (estructuras discursivo/narrativas): A(a): un periodo de 4 frases de 4 compases de duración de forma <i>abcb'</i> con repetición (quenas); B: frase de 4 musemas de dos compases de duración de forma <i>aabcbc</i> con repetición (voz); C(a): frase de 4 musemas de un compás de duración de forma <i>aaa'a'</i> con repetición (violín) - Linealidad no directa (<i>non-direct linearity</i>) (frases musemático/discursivas, estructuras armónicas abiertas – open ended no monocordales) A(b): periodo de 10 musemas de un compás de duración de forma <i>aa'bbccddd</i> (violín); C(b): frase de 2 musemas de un compás de duración de tipo <i>ab</i> con repetición (guitarra) - Verticalidad (<i>verticality</i>) (estabilidad y repetitividad de patrones basados en módulos/musemas; estructuras armónicas abiertas – open ended monocordales) B,C: Estructuras armónicas monocordales; A, B: musemas de 1 compás de duración (<i>riffs</i> de guitarra, bajo, <i>licks</i> de mandolina)
Virtuosismo	- <i>Dexteridad, técnica de ejecución</i> Poco despliegue técnico en la ejecución; ejecución instrumental mayormente convencional; contraste: relativo virtuosismo en pasaje melódico de violín en C(a)
Experimentación	- <i>Interpelación de convenciones formales, timbricas, de ejecución, etc.</i> Baja interpelación; acompañamiento armónico (rasgueo) irregular de guitarra en homorritmia con voz; afinación abierta en Do (guitarra)
Improvisación	Bajo: mayor intención composicional (secciones formales definidas) - <i>Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción) - Desarrollo de secciones improvisatorias, solistas</i> Sin secciones para solos o improvisación
Eclecticismo estilístico	- <i>Diversidad y variabilidad de elementos musicales</i> Diversidad y variabilidad por estructura formal (secciones sin reexposición) - <i>Énfasis en la idea de combinación</i> Alta frecuencia de contraste tímbrico entre secciones
Autenticidad y raíces del rock. (folk, blues)	- <i>Folk:</i> Instrumentación mayormente acústica (guitarra acústica de cuerdas metálicas, mandolina, violín)

Apéndice 19: Ficha analítica de lo progresivo (VALICHA)

Intención compositiva (Compositional intent)	- <i>Dimensiones de complejidad y/o sofisticación (formal, timbrica, melódica, rítmica, textural, etc.)</i> <i>Melódica:</i> relativa variedad de temáticas melódicas (variedad de frases intermedias cortas – de respuesta) en (A, B) <i>Textural:</i> alternancia/duplicación de roles entre instrumentos (melodía principal, frases intermedias (de respuesta), 2das voces/melodías secundarias/contrapuntísticas; refuerzos armónicos)
Técnicas formales y composicionales	- <i>Irregularidad, variabilidad métrica.</i> Sensación general de polimetría (métricas de 2,3,4,5,6,7 pulsos) y extensiones métricas - <i>Uso de timbres orquestales/cuerdas y arreglos, contrapunto, conducción de voces (relativa independencia de las partes instrumentales).</i> Timbres orquestales: cuerdas (violín, cello); relativa textura contrapuntística (frases secundarias en B); conducción de voces (armonización (2das voces) en B1,2 y A3) - <i>Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición.</i> Estrategias de unidad macro formal: repetición/re exposición de períodos/secciones formales (A1 A2 A3 – B1 B2) Estrategias de variedad macro formal: cierto grado de variación (incremento de densidad textural, intercambio de roles melódicos); introducción de secciones de contraste (A3, C) – modulaciones/contrastes texturales
Reinvención/relectura desde las convenciones del rock	Reinvención de lo andino Introducción de secciones intermedias/de desarrollo (A3, C) dentro de una forma convencional (huayno) a base de variaciones de material convencional Ejecución instrumental con dinámica fuerte (búsqueda de <i>loudness</i>) (guitarras)
Temporalidad (progresivo)	- <i>Linealidad directa (direct linearity)</i> (estructuras discursivo/narrativas) A,B,C: desarrollo melódico de carácter discursivo/narrativo (estrofas); alternancia entre frases principales e intermedias (pregunta respuesta) Estructuras armónicas mayormente cerradas (<i>closed</i>) – uso de cadencias V I - <i>Linealidad no directa (non-direct linearity)</i> (frases musemático/discursivas, estructuras armónicas abiertas – open ended no monocordales) A1,2 (b), A3 (a,c); Repetición recurrente de frases intermedias basadas en estructuras cadenciales V I (E Am) - <i>vamps</i> - <i>Verticalidad (verticality)</i> (estabilidad y repetitividad de patrones basados en módulos/musemas; estructuras armónicas abiertas – open ended monocordales) B, C: repetitividad temática (carácter circular)
Virtuosismo	- <i>Dexteridad, técnica de ejecución</i> Poco despliegue técnico en la ejecución; ejecución instrumental mayormente convencional; elemento de contraste: pasajes de mandolina (A3(b))
Experimentación	- <i>Interpelación de convenciones formales, timbricas, de ejecución, etc.</i> Mayormente relacionado con la extensión/apertura de formas convencionales (huayno)
Improvisación	- <i>Grado de intención improvisatoria-espontaneidad</i> Bajo: mayor intención compositiva (secciones formales definidas); bajo grado de variedad y actividad en desarrollo melódico - <i>Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción) - Desarrollo de secciones improvisatorias, solistas</i> Sin secciones para solos o improvisación; sección A3(b) con arreglos definidos; sección C de carácter repetitivo (material rítmico y melódico)
Eclecticismo estilístico	- <i>Diversidad y variabilidad de elementos musicales</i> Bajo: poca variabilidad en los elementos musicales (instrumentación, patrones rítmicos y armónicos) - <i>Énfasis en la idea de combinación</i> Medio: relativa heterogeneidad por variedad temática y alternancia de roles melódicos
Autenticidad y raíces del rock. (folk, blues)	Folk: instrumentación acústica

Apéndice 20: Ficha analítica de lo progresivo (A LAS ORILLAS DEL VILCANOTA)

Intención compositiva (Compositional intent)	- <i>Dimensiones de complejidad y/o sofisticación (formal, timbrica, melódica, rítmica, textural, etc.)</i> <i>Melódica:</i> relativa variedad de temáticas y roles melódicos (frases intermedias cortas – de respuesta, frases secundarias/de refuerzo armónico – relativo rol contrapuntístico) <i>Textural:</i> variedad textural: homofonía (A 3,4,7 - B), textura contrapuntística (A 1,2,5,6,8 - B), armonización de voces (A 1,2)
Técnicas formales y composicionales	- <i>Irregularidad, variabilidad métrica.</i> A: sensación de irregularidad métrica por compás ambiguo (elision) – ambigüedad en función (extensión métrica al final/inicio con anacrusa) B: sensación de extensión métrica de ¼ entre estrofas (motivo de mandolina en solo) Transición A8-B: contraste de sensación métrica (de 6/4 a 4/4) - <i>Uso de timbres orquestales/cuerdas y arreglos, contrapunto, conducción de voces (relativa independencia de las partes instrumentales).</i> Timbres orquestales: cuerdas (violín); relativa textura contrapuntística en A (1,2,5,6,8); conducción de voces (armonización (2das voces) en A1,2) - <i>Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición.</i> Estrategias de unidad macro formal: repetición/re exposición de secciones formales – estrofas (A1 A2 A3, etc.) Estrategias de variedad macro formal: alternancia entre secciones instrumentales y vocales; alternancia de texturas (textura mayormente homofónica en A3,4,7 – textura relativamente contrapuntística: violín/quenas en A1,2; mandolina/quenas en A5,6; voces/violín en A8)
Reinvención/relectura desde las convenciones del rock	Reinvención de lo andino Introducción de texturas alternativas (contrapuntísticas) dentro de una forma convencional (huayno) Ejecución instrumental con dinámica fuerte (búsqueda de <i>loudness</i>) (guitarras)
Temporalidad (progresivo)	- <i>Linealidad directa (direct linearity)</i> (estructuras discursivo/narrativas) A: desarrollo melódico de carácter discursivo/narrativo (estrofas); alternancia entre frases principales e intermedias (pregunta respuesta) Estructuras armónicas mayormente cerradas (<i>closed</i>) – uso de candencias V I - <i>Linealidad no directa (non-direct linearity)</i> (frases musemático/discursivas, estructuras armónicas abiertas – open ended no monocordales) A: Repetición recurrente de frases intermedias sobre estructuras cadenciales V I (B Em) - <i>vamps</i> - <i>Verticalidad (verticality)</i> (estabilidad y repetitividad de patrones basados en módulos/musemas; estructuras armónicas abiertas – open ended monocordales) B: Relativa repetitividad temática (carácter circular)
Virtuosismo	- <i>Dexteridad, técnica de ejecución</i> Poco despliegue técnico en la ejecución; ejecución instrumental mayormente convencional
Experimentación	- <i>Interpelación de convenciones formales, timbricas, de ejecución, etc.</i> Mayormente relacionado con la extensión/apertura de formas convencionales (huayno)
Improvisación	- <i>Grado de intención improvisatoria-espontaneidad</i> Bajo: mayor intención compositiva (secciones formales definidas); bajo grado de variedad en desarrollo melódico - <i>Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción) - Desarrollo de secciones improvisatorias, solistas</i> Sin secciones para solos o improvisación; sección A5.6 mayormente de carácter compositivo (arreglos definidos)
Eclecticismo estilístico	- <i>Diversidad y variabilidad de elementos musicales</i> Bajo: poca variabilidad en los elementos musicales (instrumentación fija, pocos recursos armónicos, melódicos y rítmicos) - <i>Énfasis en la idea de combinación</i> Medio: instrumentación estable con relativa actividad por alternancia de roles melódicos (alternancia vocal/instrumental, alternancia timbrica)
Autenticidad y raíces del rock. (folk, blues)	Folk: instrumentación acústica

Apéndice 21: Ficha analítica de lo progresivo (CHOLITO PANTALON BLANCO)

Intención compositiva (Compositional intent)	- Dimensiones de complejidad y/o sofisticación (formal, timbrica, melódica, rítmica, textural, etc.) Textural: relativa textura contrapuntística en cada sección formal
Técnicas formales y composicionales	- Irregularidad, variabilidad métrica. Predominancia de regularidad métrica; sensación de rubato en intro y al final de C1,2; sensación de hemiola (métrica sesquialtera) - Uso de timbres orquestales/cuerdas y arreglos, contrapunto, conducción de voces (relativa independencia de las partes instrumentales). Timbres orquestales: cuerdas (violín); relativa textura de conducción de voces (melodías/frases de contracanto); armonización en voz (octava) en C - Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición. Estrategias de unidad macro formal: repetición/re exposición de secciones formales Estrategias de variedad macro formal: Desarrollo irregular (con variaciones) en la ejecución instrumental de la sección rítmica (cajón, bongos, piano, guitarra)
Reinvención/relectura desde las convenciones del rock	Reinvención de la marinera Introducción de secciones de desarrollo (solo de guitarra) dentro de una forma convencional (marinera nortea)
Temporalidad (progresivo)	- Linealidad directa (<i>direct linearity</i>) (estructuras discursivo/narrativas) desarrollo melódico de carácter discursivo/narrativo (estrofas, versos) Estructuras armónicas mayormente cerradas (<i>closed</i>) – a base de cadencias V I - Linealidad no directa (<i>non-direct linearity</i>) (frases musemático/discursivas, estructuras armónicas abiertas – open ended no monocordales) Estructura armónica basada en módulos de dos acordes repetidos V I (E Am / G C) – <i>vamps</i>; fraseos (de contracanto) de corta duración (2, 3 compases) - Verticalidad (<i>verticality</i>) (estabilidad y repetitividad de patrones basados en módulos/musemas; estructuras armónicas abiertas – open ended monocordales) C1,2: Relativa repetitividad temática (carácter circular)
Virtuosismo	- Dexteridad, técnica de ejecución Relativo despliegue técnico en la ejecución en D (solo de guitarra); ejecución instrumental mayormente convencional
Experimentación	- Interpelación de convenciones formales, timbricas, de ejecución, etc. Instrumentación atípica y extensión/apertura de formas convencionales (marinera)
Improvisación	- Grado de intención improvisatoria-espontaneidad Ambiguo: tendencia hacia el desarrollo basada en improvisación (irregularidad) (sec. rítmica) en tensión con el material melódico de carácter más compositivo (frases fijas y repetición con pocas variaciones) - Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción) - Desarrollo de secciones improvisatorias, solistas D: Sección de extensión/improvisación
Eclecticismo estilístico	- Diversidad y variabilidad de elementos musicales Bajo: poca variabilidad en los elementos musicales (instrumentación estable, pocos recursos armónicos, melódicos y rítmicos) - Énfasis en la idea de combinación Instrumentación atípica/variada
Autenticidad y raíces del rock. (folk, blues)	Folk: instrumentación acústica

Apéndice 22: Ficha analítica de lo progresivo (LA PUNA)

Intención compositiva (Compositional intent)	- Dimensiones de complejidad y/o sofisticación (formal, timbrica, melódica, rítmica, textural, etc.) Formal: Subsecciones y transiciones relativamente autónomas y reconocibles; sensación general de arreglo a nivel de macroforma
Técnicas formales y composicionales	- Irregularidad, variabilidad métrica. (A2) relativa tensión entre sección rítmica y material melódico (quenas) (waywardness) - Uso de timbres orquestales/cuerdas y arreglos, contrapunto, conducción de voces (relativa independencia de las partes instrumentales). Conducción de voces: (B) relativa textura contrapuntística (B) Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición. Estrategias de unidad macro formal: - Sensación general de centro tonal único (re mayor) Poca - actividad de variación de material melódico (mayormente estable en diseño triádico y contorno oscilante) - Organización métrica (hypermetre) mayormente regular (grupos de 4) Estrategias de variedad macro formal: - Transiciones para marcado de secciones formales - Aumento progresivo de densidad/complejización del patrón rítmico(bombo) - Aparición/desaparición de timbres ornamentales (chakchas, flauta)
Reinvención/relectura desde las convenciones del rock	Reinvención de lo andino: Material mayormente melódico y tímbrico (andino) con organización métrica (hypermetre): relativamente regular basada en grupos de 4 (frases de 1, 2 y 4 compases)
Temporalidad (progresivo)	- Linealidad directa (direct linearity) (estructuras discursivo/narrativas): No aplica - Linealidad no directa (non-direct linearity) (frases musemático/discursivas, estructuras armónicas abiertas – open ended no monocordales) B: fraseo basado en repetición musemática (fraseo de antecedente/consecuente) - Verticalidad (verticality) (estabilidad y repetitividad de patrones basados en módulos/musemas; estructuras armónicas abiertas – open ended monocordales) Estructura abierta (open ended) monocordal (re mayor)– desarrollo melódico regular en diseño (triádico) y repetición (poca variación) (zampoña)
Virtuosismo	- Dexteridad, técnica de ejecución Poco despliegue técnico en la ejecución
Experimentación	- Interpelación de convenciones formales, timbricas, de ejecución, etc. Mayormente relacionado con la manipulación de patrones melódicos/rítmicos con instrumentos locales/folclóricos; poca relación con géneros o estructuras de música tradicional Uso de efectos/grabaciones sonoras – manipulación de audio/montajes
Improvisación	- Grado de intención improvisatoria-espontaneidad Bajo: poca actividad de variación en desarrollo melódico (regular en perfil oscilante y repetición musemática/de patrones); C: desarticulación métrica progresiva de sección rítmica (bombo); A2: relativa tensión entre sección rítmica y material melódico (quenas) (waywardness), hipermétrica divagante, poco definida - Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción) - Desarrollo de secciones improvisatorias, solistas Sin secciones para solos o improvisación
Eclecticismo estilístico	- Diversidad y variabilidad de elementos musicales Bajo: poca variedad en el desarrollo melódico/textural - Énfasis en la idea de combinación Bajo: instrumentación estable, desarrollo de secciones formales por repetición y con escasa variación.
Autenticidad y raíces del rock. (folk, blues)	Folk: instrumentación acústica

Apéndice 23: Ficha analítica de lo progresivo (SECUENCIA DE ORGANILLO Y POLIFON)

Intención compositiva (Composicional intent)	- <i>Dimensiones de complejidad y/o sofisticación (formal, timbrica, melódica, rítmica, textural, etc.)</i> Estructura formal sin tendencia a la complejidad y/o sofisticación: edición de fragmentos de grabaciones en un esquema binario de repetición (poco relevante)
Técnicas formales y composicionales	- <i>Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición.</i> Estrategias de unidad macro formal: Forma binaria; Reexposición temática (AB AB A) inicio y final con la misma secuencia. Estrategias de variedad macro formal: Variación de textura/sonoridad (elementos tímbricos, melódicos y rítmicos)
Reinvención/relectura desde las convenciones del rock	No aplica
Temporalidad (progresivo)	- Linealidad directa (<i>direct linearity</i>) (estructuras discursivo/narrativas): No aplica - Linealidad no directa (<i>non-direct linearity</i>) (frases musemático/discursivas) Frases melódicas repetitivas (A), semidiscursivas (B) - Verticalidad (<i>verticality</i>) (estabilidad y repetitividad de patrones basados en módulos/musemas; estructuras armónicas abiertas – open ended monocordales) No aplica
Virtuosismo	No aplica
Experimentación	- <i>Interpelación de convenciones formales, timbricas, de ejecución, etc.</i> Aparición secuencial de carácter aleatorio de fragmentos de reproducciones/grabaciones; Timbres poco convencionales; Yuxtaposición de material melódico en transiciones
Improvisación	- <i>Grado de intención improvisatoria-espontaneidad</i> Espontaneidad relativa (secuencia editada de grabaciones como acción central generadora de la pieza) - <i>Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción) - Desarrollo de secciones improvisatorias, solistas</i> No aplica
Eclecticismo estilístico	- <i>Diversidad y variabilidad de elementos musicales</i> Bajo: dos sonoridades (timbres); desarrollo en base a repetición sin mayor variación - <i>Énfasis en la idea de combinación</i> Bajo: forma basada en alternancia de dos sonoridades/timbres
Autenticidad y raíces del rock. (folk, blues)	No aplica

Apéndice 24: Ficha analítica de lo progresivo (PAISAJE DE QUENAS)

Intención compositiva (Composicional intent)	- Dimensiones de complejidad y/o sofisticación (formal, timbrica, melódica, rítmica, textural, etc.) Melódica: Relativa variedad temático melódica
Técnicas formales y composicionales	- Concatenación de secciones de relativa autonomía formal con alguna repetición. Estrategias de unidad macro formal: Por textura y modo: A/D (misma textura t modo: monodia en re mayor) abren y cierran la pieza Homogeneidad tímbrica (quenas) Estrategias de variedad macro formal: Variación en tempo, sensación métrica y modo entre secciones
Reinvención/relectura desde las convenciones del rock	No aplica
Temporalidad (progresivo)	- Linealidad directa (<i>direct linearity</i>) (estructuras discursivo/narrativas): Diseño melódico mayormente discursivo (periodos/frases/semifrases) - Linealidad no directa (<i>non-direct linearity</i>) (frases musemático/discursivas, estructuras armónicas abiertas – open ended no monocordales) No aplica - Verticalidad (<i>verticality</i>) (estabilidad y repetitividad de patrones basados en módulos/musemas; estructuras armónicas abiertas – open ended monocordales) No aplica
Virtuosismo	- Dexteridad, técnica de ejecución Poco despliegue técnico en la ejecución; ejecución instrumental mayormente convencional
Experimentación	- Interpelación de convenciones formales, timbricas, de ejecución, etc. No aplica
Improvisación	- Grado de intención improvisatoria-espontaneidad Bajo: mayor intención composicional (secciones formales definidas) - Extensión del momento de la experiencia (pieza/canción) - Desarrollo de secciones improvisatorias, solistas Sin secciones para solos o improvisación
Eclecticismo estilístico	- Diversidad y variabilidad de elementos musicales Bajo: predominancia de la sonoridad basada en el timbre (quena) como elemento unificador - Énfasis en la idea de combinación Medio: variedad melódico temática, rítmica
Autenticidad y raíces del rock. (folk, blues)	Folk: instrumentación acústica

Apéndice 25: Ficha analítica de la psicodelia (LA FLOR)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009)	Instrumentación acústica: Mandolina, violín, quena	Medieval, arcaico, antiguo, rural pastoral
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	No relevante estilísticamente	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)	- Transición B(b)-A2: La sección B(b) es de carácter improvisatorio (solo de guitarra) que luego de reexponer el material melódico con variación B(c) “reestablece” el tema al pasar a la sección A2 - Transición C-A3: Contraste dinámico, rítmico y armónico (más fuerte, acelerando, cambio de modo frigio-ionio) hacia la reexposición de la sección A	
Intención psicodélica (Psychedelic intent): Evidente Estética psicodélica (psychedelia as style): Indexación por convención (técnicas – prototópicos) Asociación (cognate): by intent, by formal affect, by context (Echard, 2017)	Drone - Drone armónico-rítmico: Relevancia del grado I, guitarra rítmica basada en repetición musemática - <i>Scalar melody over drone</i>: melodía escalar de tendencia descendente en violín, cello, mandolina (figura) sobre acompañamiento modal monocordal en guitarra (fondo) - Pedales armónicos: Cello en A(c), riffs de acompañamiento (violín, cello) en B(b) Sensación plagal: acordes ornamentales (sus4) en A y B <i>Through-composed form</i> : dilatada por extensión formal Técnica de guitarra <i>slide</i>	Campo tópico 1 (secciones A, B, A2, A3): Expansión, Atemporalidad (<i>timelessness</i>) Exotismo Libertad Himno Viaje, expansión India
	Sección C: Cambio de campo tópico - <i>The structural pause</i>: un gran “silencio” en la pieza (sin marcado <i>build up</i>) - <i>Time shock</i>: Contraste dinámico/textural dramático; Contraste de tempo (de 120bpm a 75 bpm aprox), - <i>Drone</i>: Material melódico estático, modal, tipo <i>chant</i> (predominancia y repetición de una nota) en voz, violín y mandolina - Voz como efecto: sin texto (<i>wordless</i>), con reverb - <i>Feel</i>: sensación de rubato (<i>waywardness</i>), mantención de rítmica regular (guitarra rítmica) en 3/4,	Campo tópico 2 (sección C): Se abandona lo pastoral Revelación, Atemporalidad (<i>timelessness</i>), Exploración de lo fantástico, lo telúrico de la otredad/lejanía espacial (andes, raíces), transformación mística Exotismo/otredad (voz)
	Otros signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (asociación por contexto) (Echard, 2017)	Timbre de quena asociado a lo psicodélico por contexto (material armónico, melódico, rítmico de la pieza)
Estilo intraopus (Meyer, 1989) Relevancia estilística (La Rue, 1980 [1969])	Estilo intraopus: Evidente intención psicodélica (Psychedelic intent) por uso de prototópicos altamente convencionales en el rock psicodélico anglosajón de mediados de los sesenta (psychedelia as style) Articulación tópica mayormente por <i>campos tópicos</i> Relevancia estilística - <i>Drone</i> armónico-rítmico: Relevancia del grado I, guitarra rítmica basada en patrones (A, B), voz tipo <i>chant</i> (C) - <i>The structural pause/time shock</i>: Contraste dinámico/textural dramático (transición A2 – C)	

Apéndice 26: Ficha analítica de la psicodelia (SITTING DREAMING)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009)	Instrumentación acústica	Medieval, arcaico, antiguo, rural
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	No relevante estilísticamente	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)	Transición C-A2: Repetición de la forma luego de pasaje de improvisación; conexión por dinámica (sección C termina en decrescendo y sección A2 comienza en crescendo)	Despertar luego del sueño, viaje
Intención psicodélica (Psychedelic intent): Evidente Estética psicodélica (psychedelia as style): Indexación por convención (técnicas – prototópicos) Asociación (cognate): by intent, by formal affect, by context (Echard, 2017)	<i>The outward journey:</i> La pieza se construye de varias secciones formales sucesivas, cada una más psicodélica que la anterior.	Viaje y exploración (sensación hipnótica y de divagación)
	Técnicas/prototópicos recurrentes en todas las secciones formales de la pieza: - <i>The siren trill:</i> Motivo interválico de segunda menor (A, C) y mayor (B) en el material melódico: A: Voz, mandolina, violín, cello (frase 3); B: Voz, violín, mandolina; C: violín - <i>Drone:</i> Uso de nota repetida en las frases melódicas (sec. A, B) - <i>Time passing motive:</i> Guitarra, patrón simple mayormente de marcado de pulso (negra) (A) y subdivisión (corcheas) (B, C) - <i>Doubling, Voz como efecto:</i> actividad local por aparición de segunda voz en la frase vocal final (B2)	Paso del tiempo
	Sección C: Espacio de improvisación y experimentación (<i>Developing variation jam</i>) <i>Textural dissolve:</i> Las frases van apareciendo e instalándose formando progresivamente una textura mixta (entre contrapunto y polifonía) <i>Cluster</i> de significantes: <i>Strong color effects:</i> Progresión cromática: A-Bb-B-C-B-Bb-A-A Mandolina: movimiento cromático/de pendiente ascendente hacia el registro agudo; técnicas extendidas; tratamiento como efecto sonoro Cello: Movimiento escalar ascendente y descendente y musema Piano: tendencia hacia y uso del registro agudo; intervalos armónicos disonantes; musemas (motivos rítmico-melódicos) (guiño al himno nacional) Violín: Intervalo de segunda menor Fluidez dentro de un contexto de pulso regular: <i>Clusters</i> de significantes psicodélicos sobre sección rítmica mayormente regular	Exploración y misterio
Otros signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (asociación por contexto) (Echard, 2017)	No relevante estilísticamente	
Estilo intraopus (Meyer, 1989) Relevancia estilística (La Rue, 1980 [1969])	Sección C como espacio formal de intención/carácter psicodélico Técnicas/prototópicos asociados a lo psicodélico recurrentes en todas las secciones formales de la pieza	

Apéndice 27: Ficha analítica de la psicodelia (TONDERO)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009) Arqueología musical-cultural	Instrumentación sección B: Cuerdas (violín-cello), flauta, arpa	Lo rural, lo pastoral, Lo medieval
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	No relevante estilísticamente	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)	No relevante estilísticamente	
psychedelia as style indexación por convención Técnicas – prototópicos cognate (by intent, by formal affect, by context)	<i>Drone:</i> Relativa sensación de Drone por estructuras open-ended (modulos armónicos) de base repetitiva. <i>Pausa estructural (The structural pause)</i> Ambigüedad e inestabilidad métrica y de tempo en transiciones Transición A(a)-A(b): inestabilidad del continuum; ambigüedad por cambio de tempo y métrica (4/4 a 160bpm o 4/4 a 80bpm); sensación de retardo Transición A(b)-A(c): aparición “abrupta” del acorde F#m (frigio I/mixo III); sensación momentánea de rubatto; marcado de pulso – nuevo tempo (guitarra) y acelerando. Transición A(c)-B(a): inestabilidad del continuum: retardo (de 80 a 60 bpm); ambigüedad métrica por cambio de tempo: cello/violín (patrón de corcheas o semicorcheas) <i>Time passing motive:</i> Guitarra rítmica en sección B: mayormente rasgueo sostenido basado en patrones estables (corcheas) <i>Vari-speed</i> Alto grado de dependencia de la forma musical a los cambios de tempo y métrica <i>Textural dissolve</i> Transición A(c)-B(a): los instrumentos van desapareciendo y el tempo se vuelve mas lento <i>Dream voices:</i> Sección B: voz (timbre 2 - coloratura menos resonante, nasal, no entrenada) textura vocal, dulce y de ensueño, timbre suave	Stasis, timelessness (Moore, 2017) Paso del tiempo, marcado de reloj, percepción temporal “pura” Certeza, paz, tranquilidad, ensueño, tradición clásica
Signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (indexación por contexto)	No aplica	
Relevancia estilística		

Apéndice 28: Ficha analítica de la psicodelia (CONCORDANCIA)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009)	Instrumentación acústica	Medieval, arcaico, antiguo, rural, telúrico
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	Relativo uso del huayno como base style; donor style sin connotación estrictamente psicodélica (más asociado al rock – sección intermedia)	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)	Transición B-A: reexposición de sección A (estrófica) luego de sección intermedia instrumental (B)	Despertar luego del sueño
Intención psicodélica (Psychedelic intent): Evidente Estética psicodélica (psychedelia as style): Indexación por convención (técnicas – prototópicos) Asociación (cognate): by intent, by formal affect, by context (Echard, 2017)	Técnicas/prototópicos en las secciones formales de la pieza: - Sonido de Rondín - <i>Drone</i>: (sección B,C) desarrollo melódico, armónico y acompañamiento en base a repetición musemática con escasa variación - <i>Developing variation jam</i>: (sección B) instrumental, estática por desarrollo basado en repetición - <i>The outward journey</i>: Variante 3: aparición súbita de un nuevo espacio textural al final (Sección C), luego de silencio. - <i>Through-composed form</i>: (sección A) por extensiones métricas, articulación con elisions y yuxtaposiciones (<i>restless, always changing, meandering, rhythmic fluidity within the context of a regular pulse</i>)	Lo western Lo estático, rural, atemporalidad Viaje y exploración Playfulness, Unpredictability naiveness, innocence
Otros signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (asociación por contexto) (Echard, 2017)	Tendencia a utilizar materiales folclóricos (andinos) de maneras más abiertamente “místicas” y autoconscientemente historizadas. <i>Universal roots, clasicismo</i> : tratamiento de carácter conservador/tradicionalista del material folclórico (andino); forma convencional de huayno con extensión formal (sección intermedia)	Idealización/mistificación andina, bucólica, telúrica Exotismo
Estilo intraopus (Meyer, 1989) Relevancia estilística (La Rue, 1980 [1969])	Macroforma: <i>Through-composed form</i> : (sección A) y <i>Drone</i> : (sección B, C) Asociación por contexto: Tendencia a utilizar materiales folclóricos (andinos) de maneras más abiertamente místicas y autoconscientemente historizadas. (estética folk psicodélica); <i>Universal roots, clasicismo</i> : tratamiento de carácter conservador/tradicionalista del material folclórico (andino)	

Apéndice 29: Ficha analítica de la psicodelia (EL HIJO DEL SOL)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009)	Instrumentación acústica	Medieval, arcaico, antiguo, rural, telúrico
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	Relativo uso del huayno como base style; sin donor style de connotación estrictamente psicodélica (más asociado al clasicismo)	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)	Transición B-C: contraste de textura (homofonía a melodía/acompañamiento); restablecimiento del tempo inicial Transición E(b) – A5: ralentando en la frase final, paso a la reexposición (A5)	Despertar luego del sueño, inicio del viaje
Intención psicodélica (Psychedelic intent): Evidente Estética psicodélica (psychedelia as style): Indexación por convención (técnicas – prototópicos) Asociación (cognate): by intent, by formal affect, by context (Echard, 2017)	Relativa asociación por afecto formal (formal affect) debido al grado de variabilidad de su estructura Técnicas/prototópicos en secciones formales de la pieza: - <i>The siren trill</i>: Nota repetida con trémolo (violín) (Intro) - <i>Drone</i>: (D) guitarra: fraseo de repetición musemática secuencial (basada en arpeggios), musema de 1 compás (riff) (desarrollo melódico sobre <i>drone</i>) - <i>Time passing motive</i>: (A) marcado constante del pulso (bombo, guitarra rítmica) - <i>Canto gregoriano</i>: (A) Coro de voces al unísono, diseño por paso conjunto - <i>The structural pause</i>: Transición A-B: silencio seguido de un desarrollo melódico rítmico (<i>build-up</i>) - <i>Vari Speed</i>: Acelerando progresivo (B) - <i>The outward journey</i>: Varias secciones formales como gran variedad melódica temática y textural: performance que sigue un proceso continuo de transformación (progresión del convencionalismo hacia materiales más psicodélicos en un solo movimiento); textura novedosa justo al final de la pieza (F)	Misterio Paso del tiempo, marcha, himno Medieval, clasicismo
Otros signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (asociación por contexto) (Echard, 2017)	Tendencia a utilizar materiales folclóricos (andinos) de maneras más abiertamente místicas y autoconscientemente historizadas. (estética folk psicodélica) <i>Universal roots, clasicismo</i> : tratamiento de carácter conservador/tradicionalista del material folclórico (andino)	Idealización/mistificación andina, bucólica, telúrica Exotismo
Estilo intraopus (Meyer, 1989) Relevancia estilística (La Rue, 1980 [1969])	Macroforma: <i>The outward journey</i> Asociación por contexto: Tendencia a utilizar materiales folclóricos (andinos) de maneras más abiertamente místicas y autoconscientemente historizadas. (estética folk psicodélica); <i>Universal roots, clasicismo</i> : tratamiento de carácter conservador/tradicionalista del material folclórico (andino)	

Apéndice 30: Ficha analítica de la psicodelia (MI CUEVA)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Early Psicodelia	La estructura formal es predominante y el énfasis está en la alternación entre secciones contrastantes por sobre el desarrollo continuo de la forma.	
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009)	Instrumentación acústica Guitarra de cuerdas metálicas	Medieval, arcaico, antiguo, rural Western, aventura, libertad
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	No aplica	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)	No aplica	
Intención psicodélica (Psychedelic intent): Evidente Estética psicodélica (psychedelia as style): Indexación por convención (técnicas – prototópicos) Asociación (cognate): by intent, by formal affect, by context (Echard, 2017)	Relativa asociación por afecto formal (formal affect) debido al grado de variabilidad de su estructura	
	- <i>Drone</i>: estructuras monocordales (B,C); repetición musemática (riffs de guitarra, mandolina, bajo) (A, B) - <i>Uso de modos</i>: mayor, menor, bimodalidad - <i>Eco y Reverb</i>: Voz en (B) - <i>Motor rhythm</i>: articulación rítmica regular y acentuada basada en corcheas (riff de guitarra - A, riff de bajo en B) - <i>Four on the floor drums</i>: patron de marcado de pulso de bombo en A - <i>Through-composed form</i>: extensiones métricas de ¼ en C(a)	lo estático del espacio rural, aceptación, seguridad exotismo lugar distante, espacio imaginado Desfile, paso del tiempo No predictibilidad
Otros signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (asociación por contexto) (Echard, 2017)	Asociación por contexto: por repertorio y concepto, exotismo psicodélico	
Estilo intraopus (Meyer, 1989) Relevancia estilística (La Rue, 1980 [1969])	<i>Drone</i> : estructuras monocordales (B,C); repetición musemática (riffs de guitarra, mandolina, bajo) (A, B) Asociación por contexto: por repertorio y concepto	

Apéndice 31: Ficha analítica de la psicodelia (VALICHA)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009)	Instrumentación acústica	Medieval, arcaico, antiguo, rural, telúrico
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	Relativo uso del huayno como base style; donor style sin connotación estrictamente psicodélica (más asociado al rock – sección intermedia)	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)	Transición C-B2: re exposición de sección B luego de sección “de expansión” instrumental (A3(b)-C)	Despertar luego del sueño
Intención psicodélica (Psychedelic intent): Evidente Estética psicodélica (psychedelia as style): Indexación por convención (técnicas – prototópicos) Asociación (cognate): by intent, by formal affect, by context (Echard, 2017)	Técnicas/prototópicos en las secciones formales de la pieza: - <i>Motor rhythm</i>: patron rítmico de figuración regular (galopa) – bombo (fuerte dinámica/presencia) - <i>Drone</i>: (sección B,C) desarrollo melódico, armónico y acompañamiento en base a repetición (<i>loopiness</i>) con escasa variación - <i>Vari-speed</i>: Progresivo acelerando en B2 - <i>Through-composed form</i>: (sección A, B) articulación con elisions y yuxtaposiciones, intercambio de roles melódicos (<i>restless, always changing, meandering</i>); (sección C) por extensiones métricas (<i>rhythmic fluidity within the context of a regular pulse</i>)	Lo estático, rural, atemporalidad Deformación del tiempo Playfulness, Unpredictability naiveness, innocence
Otros signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (asociación por contexto) (Echard, 2017)	Tendencia a utilizar materiales folclóricos (andinos) de maneras más abiertamente “místicas” y autoconscientemente historizadas (estética folk psicodélica) <i>Universal roots, clasicismo</i> : tratamiento de carácter conservador/tradicionalista del material folclórico (andino); forma convencional de huayno con extensión formal (sección intermedia/de desarrollo)	Idealización/mistificación andina, bucólica, telúrica Exotismo
Estilo intraopus (Meyer, 1989) Relevancia estilística (La Rue, 1980 [1969])	Asociación por contexto: Tendencia a utilizar materiales folclóricos (andinos) de maneras más abiertamente místicas y autoconscientemente historizadas. (estética folk psicodélica); <i>Universal roots, clasicismo</i> : tratamiento de carácter conservador/tradicionalista del material folclórico (andino) Macroforma: <i>Motor rhythm</i> :bombo; <i>Vari speed</i> (B2); <i>Through-composed form</i> : (sección A, B)	

Apéndice 32: Ficha analítica de la psicodelia (A LAS ORILLAS DEL VILCANOTA)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009)	Instrumentación acústica	Medieval, arcaico, antiguo, rural, telúrico
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	Relativo uso del huayno como base style	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)		
Intención psicodélica (Psychedelic intent): Evidente Estética psicodélica (psychedelia as style): Indexación por convención (técnicas – prototópicos) Asociación (cognate): by intent, by formal affect, by context (Echard, 2017)	Técnicas/prototópicos en las secciones formales de la pieza: - <i>Through composed form</i>: textura relativamente masiva (densidad sonora): sensación de “caos” y desorden - <i>The outward journey</i>: introducción de una textura novedosa justo al final de la pieza (sección B) - <i>Motor rhythm</i>: patrón rítmico de figuración regular (corcheas) – chakchas (fuerte dinámica/presencia) - <i>Drone</i>: (sección B) desarrollo melódico, armónico y acompañamiento en base a repetición (<i>loopiness</i>) con escasa variación	Playfulness, naiveness Viaje y exploración Lo estático, rural, atemporalidad
Otros signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (asociación por contexto) (Echard, 2017)	Tendencia a utilizar materiales folclóricos (andinos) de maneras más abiertamente “místicas” y autoconscientemente historizadas (estética folk psicodélica) <i>Universal roots, clasicismo</i> : tratamiento de carácter conservador/tradicionalista del material folclórico (andino); forma convencional de huayno con secciones de textura relativamente contrapuntística A1,2 – A5,6	Idealización/mistificación andina, bucólica, telúrica Exotismo
Estilo intraopus (Meyer, 1989) Relevancia estilística (La Rue, 1980 [1969])	Asociación por contexto: Tendencia a utilizar materiales folclóricos (andinos) de maneras más abiertamente místicas y autoconscientemente historizadas. (estética folk psicodélica); <i>Universal roots, clasicismo</i> : tratamiento de carácter conservador/tradicionalista del material folclórico (andino)	

Apéndice 33: Ficha analítica de la psicodelia (CHOLITO PANTALON BLANCO)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009)	Instrumentación acústica	Medieval, arcaico, antiguo, rural, telúrico
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	Relativo uso de la marinera como base style	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)	Transición C1 -D: retorno a la forma luego se sección de improvisación/solo	
Intención psicodélica (Psychedelic intent): Evidente Estética psicodélica (psychedelia as style): Indexación por convención (técnicas – prototópicos) Asociación (cognate): by intent, by formal affect, by context (Echard, 2017)	Técnicas/prototópicos en las secciones formales de la pieza: - <i>Through composed form</i>: textura relativamente masiva (densidad sonora): sensación de “caos” y desorden por gran actividad e irregularidad en sección rítmica (cajón, bongos, piano) - <i>Textural dissolve</i>: Transición C1-D: puntuación por sensación de rubato (ausencia de sección rítmica); las voces se escuchan de forma más clara percibiendo principalmente la grave como un “nuevo” color - <i>Drone</i>: C1,2: motivo de nota repetida (mi) (violín); C1,2: Relativa repetitividad temática (carácter circular)	Playfulness, naiveness, unpredictability Viaje y exploración Lo estático
Otros signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (asociación por contexto) (Echard, 2017)	Tendencia a utilizar materiales folclóricos (criollos/costeños) de maneras más abiertamente “místicas” y autoconscientemente historizadas (estética folk psicodélica) <i>Universal roots, clasicismo</i> : tratamiento de carácter conservador/tradiconalista del material folclórico (marinera/criollo); forma convencional de marinera con secciones para improvisación/solistas (D)	Idealización/mistificación bucólica, telúrica Exotismo
Estilo intraopus (Meyer, 1989) Relevancia estilística (La Rue, 1980 [1969])		

Apéndice 34: Ficha analítica de la psicodelia (LA PUNA)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009)	Instrumentación acústica	Medieval, arcaico, antiguo, rural, telúrico
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	No aplica	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)	No aplica	
Intención psicodélica (Psychedelic intent): Evidente Estética psicodélica (psychedelia as style): Indexación por convención (técnicas – prototópicos) Asociación (cognate): by intent, by formal affect, by context (Echard, 2017)	Relativa intención psicodélica por afecto formal (<i>formal affect</i>): composición de carácter experimental	
	Técnicas/prototópicos en las secciones formales de la pieza: - <i>Drone</i>: (B) sensación general monocordal; flauta tailandesa (nota pedal en grado V), repetitividad de patrón de zampoña; carácter mayormente repetitivo de patrones melódicos/rítmicos. - <i>The outward journey</i>: Variante 4: performance que sigue un proceso continuo de transformación - <i>Through-composed form</i>: variaciones (espontáneas) en el desarrollo melódico; hipermétrica imprecisa (A2) - <i>Textural dissolve</i>: Transición B2-C: reaparición progresiva de sonido incidental; (C) incremento de tensión rítmica (pérdida de precisión en marcación de métrica y pulso definido), desvanecimiento (quenas) - Eco y reverb (bombo); efectos de sonido (viento)	Viaje y exploración Playfulness, Unpredictability Lugar distante, imagiado/concebido,
Otros signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (asociación por contexto) (Echard, 2017)	Asociación de lo local (andino) con la psicodelia por contexto: Tendencia a utilizar materiales folclóricos de maneras más abiertamente místicas y autoconscientemente historizadas. (estética folk psicodélica);	Exotismo, idealización/mistificación de lo andina, bucólica, telúrica
Estilo intraopus (Meyer, 1989) Relevancia estilística (La Rue, 1980 [1969])	Asociación por contexto: Tendencia a utilizar materiales folclóricos (andinos) de maneras más abiertamente místicas y autoconscientemente historizadas. (estética folk psicodélica); Macroforma: <i>The outward journey</i> : Variante 4: performance que sigue un proceso continuo de transformación	

Apéndice 35: Ficha analítica de la psicodelia (SECUENCIA DE ORGANILLO Y POLIFON)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009)	Sonido de formatos de reproducción sonora mecánica (cajas de música)	arcaico, antiguo
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	No aplica	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)	No aplica	
Intención psicodélica (Psychedelic intent): Evidente Estética psicodélica (psychedelia as style): Indexación por convención (técnicas – prototópicos) Asociación (cognate): by intent, by formal affect, by context (Echard, 2017)	Asociación por afecto formal (formal affect): carácter exploratorio/aleatorio del material musical	Unpredictability
	Técnicas/prototópicos en las secciones formales de la pieza: - <i>Unmeasured sound effects passages: métrica irregular, sonoridad instrumental poco evidente</i> - <i>Through-composed form: por yuxtaposición de secuencias (reproducciones) en las transiciones entre secciones formales</i>	Viaje y exploración
Otros signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (asociación por contexto) (Echard, 2017)	Reproducción de temas populares/tradicionales desde sonoridades no convencionales (cajas de música)	idealización, nostalgia
Estilo intraopus (Meyer, 1989) Relevancia estilística (La Rue, 1980 [1969])	Reproducción de temas populares/tradicionales desde sonoridades no convencionales (cajas de música)	

Apéndice 36: Ficha analítica de la psicodelia (PAISAJE DE QUENAS)

Musical coding (Whiteley, 2003)		
	Signifiers	Tópicos/Afectos
Nostalgia Psicodélica (Reising, 2009)	Instrumentación acústica	Medieval, arcaico, antiguo, rural, telúrico
Base style – Donor Style (Echard, 2017)	No aplica	
Restablecimiento de la serialidad temporal (Reising, 2009)	No aplica	
Intención psicodélica (Psychedelic intent): Evidente Estética psicodélica (psychedelia as style): Indexación por convención (técnicas – prototópicos) Asociación (cognate): by intent, by formal affect, by context (Echard, 2017)	Técnicas/prototópicos en las secciones formales de la pieza: - <i>The outward journey</i>: Variante 4: performance que sigue un proceso continuo de transformación - <i>Through-composed form</i>: por variaciones melódico temáticas entre secciones	Viaje y exploración <i>Playfulness, Unpredictability</i>
Otros signifiers (local, andino, indígena, costa, sierra, etc) (asociación por contexto) (Echard, 2017)	<i>Universal roots, clasicismo</i> : tratamiento de carácter conservador/tradicionalista del material folclórico (andino); asociación con la psicodelia por contexto	Exotismo, idealización/mistificación de lo andino, bucólica, telúrica
Estilo intraopus (Meyer, 1989) Relevancia estilística (La Rue, 1980 [1969])	Asociación por contexto: Tendencia a utilizar materiales folclóricos (andinos) de maneras más abiertamente místicas y autoconscientemente historizadas. (estética folk psicodélica); <i>Universal roots, clasicismo</i> : tratamiento de carácter conservador/tradicionalista del material folclórico (andino) Macroforma: <i>The outward journey</i> : Variante 4: performance que sigue un proceso continuo de transformación	

Apéndice 37: Ficha analítica de la fusión (LA FLOR)

Convenciones formales y tónica: Género musical		
Aspectos/Reglas formales de género (Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro, etc.) de relevancia estructural	Rock Armonía: Estructuras open-ended (modulos armónicos); Módulos armónicos mayormente modales Rol instrumental definido: guitarra rítmica/solista Ritmo: Organización métrica (<i>hypermetre</i>): Mayormente regular, construcción por grupos de 4 (periodos de 4 frases de 8 o 16 compases) Melodía: frases de diseño musemático de acompañamiento (<i>riffs</i>) (mandolina, violín) Marinera Métrica sesquiáltera: Contraste métrico melodía (mandolina) 6/8 – acompañamiento (guitarra) 3/4	
Elementos SHMRG como significantes (signifiers) tópicos de géneros musicales (andino, afro, folk, latino,etc.) (Echard, 2017) Musical devices (Spicer, 2011) Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017)	<i>Sonido</i> folk, andino: quena, mandolina y violín folk: guitarra acústica de cuerda metálica rock: Voz “blanca” afinada latino: bongós clásico: violín, cello	<i>Melodía</i> Guitarra solista: Diversidad de elementos melódico-temáticos - Rapido fraseo escalar, diseño motivico: Rock - String bending: Blues - Rapido fraseo escalar, contexto armónico (modo frigio): Flamenco - Armonización melódica por terceras: Andino
Actitud de aproximación a la fusión: Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)		
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales, (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.	Tendencia hacia la convención de regularidad métrica (basada en 4) en el material melódico. Rol instrumental convencional del rock en guitarras (rítmica/solista)	Variedad en el material y tratamiento a nivel melódico, tímbrico y armónico: diferentes texturas (homofonía, contrapunto, pregunta/respuesta), varios intrumentos llevan la melodía (<i>the tune</i>) y/o las diferentes voces (violín, cello, mandolina, voz); polimodalidad
Patrones, tópicos, signos, simbolismos	Métrica sequaltera como tópico de Marinera	Guitarra solista como campo tópico por evocación (blues, jazz, flamenco, andino)
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género		Balance y tensión entre material con tratamiento compositivo (melodía, armonía, guit. rítmica, voz) y con tratamiento improvisatorio (guitarra solista, percusión)
Diseño de fusión: Tipologías (Parthapratim, 2014)		
<i>Layered fusion</i> : Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.		
<i>Integrated fusion</i> : Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.	La ausencia de instrumentación eléctrica facilita una percepción de integración entre aspectos estructurales formales de género (rock/marinera), tratamiento de voces y texturas (clásico), instrumentación acústica (folk) y timbres ornamentales con función evocativa (andino, latino, clásico)	
<i>Random approach</i> : Conocimiento empírico formalista, de repertorio.	Uso intencional de métrica sequaltera (3/4-6/8) - Marinera	
<i>Machete-palette approach</i> : Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón) Modelo <i>base style</i> – <i>donor style</i> (Echard, 2017)	Núcleo: Nivel formal: armonía, métrica (rock), melódía (clasico, rock), sonoridad: guitarras, mandolina (folk) Caparazón: Coloratura tímbrica ornamental: quena, bongos (andino, latino)	
<i>Problem solving approach</i> : Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.		
Verticalidad y horizontalidad: The broken Middle (Fellez, 2011)		
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)		Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
<i>(Rock/Folk-Marinera)</i> - B: Armonías monocordales-modales/material melódico – métrica sesquialtera <i>(Rock-Folk)</i> - Instrumentación acústica - Organización métrica (<i>hypermetre</i>) mayormente regular		<i>(Folk-Marinera)</i> - Transición (A-B): Contraste de sensación métrica/rítmica (de 3/4 a métrica sequaltera)
Relevancia estilística (jerarquización) (La Rue, 1980 [1969]) - Actitud hacia la fusión: manipulación, transformación y variedad (originalidad) / Tendencia hacia la convención métrica y de rol instrumental, rol y relevancia de la guitarra (rítmica/solista) (autenticidad) - “diseño de fusión”: machete-palette approach Núcleo: Formal: Rock Sonido metálico: Guitarras, mandolina (Folk), Caparazón: Coloratura tímbrica ornamental: quena, bongos (andino, latino) - Ambigüedad (staying in between): (folk-marinera) - (rock-folk) - Marinera: Métrica sesquiáltera como significante tópico		

Apéndice 38: Ficha analítica de la fusión (SITTING DREAMING)

Convenciones formales y tópica: Género musical		
Aspectos/Reglas formales de género (Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro, etc.) de relevancia estructural	<i>Rock</i> Armonía: Tratamiento armónico modal; construcción musemática repetitiva (módulos armónicos) Ritmo: Sección rítmica basada en 4/4 (B, C)	
Elementos SHMRG como significantes (signifiers) tópicos de géneros musicales (andino, afro, folk, latino,etc.) (Echard, 2017) Musical devices (Spicer, 2011)	<i>Sonido</i> Folk: : Cuerdas (mandolina - guitarra, violín); Latino: bongós/congas Rock: batería (ride); Voz: coloratura nasal, “blanca” <i>pitch</i> <i>attitude</i> : afinada Clásico: violín-cello, piano	<i>Ritmo</i> Andino: patrones rítmicos de sincopa de un tiempo y galopa (mandolina y violín)
Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017)		
Actitud hacia la fusión: Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)		
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales, (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.	Armonía modal como convención asociada al rock	
Patrones, tópicos, signos, simbolismos		Evocación a elementos musicales locales mediante musemas (motivos rítmico-melódicos) (piano) – (guiño al himno nacional)
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género		Irregularidad métrica como interpelación a la convención métrica basada en 4
Diseño de fusión: Tipologías (Parthapratim, 2014)		
<i>Layered fusion</i> : Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.		
<i>Integrated fusion</i> : Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.	Alusión a lo andino: patrones rítmicos de sincopa de un tiempo y galopa (mandolina y violín) sin referencia a aspectos melódicos u armónicos	
<i>Random approach</i> : Conocimiento empírico formalista, de repertorio.		
<i>Machete-palette approach</i> : Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón) Modelo <i>base style – donor style</i> (Echard, 2017)	Elementos estructurales (núcleo) rock: guitarra rítmica, mandolina (rol solista) Elementos ornamentales (caparazón): bongós/congas (latino); patrones rítmicos de sincopa de un tiempo y galopa (andino)	
<i>Problem solving approach</i> : Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.		
Verticalidad y horizontalidad: The broken Middle (Fellez, 2011)		
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)		Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
<i>clásico-rock</i> - Instrumentación: (violín, cello) – (guitarra, batería) - Texturas contrapuntísticas/homorrítmicas/irregularidad métrica (melodía) – métrica regular de 4/4 (sec. rítmica: guitarra, batería, pandereta)		

Apéndice 39: Ficha analítica de la fusión (TONDERO)

Convenciones formales y tónica: Género musical		
Aspectos/Reglas formales de género: Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro de relevancia estructural	Rock Armonía: Estructuras open-ended (modulos armónicos) mayormente modales Ritmo: Métrica mayormente en 4/4	Afroperuano (intro, A(a)) Armonía: progresión convencional: tonal mayor, I IV V (A D E) Ritmo: compás ternario 12/8 Melodía convencional: bordón de guitarra basado en notas del acorde Patrón de acompañamiento convencionalizado (guitarra rítmica)
Elementos SHMRG como significantes (signifiers) tópicos de géneros musicales (andino, afro, folk, latino, etc.) (Echard, 2017) Musical devices (Spicer, 2011) Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017)	Sonido Folk, andino; flauta china, arpa Rock: Voz “blanca” afinada, en inglés; transición A(b-c) crescendo con <i>palm mute</i> en guitarra Clásico: cello, violín, arpa en B Latino: congas, bongós, huiro	Ritmo Rock: patrón convencional de batería (<i>backbeat</i>), Melodía Rock, Blues: fraseo escalar pentatónico descendente (<i>lick</i> de guitarra) en A(b); musemas (<i>fills</i>) de guitarra en A(c); diseño de voz mixto por paso conjunto y saltos en A(b); Clásico: movimiento escalar ascendente y descendente (arpa/cello/violín) en B(a)
Actitud hacia la fusión: Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)		
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales, (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.	<i>A(b,c): arreglo general convencional de rock backbeat</i> en batería, armonía modal modular; fraseos de guitarra (licks pentatónicos, <i>riffs</i>) y voz	<i>A(a): arreglo no convencional en afroperuano</i> armonía bimodal: I ionio – VII mixolidio – V ionio (A G E) <i>A(b,c) Cello con función de bajo (bass)</i> refuerzo armónico con notas fundamentales
Patrones, tópicos, signos, simbolismos	Intro, A(a): bordón de festejo convencionalizado	
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género		<i>Sección B: Tratamiento compositivo creativo, convenciones de género ambiguas</i> Variedad tímbrica y melódica
Diseño de fusión: Tipologías (Parthapratim, 2014)		
<i>Layered fusion:</i> Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.		
<i>Integrated fusion:</i> Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.	B: tratamiento compositivo creativo, convenciones de género ambiguas	
<i>Random approach:</i> Conocimiento empírico formalista, de repertorio.	Intro, A(a): uso intencional de convenciones formales mayormente de afroperuano A(b,c): convenciones formales mayormente de rock	
<i>Machete-palette approach:</i> Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón) Modelo <i>base style – donor style</i> (Echard, 2017)		
<i>Problem solving approach:</i> Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.	<i>Transición A(a)-A(b): afroperuano-rock:</i> inestabilidad del continuum; ambigüedad por cambio de tempo y métrica (de 12/8 a 130bpm a 4/4 a 160bpm o 4/4 a 80bpm); sensación de retardo	
Verticalidad y horizontalidad: The broken Middle (Fellez, 2011)		
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)		Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
Intro, A(a): <i>folk-rock-afroperuano-clásico</i> guitarras acústicas de cuerdas metálicas, ejecución con fuerte dinámica, bordón de festejo, timbre de cello armonía tonal/modal B: <i>Folk-Clásico-Rock/Pop</i> B(a) Homofonía: violín/cello; textura contrapuntística: flauta-cello/violín Movimiento escalar ascendente y descendente (arpa) B(b) Fraseo musemático relativamente discursivo (<i>fills/licks</i> de guitarra) Textura contrapuntística: flauta-voz-guitarra		<i>Transición A(a)-A(b): afroperuano-rock</i> <i>Transición A(c)-B(a): rock- (folk-clásico-rock/pop)</i> Contraste tímbrico (instrumentación) entre secciones; supresión de percusiones, introducción de arpa, flauta; cambio de progresión armónica modal a tonal; inestabilidad del continuum: retardo y ambigüedad métrica por cambio de tempo

Apéndice 40: Ficha analítica de la fusión (CONCORDANCIA)

Convenciones formales y tópicos: Género musical		
Aspectos/Reglas/Convenciones formales de género (Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro, etc.) de relevancia estructural	<i>Rock</i> Ritmo: hipermétrica regular basada en grupos de 4 (B) Melodía: repetición musemática (<i>riffs</i>) (A, C) <i>Huayno</i> Sonido: instrumentación (quenas, mandolinas, violín) Forma: Forma convencional (estrofas, intermedios (codos) – fuga); alternancia vocal/instrumental Melodía: diseño de fraseos y métrica (pies binarios y ternarios - patrones de síncopa, galopa, semicorcheas), pentafonía Armonía: bimodalidad, progresiones convencionales, insistencia de candencias (V I) Ritmo: irregularidad métrica convencional en fraseo (A)	
Elementos SHMRG como significantes (signifiers) tópicos de géneros/piezas musicales (andino, afro, folk, latino,etc.) (Echard, 2017) <i>Musical devices</i> (Spicer, 2011). Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017)	<i>Sonido</i> Rock: fuerte dinámica (<i>loudness</i>) (guitarras) Folk: instrumentación (guitarra acústica, violín, mandolina, rondín) Clásico: instrumentación (violín, triángulo) Latino: Congas, bongos	
Actitud de aproximación a la fusión: Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)		
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales, (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.	Tratamiento relativamente conservador/tradicionalista de las convenciones del huayno	Tratamiento creativo/exploratorio en pasajes intermedios (codos) (violín, mandolina, guitarra) (A)
Patrones, tópicos, signos, simbolismos	Rock: (sonido) fuerte dinámica (<i>loudness</i>) (guitarras) Andino: Sensación de subdivisión ternaria (de tresillos) en A	
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género	Ejecución convencional de instrumentos folclóricos (violín, mandolina, rondín)	Reinvención de lo andino: inclusión de sección intermedia (B) entre estrofas
Diseño de fusión: Tipologías (Parthapratim, 2014)		
<i>Layered fusion</i> : Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.		
<i>Integrated fusion</i> : Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.		
<i>Random approach</i> : Conocimiento empírico formalista, de repertorio.	Tratamiento de diferentes tradiciones musicales desde una intención compositiva y con conocimiento de convenciones formales	
<i>Machete-palette approach</i> : Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón) Modelo <i>base style</i> – <i>donor style</i> (Echard, 2017)		
<i>Problem solving approach</i> : Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.	Transición A-B: paso de estrofa de huayno a sección intermedia (no convencional en lo andino, más convencional en el rock) en lugar de fuga (fuga retrasada)	
Verticalidad y horizontalidad: The broken Middle (Fellez, 2011)		
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)		Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
<i>Tensión rock-andino</i> : Elementos musicales formales del huayno (forma, fraseo melódico, armonía y métrica) – elementos del rock: musicales formales (<i>riffs</i>), materialidad sonora (ejecución de dinámica fuerte – <i>loudness</i>)		Transición A-B: paso de estrofa de huayno a sección intermedia (no convencional en lo andino, más convencional en el rock) en lugar de fuga (fuga retrasada)

Apéndice 41: Ficha analítica de la fusión (EL HIJO DEL SOL)

Convenciones formales y tópicos: Género musical		
Aspectos/Reglas/Convenciones formales de género (Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro, etc.) de relevancia estructural	<i>Rock</i> Ritmo: Métrica binaria: 4/4; hipermétrica mayormente regular basada en grupos de 4 Melodía: Musemas y repetición musemática (<i>riffs</i>) (D) <i>Huayno (Andino)</i> Sonido: instrumentación (quenas, mandolinas, violín) Melodía: diseño de fraseos y métrica (patrones de síncopa, galopa, semicorcheas), pentafonía Armonía: bimodalidad, progresiones convencionales, so recurrente de cadencias (V I – E Am) Ritmo: irregularidad métrica convencional en fraseo	
Elementos SHMRG como significantes (signifiers) tópicos de géneros/piezas musicales (andino, afro, folk, latino,etc.) (Echard, 2017) <i>Musical devices</i> (Spicer, 2011)	Rock: Rol solista de la guitarra (B) <i>Sonido:</i> Folk: instrumentación (guitarra acústica, violín, mandolina, arpa) Clásico: instrumentación (arpa, violín, campana, coro) Latino: Congas <i>Melodía</i> Andino: (D) frase melódica alusiva al huayno Yaullillay	
Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017)		
Actitud de aproximación a la fusión: Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)		
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales, (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.	Tratamiento relativamente conservador/tradicionalista de las convenciones del huayno: C, F, G	Relativa manipulación de estructuras melódicas y armónicas asociadas a lo andino: B, D, E
Patrones, tópicos, signos, simbolismos		
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género	Ejecución convencional de instrumentos (quena, mandolina)	Tratamiento creativo/exploratorio: Variedad de secciones formales, material melódico y texturas.
Diseño de fusión: Tipologías (Parthapratim, 2014)		
<i>Layered fusion:</i> Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.		
<i>Integrated fusion:</i> Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.	D: desarrollo armónico melódico / hipermétrica a base de grupos de 4 y uso de riffs	
<i>Random approach:</i> Conocimiento empírico formalista, de repertorio.	Tratamiento de tradiciones musicales desde una intención compositiva con conocimiento de convenciones formales	
<i>Machete-palette approach:</i> Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón) Modelo <i>base style – donor style</i> (Echard, 2017)		
<i>Problem solving approach:</i> Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.		
Verticalidad y horizontalidad: The broken Middle (Fellez, 2011)		
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)		Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
Tensión clásico-andino: Variedad/sofisticación/estilización/complejidad temática, textural y formal a partir de pocos elementos convencionales		

Apéndice 42: Ficha analítica de la fusión (MI CUEVA)

Convenciones formales y tópicos: Género musical		
Aspectos/Reglas/Convenciones formales de género (Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro, etc.) de relevancia estructural	<i>Rock</i> Melodía: Musemas y repetición musemática (<i>riffs</i>) Ritmo: organización métrica (<i>hypermetre</i>) regular, mayormente basada en grupos de 4	<i>Andino/Huayno</i> Armonía: Bimodalidad en C(a) Melodía: Pentafonía; intervalo de 3ra menor descendente al final de frase (do-la) C(a) Ritmo: extensiones métricas de 1/4
Elementos SHMRG como significantes (signifiers) tópicos de géneros musicales (andino, afro, folk, latino,etc.) (Echard, 2017) Musical devices (Spicer, 2011) Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017)	<i>Sonido</i> Rock: sonido “eléctrico” (bajo); dinámicas fuertes (<i>loudness</i>) (guitarras) Andino: Timbre de quenás, mandolina Folk: instrumentación acústica, violín, mandolina Clásica: Violín <i>Armonía</i> Andino: Bimodalidad en C(a)	<i>Melodía</i> Folk: frase de violín en C(a) (tipo <i>Fiddle</i>) <i>Ritmo</i> Andino: acentuación de patrón rítmico de bombo al final de frase en C(a) Folk: Guitarra Rítmica: factor de tensión rítmica dentro del arreglo (patrones irregulares en el rasgueo); guitarra rítmica en B y C(b) (waywardness), relativa homorritmia entre guitarra y voz; armonías monocordales
Actitud de aproximación a la fusión: Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)		
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales, (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.	Convención de rock: Organización métrica (<i>hypermetre</i>): Regular, mayormente basada en grupos de 4	A(a): Timbre convencional andino (quenás) con diseño melódico y rítmico poco convencional
Patrones, tópicos, signos, simbolismos		
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género		Variedad temático-melódica y sonora contrastante entre secciones formales: sonoridad andina (quenás) A(a), sonoridad folk (violín) A(b), C(a,b)
Diseño de fusión: Tipologías (Parthapratim, 2014)		
<i>Layered fusion</i> : Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.	A(a): las melodías de quena (sonoridad andina) se superponen a un acompañamiento de tipo rock-folk	
<i>Integrated fusion</i> : Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.	C(a): combinación entre melodía (folk), bimodalidad, extensión métrica (folk/andino), motivo rítmico de bombo al final de frase (andino) Pentafonía como elemento compartido entre lo andino, lo folk y lo rock	
<i>Random approach</i> : Conocimiento empírico formalista, de repertorio.	Aproximación a la composición desde un cierto conocimiento de cuestiones formales de género	
<i>Machete-palette approach</i> : Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón) Modelo <i>base style – donor style</i> (Echard, 2017)		
<i>Problem solving approach</i> : Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.	C(a): Resolución de frase de violín tipo folk con intervalo de 3ra menor descendente (do-la) asociado a lo andino	
Verticalidad y horizontalidad: The broken Middle (Fellez, 2011)		
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)		Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
<i>Tensión Folk/andino</i> C(a): combinación entre melodía (folk), bimodalidad, extensión métrica (folk/andino), motivo rítmico de bombo al final de frase (andino) <i>Tensión Andino/Folk-Rock</i> A(a): timbres de quenás con diseño melódico no convencional sobre acompañamiento basado en riffs de guitarra		

Apéndice 43: Ficha analítica de la fusión (VALICHA)

Convenciones formales y tónica: Género musical		
Aspectos/Reglas/Convenciones formales de género (Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro, etc.) de relevancia estructural	<i>Huayno</i> Sonido: instrumentación (quenas, mandolinas, violín) Forma: Forma convencional (estrofas, intermedios (codos) – fuga) Melodía: diseño de fraseos (pies binarios y ternarios - patrones de síncopa, galopa, semicorcheas), pentafonía, armonización (2das voces) Armonía: bimodalidad, progresiones convencionales, insistencia de candencias (V I) Ritmo: agrupación/irregularidad métrica convencional en fraseo (A, B, C)	
Elementos SHMRG como significantes (signifiers) tópicos de géneros/piezas musicales (andino, afro, folk, latino,etc.) (Echard, 2017) <i>Musical devices</i> (Spicer, 2011). Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017)	Rock: (sonido) fuerte dinámica (<i>loudness</i>) (guitarras - bombo); (melodía): frases intermedias (codos) como <i>riffs</i> (por su corta extensión y carácter repetitivo) Folk: (sonido): instrumentación (guitarra acústica, violín, mandolina) Clásico: (sonido) instrumentación (violín, cello) Latino: (sonido) bongos Andino: patron de galopa (célula rítmica estandar) (bombo); alusiones/citas en frases intermedias (codos): de “estilo ayacuchano” (A1,2 (a)), alusivos a pampeñas (“estilo avilés”) (A1,2 (b)); “estilo Vivanco” (A3(b)); fraseo alusivo a danzas cusqueñas (C)	
Actitud de aproximación a la fusión: Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)		
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales, (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.	Tratamiento relativamente conservador/tradicionalista de las convenciones del huayno	Relativa reinención de lo andino: inclusión de secciones intermedias/de desarrollo (A(b) - C) dentro de la forma convencional (variación de material convencional)
Patrones, tópicos, signos, simbolismos	Ejecución convencional de instrumentos folclóricos (violín, mandolina, quena) Músicos tradicionales (Vivanco – quenas, mandolina) Alusiones/citas en frases intermedias (codos): a estilos y músicas folclóricas	Ejecución de rasgueo no convencional de huayno con fuerte dinámica; búsqueda de (<i>loudness</i>) (guitarras)
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género		Tratamiento creativo/exploratorio en desarrollo melódico (variedad de frases intermedias, intercambio de roles melódicos entre instrumentos)
Diseño de fusión: Tipologías (Parthapratim, 2014)		
<i>Layered fusion</i> : Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.		
<i>Integrated fusion</i> : Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.	Ejecución (rasgueos) de guitarra con patrones y dinámicas no convencionales/material y desarrollo melódico-armónico convencional	
<i>Random approach</i> : Conocimiento empírico formalista, de repertorio.	Tratamiento de diferentes tradiciones musicales desde la intención compositiva y conocimiento de convenciones formales	
<i>Machete-palette approach</i> : Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón). Modelo <i>base style – donor style</i> (Echard, 2017)		
<i>Problem solving approach</i> : Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.	Transición B1-A3: paso de fuga de huayno a sección intermedia/de desarrollo (A3-C) (no convencional en lo andino, más convencional en el rock)	
Verticalidad y horizontalidad: The broken Middle (Fellez, 2011)		
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)		Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
<i>Tensión rock-andino</i> : Elementos musicales formales del huayno (forma, fraseo melódico, armonía y métrica) – elementos del rock: materialidad sonora (ejecución de dinámica fuerte – <i>loudness</i>); forma: reinención desde convenciones de rock (secciones intermedias/de desarrollo		Transición B1-A3: paso de fuga de huayno a sección intermedia/de desarrollo (no convencional en lo andino, más convencional en el rock)

Apéndice 44: Ficha analítica de la fusión (A LAS ORILLAS DEL VILCANOTA)

Convenciones formales y tónica: Género musical		
Aspectos/Reglas/Convenciones formales de género (Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro, etc.) de relevancia estructural	Huayno Sonido: instrumentación (quenas, mandolinas, violín) Forma: Forma convencional (estrofas, frases intermedias (codos) – fuga) Melodía: diseño de fraseos (pies binarios y ternarios - patrones de síncopa, galopa, semicorcheas), pentafonía, armonización (2das voces) Armonía: bimodalidad, progresiones convencionales, insistencia de candencias (V I) Ritmo: agrupación/irregularidad métrica convencional en fraseo (A, B)	
Elementos SHMRG como significantes (signifiers) tópicos de géneros/piezas musicales (andino, afro, folk, latino,etc.) (Echard, 2017) Musical devices (Spicer, 2011). Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017)	Rock: (sonido) fuerte dinámica (loudness) (guitarras); (melodía): frases intermedias (codos) como riffs (por su corta extensión y carácter repetitivo) Folk: (sonido): instrumentación (guitarra acústica, violín, mandolina) Clásico: (sonido) instrumentación (violín) Andino: patron de galopa (célula rítmica estandar) (chakchas); alusiones/citas en frases intermedias (codos): huaynos criollos A(1,2)	
Actitud de aproximación a la fusión: Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)		
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales. (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.	Tratamiento relativamente conservador/tradicionalista de las convenciones del huayno	Relativa reinención de lo andino: inclusión de texturas contrapuntísticas (A1,2 – A5.6)
Patrones, tópicos, signos, simbolismos	Ejecución convencional de instrumentos folclóricos (violín, mandolina, quena) Alusiones/citas en frases intermedias (codos): a estilos y músicas folclóricas (huaynos criollos) Rock: (sonido) fuerte dinámica (loudness) (guitarras)	
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género		Tratamiento creativo/exploratorio en desarrollo melódico (relativa variedad de frases intermedias, intercambio de roles melódicos entre instrumentos)
Diseño de fusión: Tipologías (Parthapratim, 2014)		
Layered fusion: Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.		
Integrated fusion: Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.	Ejecución (rasgueos) de guitarra con dinámicas no convencionales (búsqueda de loudness); tratamiento y desarrollo creativo de material melódico-armónico convencional	
Random approach: Conocimiento empírico formalista, de repertorio.	Tratamiento de diferentes tradiciones musicales desde la intención compositiva y conocimiento de convenciones formales	
Machete-palette approach: Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón) Modelo base style – donor style (Echard, 2017)		
Problem solving approach: Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.		
Verticalidad y horizontalidad: The broken Middle (Fellez, 2011)		
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)		Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
Tensión rock-andino: Elementos musicales formales del huayno (forma, fraseo melódico, armonía y métrica) – elementos del rock: materialidad sonora (ejecución de dinámica fuerte – loudness); forma: reinención desde convenciones de rock (secciones intermedias de desarrollo/exploración)		

Apéndice 45: Ficha analítica de la fusión (CHOLITO PANTALON BLANCO)

Convenciones formales y tónica: Género musical		
Aspectos/Reglas/Convenciones formales de género (Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro, etc.) de relevancia estructural	<i>Marinera</i> Forma: Forma convencional (estrofas (glosa, dulce) – fuga) Melodía: roles melódicos convencionales (voz- melodía principal, violín/mandolina-contracantos, guitarra – bordoneos/bajo) Armonía: progresiones convencionales, modulo a base de candencias (V I) Ritmo: métrica sesquialtera; rol de instrumentos en la marcación métrica: 3/4 (bordoneo de guitarra, mandolina en B – “llorado norteño”, D), 6/8 (mandolina en A, violín en C) – ambivalente (piano)	
Elementos SHMRG como significantes (signifiers) tópicos de géneros/piezas musicales (andino, afro, folk, latino, etc.) (Echard, 2017) <i>Musical devices</i> (Spicer, 2011). Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017)	Rock: (forma) sección de solo de guitarra (D); (melodía) motivos melódicos – <i>licks</i> en Intro y D Marinera: (sonido) cajón con escobillas (alusión al sonido de tarola en la instrumentación tipo militar) Landó: (melodía) motivos melódicos – en D Tondero: (forma) alusión a formas mas contemporáneas Folk: (sonido): instrumentación (guitarra acústica, violín, mandolina) Clásico: (sonido) instrumentación (violín, piano) Cueca: (sonido) pandero, cuerdas metálicas (alusión al arpa); (ritmo) (irregularidad en la repetición/accentuación) Vals criollo: acordes de piano en registro agudo Andino, Triste, Yaraví: (ritmo, melodía) sensación de rubato y fraseo libre en Intro	
Actitud de aproximación a la fusión: Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)		
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales, (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.	Tratamiento relativamente conservador/tradicionalista de las convenciones de marinera (roles melódicos, métrica y armonía)	Incorporación de sección de solo de guitarra dentro de la forma de marinera
Patrones, tópicos, signos, simbolismos	cajón con escobillas (alusión al sonido de tarola en la instrumentación tipo militar)	Elementos musicales alusivos a otros géneros: Forma musical (tondero), instrumentación (cueca), intro/final de sec. C (triste, yaraví), piano (vals)
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género	Desarrollo con gran actividad de variación e sección rítmica (Piano, Cajón, bongos)	
Diseño de fusión: Tipologías (Parthapratim, 2014)		
<i>Layered fusion:</i> Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.		
<i>Integrated fusion:</i> Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.	Forma y elementos musicales con Instrumentación no convencional; motivos/frases alusivas a varios géneros/estilos en el solo de guitarra	
<i>Random approach:</i> Conocimiento empírico formalista, de repertorio.	Tratamiento de diferentes tradiciones musicales desde la intención compositiva y conocimiento de convenciones formales	
<i>Machete-palette approach:</i> Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón) Modelo <i>base style</i> – <i>donor style</i> (Echard, 2017)	Núcleo/Base Style: Marinera (aspectos formales – forma, melodía, armonía, ritmo) Caparazón/Donor: Rock (solo), Cueca (instrumentación)	
<i>Problem solving approach:</i> Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.	Transición C1 – D: sección de solo de guitarra entre repeticiones de la forma de marinera	
Verticalidad y horizontalidad: The broken Middle (Fellez, 2011)		
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)		Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
<i>Tensión rock-marinera:</i> sección D (solo de guitarra - estructura convencional)		
<i>Tensión marinera-cueca:</i> estructura formal – instrumentación)		

Apéndice 46: Ficha analítica de la fusión (LA PUNA)

Género musical		
Aspectos/Reglas/Convenciones formales de género (Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro, etc.) de relevancia estructural		Rock Ritmo - Melodía: hipermétrica regular basada en grupos de 4 (B)
Elementos SHMRG como significantes (<i>shorthand signifiers</i>) de géneros/piezas musicales (andino, afro, folk, latino,etc.) (Echard, 2017) Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017) <i>Musical devices</i> (Spicer, 2011).		Andino: (sonido) instrumentación (quenas, bombo) – (zampoña) altiplánico; (ritmo) patrones rítmicos (pies de galopa, sincopa, saltillo, semicorcheas), (melodía): diseño trifónico, contorno oscilante (V I) Rock, Clásico: sonidos incidentales – material pre grabado
Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)		
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales, (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.	(ritmo) (pies de galopa, saltillo, sincopa, semicorcheas), (melodía): diseño trifónico, contorno oscilante (V I)	
Patrones, tópicos, signos, simbolismos	Instrumentación (quenas, zampoña, bombo); Convenciones de ejecución de instrumentos folclóricos (quenas) (influencia Vivanco)	
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género		Tratamiento improvisatorio: Intención durante la grabación (entrevista) Tratamiento creativo/exploratorio: elementos locales (instrumentación, fraseos melódicos - andino); rock (métricas, técnicas de producción) Tratamiento compositivo: macroforma no convencional; subsecciones formalmente definidas
Tipologías (Parthapratim, 2014)		
<i>Layered fusion</i> : Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.		
<i>Integrated fusion</i> : Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.		
<i>Random approach</i> : Conocimiento empírico formalista, de repertorio.		Tratamiento de tradiciones musicales desde una intención compositiva, de relativo conocimiento y manipulación de convenciones formales (estilísticamente relevante y representativo)
<i>Machete-palette approach</i> : Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón) Modelo <i>base style</i> – <i>donor style</i> (Echard, 2017)		
<i>Problem solving approach</i> : Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.		
The broken Middle (Fellez, 2011)		
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)		Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
<i>Tensión rock-andino</i> : Rock (fondo): hipermétrica regular basada en grupos de 4 (B); tratamiento exploratorio/compositivo Andino (figura): Instrumentación (quenas, zampoña, bombo); ritmo) patrones rítmicos (pies de galopa, sincopa, saltillo, semicorcheas), (melodía): diseño trifónico, contorno oscilante (V I)		

Apéndice 47: Ficha analítica de la fusión (SECUENCIAS DE ORGANILLO Y POLIFON)

Género musical		
Aspectos/Reglas/Convenciones formales de género (Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro, etc.) de relevancia estructural		
Elementos SHMRG como significantes (signifiers) tópicos/citas, alusiones de géneros/piezas musicales (andino, afro, folk, latino,etc.) (Echard, 2017) <i>Musical devices</i> (Spicer, 2011). Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017)		Clásico: sonido - (alusión avant garde) Criollo: melodía - polka <i>Cholita no te enamores</i>
Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)		
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales, (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.		
Patrones, tópicos, signos, simbolismos	Reproducción de grabación/registro de temas tradicionales	
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género		Relativa intención/tratamiento creativo/compositivo: arreglo secuencial del material musical
Tipologías (Parthapratim, 2014)		
<i>Layered fusion</i> : Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.	No aplica	
<i>Integrated fusion</i> : Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.	No aplica	
<i>Random approach</i> : Conocimiento empírico formalista, de repertorio.	No aplica	
<i>Machete-palette approach</i> : Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón)	No aplica	
Modelo <i>base style – donor style</i> (Echard, 2017)		
<i>Problem solving approach</i> : Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.	No aplica	
The broken Middle (Fellez, 2011)		
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)		Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
No aplica		No aplica

Apéndice 48: Ficha analítica de la fusión (PAISAJE DE QUENAS)

Con convenciones formales y tópicos: Género musical	
Aspectos/Reglas/Convenciones formales de género (Rock, Folk, Huayno, Marinera, Tondero, Afro, etc.) de relevancia estructural	Clásico: (A) melodía diatónica/tonal
Elementos SHMRG como significantes (signifiers) tópicos/citas, alusiones de géneros/piezas musicales (andino, afro, folk, latino, etc.) (Echard, 2017) <i>Musical devices</i> (Spicer, 2011). Indexación por alto grado de convención, por asociación de contexto (Echard, 2017)	Folk, Andino: (sonido): instrumentación (quenas) Andino: (B) Fox/camel incaico; (C) arreglo del Yaraví - <i>En la Colina</i> ; (D) Carnaval chanca
Actitud de aproximación a la fusión: Espectro autenticidad/originalidad (Parthapratim, 2014)	
	Autenticidad: asimilación, interpretación o referencia a un pasado musical o a expresiones musicales locales tradicionales. (autoritaria, captura de una esencia imaginada)
	Originalidad: Manipulación, transformación, interpelación de convenciones musicales, (vivaz, dinámica)
Aspectos formales: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.	Tratamiento relativamente conservador/tradicionista de las convenciones de género
Patrones, tópicos, signos, simbolismos	Ejecución convencional de instrumentos folclóricos
Tratamiento creativo, exploratorio, compositivo, improvisatorio de convenciones de género	Tratamiento creativo/compositivo por variedad de temáticas melódicas (amalgama de piezas de distintos géneros)
Diseño de fusión: Tipologías (Parthapratim, 2014)	
<i>Layered fusion</i> : Yuxtaposición, Componentes reconocibles uno del otro.	Recursos musicales (formas y melodías) convencionales de géneros andinos reconocibles por exposición secuencial
<i>Integrated fusion</i> : Cambio en la naturaleza y generación de nuevos elementos.	No aplica
<i>Random approach</i> : Conocimiento empírico formalista, de repertorio.	No aplica
<i>Machete-palette approach</i> : Elementos estructurales (núcleo) y ornamentales (caparazón) Modelo <i>base style</i> – <i>donor style</i> (Echard, 2017)	No aplica
<i>Problem solving approach</i> : Una cuestión formal en una tradición se resuelve con preceptos de otra.	Secuenciación de fragmentos pertenecientes a diferentes estilos andinos
Verticalidad y horizontalidad: The broken Middle (Fellez, 2011)	
Staying in between (verticalidad) (Fellez, 2011)	Stylistic crossover (transición) (Covach, 1999)
No aplica	Exposición/transición secuencial de una temática musical a otra