

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



El indigenismo musical y las auralidades en Puno en el
siglo XX (1930-1970): Cástor Vera Solano

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

Irazema Hilda Vera Carbajal

Asesora:

Zoila Elena Vega Salvatierra

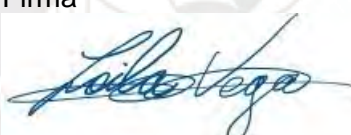
Lima, 2022

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 **El indigenismo musical y las auralidades en Puno en el siglo XX (1930-1970): Castor Vera Solano**, de la autora Irazema Hilda Vera Carbajal, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 12%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21/08/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima 2 de setiembre de 2023

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

A don Cástor, por el legado musical.
A Waldo, por habérmelo transmitido.
A Silvio y Puna, por compartirlo conmigo.
A Puno, por haber sido la inspiración.

RESUMEN

La derrota en la Guerra del Pacífico tuvo un fuerte impacto en la región altiplánica, desde donde se movilizó una parte significativa de los combatientes del conflicto. Décadas después, un intento por reconstruir la nación desde Lima, cuya estrategia fue volcar la mirada hacia el interior y lo indígena (o una concepción de lo indígena), cobró fuerza entre las corrientes intelectuales y artísticas en los centros urbanos del sur del país, especialmente en Puno. La ubicación estratégica de la ciudad de Puno en el eje de intelectualidad que conectaba desde Cusco a Buenos Aires, mantuvo a la población de la ciudad informada y educada, a pesar de que esta no contaba con un centro de estudios superiores. Esta élite intelectual también tuvo una corriente musical que tomó elementos de las culturas indígenas con las que convivía, la que se fue convirtiendo en la música representativa de la ciudad. Dentro de esta efervescencia musical se encontraban cultores dedicados a continuar y preservar estas nuevas formas de interpretación de imaginarios sonoros construidos a partir de las expresiones culturales indígenas. Tal es el caso de Cástor Vera Solano, quien realizó una extensa actividad musical que desarrolló principalmente en Puno, y con la que viajó a Lima y otras ciudades en un intento de acercar la realidad musical puneña al resto del país y de la región. Este movimiento en Puno fue teorizado desde Lima como parte del indigenismo musical nacional, sin haber considerado sus características particulares. En esta investigación, se construyen los contextos particulares en los cuales se desarrolló la obra musical de Cástor Vera y se contrastan percepciones auditivas desde Lima y Puno. Se consideran las epistemologías locales a la hora de definir la corriente artística a la que perteneció, en la que es evidente su predilección por temáticas altiplánicas como resultado de una auralidad que fue construyendo desde su infancia, y se explora cómo su trabajo musical propio caló en las sociedades puneñas, quienes lo adoptaron como parte de su identidad e imaginario sonoro.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, esta tesis no hubiera sido posible sin la recopilación de información biográfica y obra compositiva de don Cástor que realizó su hijo Augusto Vera Béjar durante tantos años. Haber vuelto a tener acceso a ellas como parte del patrimonio familiar hizo que una parte importante de la presente tesis haya sido un período grato en el que pude conocer más de don Cástor en sus facetas como padre, amigo, docente, músico, compositor y cultor. Agradezco también los testimonios y la disposición e interés de parte de Polly y Waldo, no solo como músicos y miembros del Conjunto Orquestal Puno, sino también como hijos de Cástor Vera Solano.

Asimismo, quiero agradecer a mis maestros Julio Mendívil, Zoila Vega y Renato Romero por sus recomendaciones y por haber accedido a conversar conmigo y responder mis inquietudes desde sus conocimientos y experiencias. A Zoila Vega, mi asesora, por haberme acompañado durante dos semestres a materializar la presente tesis con todo lo que conlleva este proceso, por haberme guiado e iluminado durante altibajos y estancamientos académicos, y por haberme alentado a continuar; su mirada crítica frente a teorizaciones hegemónicas me impulsó a persistir en mi tema. A Vera Wolkowicz por su tiempo para conversar acerca de indigenismos y a Rodrigo Chocano por haberme introducido al universo de los estudios sonoros. A Javier Salas por su tiempo para hablar de la música puneña, por haberme convocado al 1er Congreso de Música Puneña en noviembre del año 2022 en el que presenté los avances de mi tesis como una de las ponencias magistrales, por el espacio que se me otorgó y la oportunidad de poder escuchar otras investigaciones. A Kamilo Riveros Vásquez por haber seleccionado mi ponencia para el 2do Encuentro de Investigación de Música y Sonido del Centro de Investigación de las Artes Chalena Vásquez, donde pude exponer brevemente los avances de esta investigación.

Realizar gran parte de la investigación en Puno fue necesario para (re)conocer las auralidades y memoria que acompañaron y custodiaron la obra de Cástor Vera. Esto fue posible gracias al Archivo Regional de Puno y a Yanina de la Riva del Centro de Documentación del Gobierno Regional Puno, quien facilitó el acceso a fuentes y archivos escritos. Agradezco a Waldo nuevamente por haberme facilitado su biblioteca y prestado indefinidamente varios libros de ella, por su apoyo incondicional como papá al haberme recibido repetidas veces, y por haber compartido desayunos, almuerzos y cenas con sonrisas y relatos de su infancia, de su participación en el Conjunto Orquestal Puno y de su relación con el papá Cástor.

Quiero agradecer a mi compañero Silvio y a mi hija Puna por haberse bancado dos años de maestría conmigo. Gracias a Silvio por su apoyo incondicional y por haber sostenido el hogar en épocas de crisis tesísticas; y a Puna por la paciencia y la comprensión que se pueden tener en la época entre los dos y tres años de edad. A Chemamá por las veces que acudió a los llamados de ayuda y acompañó a Puna y ayudó a Silvio a sostener el hogar durante mis ausencias. A mi hermano Stefano por su presencia eterna. A Sandra, Jimena, Adrián y Diego por su amistad al haberme escuchado debatir, explicar, apasionarme y despotricar con mi tesis.

Agradezco también de manera especial a la región Puno y sus habitantes por acogerme en tiempos difíciles. Debido a la crisis política actual, he comprendido también que la música es una forma de protestar y hacerse sentir en un país que pareciera lejano y de espaldas. Gracias por esas músicas colectivas como potentes voces que hoy necesitan escucharse otra vez.

Capítulo III

3.	Puno durante 1900-1950	39
3.1.	Consideraciones contextuales geográficas	40
3.2.	Consideraciones contextuales político-sociales	43
3.2.1.	Centros de formación y primeros docentes indigenistas	44
3.2.2.	José Antonio Encinas, la Escuela Nueva y el Centro Escolar de Varones Nro. 881, 1907	45
3.2.3.	Centros de estudios superiores	46
3.2.4.	La <i>intelligentsia</i> puneña	47
3.2.5.	El folclor y el Instituto Americano de Arte	51
3.3.	La música puneña	53
3.3.1.	Las formaciones musicales de inicios del siglo XX	55
3.3.2.	La estudiantina puneña	56
3.3.3.	Los géneros musicales de la música puneña	57
3.3.4.	El compositor indigenista puneño	59

Capítulo IV

4.	Cástor Vera Solano	60
4.1.	Primeros años musicales en Puno	63
4.2.	Cástor Vera Solano en el ambiente musical puneño	64
4.2.1.	El centro musical Ayaviri	64
4.2.2.	Arequipa y la Orquesta Sinfónica	65
4.2.3.	Retorno a Puno	66
4.2.4.	El Conjunto Orquestal Puno	67
4.2.4.1.	Producciones fonográficas	68
4.3.	Temáticas recurrentes en su obra	69
4.3.1.	Elementos de culturas indígenas puneñas	73
4.3.2.	El paisaje puneño	76
4.4.	El legado musical	76

Conclusiones	78
Bibliografía	81
Anexos	85

INTRODUCCIÓN

Acercar el mundo rural y tradicional a la sociedad moderna

La versión fonográfica de “Tierra kollavina” del LP¹ del Conjunto Orquestal Puno *Puno Eterno* (1973) ha sido parte del repertorio discográfico canónico de la región desde su lanzamiento. Así mismo, desde la muerte de Cástor Vera Solano en julio de 1976, es también considerada como emblemática de su obra musical. No fue sino hasta 1986 que la orquestación de “Tierra kollavina”² y otras partituras originales de Cástor Vera Solano fueron publicadas en una selección de obras musicales de los principales compositores puneños: *Antología de la Música Puneña*, una compilación en seis volúmenes editada por Virgilio Palacios y Édgar Valcárcel. Estas dos versiones de “Tierra kollavina”, la versión canónica grabada por su autor y por el conjunto orquestal que dirigía, y sus partituras, se convirtieron en un referente sonoro que ha dado pie a nuevas versiones e interpretaciones. Ha sido interpretada por sikuris, estudiantinas puneñas, estudiantinas de cuerdas, la Orquesta Sinfónica Nacional de Bolivia, la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, la Orquesta Sinfónica de Arequipa y por formaciones musicales en las provincias de Puno que también interpretan otros temas de su autoría. La música de Cástor Vera forma parte del imaginario sonoro que efervesce durante épocas específicas de celebración en la ciudad de Puno y principales capitales provinciales, así como en ocasiones en las que se busca celebrar lo representativo o “típico puneño”.

Esa *puneñidad* se fue construyendo desde inicios del siglo XX. El interés –también desde lo sonoro– por conservar emblemas de la identidad y tradición puneñas y la necesidad de representatividad de lo puneño en general, se robusteció debido a los cambios sociales en el país que impactaron en la ciudad hasta la mitad del siglo XX y al pensamiento vanguardista que venía desde Europa y encontró en Puno uno de sus principales asideros en Latinoamérica. En su afán por encontrar una sonoridad representativa de la región, los músicos de la élite puneña acudieron principalmente a expresiones culturales provenientes de zonas rurales de la región

¹ Elepé: disco fonográfico de vinilo de larga duración y 30 cm de diámetro.

² Realizada por Augusto Vera Béjar.

para adaptarlas al lenguaje musical occidental que habían aprendido desde la infancia. Crearon imaginarios sonoros con formas musicales heredadas de Occidente y a partir de una fuerte influencia de músicas, revistas e instrumentos musicales, las que llegaban de Argentina, Chile, Lima y Europa gracias al flujo comercial que generó el ferrocarril. Esta ruta comercial, que conectaba a la costa con los vapores del Lago Titicaca y luego con Bolivia y Argentina, creó la llamada “ruta de la intelectualidad americana”. Frente a estos procesos y a la agenda nacionalista que venía con fuerza desde el gobierno en Lima, se perfila un evidente interés por encontrar lo “auténtico” y lo “tradicional” mirando hacia el interior del país, más específicamente a las regiones andinas. A diferencia de procesos similares que ocurrieron en las ciudades de Cusco y Arequipa, en Puno esta corriente no se basó en proyectar un pasado idealizado en el presente, sino en una manera de delimitar sus fronteras y distinguirse de lo externo, posibilidad que encontró en las culturas indígenas predominantes en el Altiplano —que se extiende hasta la región andina de Bolivia por el sur, y por el norte hasta Cusco, antes de descender a los valles, zona entre 3500 y 4000 m.s.n.m., (F. Bourricaud, 1962)— y que rodeaban la ciudad: la quechua y la aymara.

Los géneros musicales que se desarrollaron como parte del patrimonio cultural que permitió perpetuar ese sentimiento identitario de lo *puneño* —que a su vez era lo *culto* de la ciudad— fueron ganando espacio dentro de la memoria colectiva como el elemento que simbolizaba las tradiciones puneñas *mestizas*. Su discurso incluía elementos indígenas y del paisaje altiplánico, aunque inicialmente sus audiencias y los espacios en los que se producían pertenecían a la élite y grupos cultos de la ciudad. Como ya lo mencionaba Josep Martí:

“La música etnicitaria es la materialización a nivel sensible de estas representaciones colectivas. Cada vez que una persona escucha una música con carga semántica de etnicidad, se le está planteando una representación colectiva; se le muestra la "evidencia" de la existencia de un constructo cultural -la nación, el grupo étnico, el pueblo-, puntos de referencia de naturaleza simbólica pero extremadamente movilizados al mismo tiempo”. (Martí, 1996).

Se han construido numerosos discursos sociales y aspectos sonoros y musicales alrededor de esta etapa de la música puneña. Estos, a su vez, han determinado la complejidad característica de sus códigos y significados, los que han sufrido cambios y también permanencias desde la constitución de un repertorio emblema como paradigma estético. Este referente estético, posteriormente convertido en folclore y hegemónico en la región, subsiste para alimentar la nostalgia puneña³ y es usado tanto institucional como popularmente para perpetuar el sentimiento colectivo de pertenencia.

El enfoque de la narrativa del indigenismo musical -como se ha denominado a esta corriente estilística en los distintos lugares de Latinoamérica donde cobró más fuerza- peruano se encuentra concentrado en el fenómeno regional cusqueño y en los compositores provincianos que residían y realizaban su carrera musical en Lima. Por este motivo, la academia definió al indigenismo nacional principalmente como un resurgimiento o renacimiento de lo incaico y asimiló varios de sus rasgos a un fenómeno nacional. Entonces, mientras que en Puno se construía una identidad regional desde la élite basada en lo quechua y aymara, en Lima se esbozaba una realidad provinciana que evocaba lo incaico, a partir de escasos intercambios entre Cusco y los compositores migrantes en Lima. Lo más probable es que hayan asimilado rasgos de la obra musical de Theodoro Valcárcel, compositor puneño que se formó en Europa y realizó su carrera musical en Lima, como una *sinécdoque*⁴ de la producción musical que en ese entonces se realizaba en Puno. Puno es Theodoro Valcárcel, Theodoro Valcárcel es Puno. Así, se creó una visión estereotipada a partir de la obra de un compositor -hijo predilecto en Puno por sus logros internacionales- cuya obra musical no se gestó en el contexto puneño de la época, pero sí incluyó temáticas conceptuales incaicas. Es evidente, entonces, la falta de diálogo que existió entre lo que se teorizó en Lima y las epistemologías puneñas que se engendraron en paralelo.

Esta investigación plantea un acercamiento a las epistemologías y ontologías aurales locales que comprenden la obra musical del compositor puneño Cástor Vera Solano, en cuanto la considera representativa tanto de la *puneñidad* como de las

³ Como recientemente se pudo percibir en el 1er congreso de la Música Puneña en Puno en noviembre de 2022.

⁴ Similar al concepto de la *sinécdoque cusqueña* propuesta por Vera Wolkowicz.

corrientes estilísticas musicales e intelectuales de la primera mitad del siglo XX, período que comprende inicialmente su formación musical y posteriormente el desarrollo de su obra compositiva, como intérprete de violín y director de orquesta. Se hace mención, además, al período subsecuente (1960-1976), en el que se realizaron las producciones fonográficas del Conjunto Orquestal Puno, del que fue director, y en las que incluyó parte de su obra original.

Ana María Ochoa introduce la identificación del rol de la escucha en la construcción de ontologías y conocimientos sonoros. Esto desafía la idea de cómo surgieron las nociones de sonidos o músicas “locales” y cuestiona la construcción epistemológica de los sonidos locales como rasgos estáticos destinados a representar un lugar y unas personas en particular (Ochoa, 2014). Este reconocimiento de la relevancia de la auralidad permite observar el surgimiento de corrientes musicales -como la música puneña o el indigenismo puneño- como la materialización de percepciones sónicas a través de diferencias acústicas y como un ciclo continuo de interpretaciones que se sitúan dentro de una (o varias) historias de intercambio (Novak, 2008). Entonces, este intento por describir el fenómeno de la música puneña se basa en las auralidades incluso del propio Cástor Vera, considerando que estas no necesariamente reflejan las prácticas musicales de entonces. Las entrevistas que se realizaron para esta investigación revelan además que estas músicas afectaron de maneras distintas a sus actores.

Para entender la teorización de la música puneña es necesario primero identificar el trabajo de autores locales y considerar sus percepciones. Luego, identificar las narrativas limeñas acerca del indigenismo provinciano desde las ciencias sociales y la musicología. Otro aspecto a tomar en cuenta es que la relación con la música en Puno está estrechamente relacionada a la danza y la corporalidad. Los estudios acerca de las danzas en el Altiplano -sobre todo las que son consideradas como mestizas- y el fenómeno de la representación que tomó impulso cuando se crearon instituciones destinadas al fomento del folclore dan indicios de la circulación de interpretaciones que se va produciendo de un fenómeno musical que se sigue constituyendo.

En el capítulo II se exponen inicialmente las consideraciones contextuales de la ciudad y sociedad puneñas. Se hace una aproximación a las coyunturas que fueron

perfilando géneros musicales y a la teorización de las músicas que se producían desde literatura local, realizando así una consideración académica con una perspectiva émica. De esta manera se busca dialogar entre ontologías y epistemologías multisituadas y multitemporales de una época específica en una región específica, las que incluyen miradas locales y perspectivas más globales.

En el capítulo III se presenta la figura de Cástor Vera Solano como cultor de un imaginario sonoro puneño. Explora cómo adquirió la predilección por aquellas sonoridades que él mismo identificó como tradiciones puneñas que debían cultivarse y transmitirse; cómo las interpretó en su obra musical y su puesta sonora a través del Conjunto Orquestal Puno que él mismo organizó, adiestró y dirigió; y cómo su música se fue convirtiendo en representativa de lo puneño para los puneños.

CAPÍTULO I

1. Planteamiento de la investigación

1.1. Planteamiento del problema

El 15 de diciembre de 2021 se llevó a cabo la “Presentación del disco *Antología de la Música Puneña* y documental” en el Teatro Municipal de la ciudad de Puno. Se trataba de la presentación de un álbum interpretado por la Orquesta Sinfónica Nacional que recoge 10 temas de los 7 tomos de la *Antología de la Música Puneña* editada en 1987 por Édgar Valcárcel y Virgilio Palacios. Esta antología incluyó obras selectas de compositores puneños consideradas -al menos en Puno- como representativas de la considerada *música clásica puneña*. Entre los invitados de honor se encontraban Fernando Valcárcel, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, su asesor José Sosaya Wekselman y distintas autoridades de Puno. El evento convocó a una audiencia local conocedora de la antología y del repertorio musical, dentro de la que habían personas conectadas de varias formas con algunos de los compositores. Luego de una extensa presentación de parte de los invitados y autoridades, se procedió a la presentación del documental de 30 minutos.

El documental dirigido por la cineasta puneña Verónica Arze presenta, entre ensayos y preparaciones previas a jornadas de grabación, extractos de los diez temas incluidos en el álbum - entre ellos “Tierra kollavina” de Cástor Vera Solano - seguidos de reflexiones y testimonios de especialistas y personajes conectados a la Orquesta Sinfónica sobre su producción y composición. Por ejemplo, luego del extracto de *Taquile* del compositor Julian Palacios, el musicólogo Renato Romero menciona el contexto y la época en que se produce el indigenismo en Cusco y menciona brevemente a los compositores “indigenistas” puneños.

Terminado el evento y antes de proceder a saludar brevemente a Fernando Valcárcel, conversé con algunos asistentes locales - entre académicos, familiares de los compositores mencionados, músicos y personas interesadas en la música puneña - quienes expresaron una sensación de la falta de voces y testimonios puneños dentro del documental y durante la presentación. La concurrida asistencia

al evento evidenciaba la expectativa que existía y la relevancia que el tema tenía para la audiencia. Después de todo, no todos los días se estrena un documental acerca del repertorio musical local emblemático y sus autores, interpretado por la Orquesta Sinfónica Nacional .

Desde la última década del siglo XIX y durante el siglo XX, se produjo una intensa actividad musical en la ciudad de Puno y capitales provinciales de la región. Mientras que a nivel nacional la época estuvo marcada por un intento de acercamiento al interior del país como forma de unificar la nación dos décadas después de la derrota en la guerra del Pacífico, en Puno se avecinaba un período de intensa actividad musical. Este estuvo marcado por conjuntos orquestales, estudiantinas y centros musicales; y por grandes compositores puneños quienes a su vez hacían de gestores, intérpretes, directores y fundadores de orquestas, y que participaban activamente en la vida social y cultural. En este periodo se registran producciones fonográficas, giras musicales con compañías de música y teatro, y numerosos eventos y conciertos. Durante la primera mitad del siglo XX en Puno, se establecería la que hasta hoy es considerada la “música puneña”, pues se generó un amplio repertorio que incluía arreglos y composiciones de músicos de la escena, quienes se encargaron de ‘captar’, interpretar, componer y perpetuar el momento musical que se vivía, el cual a su vez estaba estrechamente conectado con las expresiones musicales rurales y sus idiomas. Cástor Vera Solano, compositor, músico y director de orquesta, realizó su obra musical en Puno durante esa época.

La experiencia en el Teatro Municipal de Puno me llevó a realizar una rápida indagación que me permitió descubrir que, a la fecha y exceptuando el reciente artículo de Renato Romero “Música Indigenismo y política: la primera generación de músicos peruanos en el siglo XX” del libro *Identidades, liderazgos y transgresiones*, editado por él y Julio Mendivil y presentado hace pocos días a la fecha de escritura de esta tesis, no existen estudios musicológicos que hayan abordado específicamente el contexto socio-cultural-político puneño de aquel entonces ni la obra musical del periodo. Mediante bibliografía y testimonios, se pretende reconstruir ese contexto, para un mejor entendimiento de la obra de Cástor Vera y lo que esta simboliza desde distintas percepciones aurales.

1.2. Objetivo general

Determinar las epistemologías locales y auralidades que comprenden la obra musical del compositor puneño Cástor Vera Solano como representativa tanto de la *puneñidad* como de las corrientes estilísticas musicales e intelectuales puneñas del período de sus composiciones y de las producciones fonográficas del Conjunto Orquestal Puno del que fue director.

1.3. Objetivos específicos

- Denominar y definir la corriente intelectual musical que acontece en Puno y situarla desde distintos ángulos para tener una perspectiva multidimensional contextual.
- Evaluar la obra musical de Cástor Vera Solano y determinar los aspectos que la conectan con la corriente artística pretendidamente indigenista, así como con la *música puneña*.
- Evaluar la relevancia, legado e impacto cultural de la obra musical de Cástor Vera Solano tanto en la región de Puno como representativa de la *puneñidad* como en otras regiones del Perú.

1.4. Justificación

La “música puneña” se produjo en un contexto histórico-social artísticamente fructífero. Al mismo tiempo, la idea de una “carencia” de complejidad y nivel musical en las periferias era latente en Lima: el racismo de críticos musicales colocaba a la escuela europea que se establecía en la capital por encima de la producción en las provincias. Este prejuicio, se cree, contribuyó a la elaboración de una teorización de las culturas musicales locales con metodologías inadecuadas (en algunas se decidió que el indigenismo había terminado en la década de los 40), las

que son el resultado de una verdad nacional que no tomó en cuenta las epistemologías locales.

Por otro lado y décadas después, los estilos de principalmente dos estudiantinas en Puno (el Conjunto Orquestal Puno y el Centro Musical Theodoro Valcárcel) fueron privilegiados por las producciones fonográficas y se establecieron como una sonoridad popular articuladora de identidades (la *puneñidad*) que ha trascendido temporalidades y se mantiene vigente.

Entonces, al exponer un momento histórico musical simbólico y la carencia de diálogo entre sus epistemologías y percepciones aurales desde la obra de Castor Vera Solano, considero que es de suma importancia aportar a los estudios musicológicos nacionales y locales con una investigación que tiene la finalidad de situar este espacio-tiempo desde distintos ángulos y analizar la obra de uno de sus compositores representativos. La relevancia de esta propuesta, además, se explica también en cuanto la producción musical de este estilo decayó a partir de la década de los setentas, perpetuando así el estilo, las formas y la sonoridad de las décadas precedentes. A la fecha del término de esta investigación, no existen estudios⁵ enfocados en analizar el contexto político-histórico-social-cultural en el que aconteció el auge de las producciones musicales en Puno vinculadas al llamado indigenismo musical en Perú. Se le ha denominado más de una vez como 'indigenismo', asimilándolo al fenómeno musical que ocurrió en Cusco, sin considerar que las condiciones geográficas, históricas y culturales en Puno poseían elementos que lo distinguían de lo que ocurría en Cusco con la "música incaica". Los datos históricos acerca de este período musical puneño abundan debido a que varios autores locales han catalogado y teorizado la música, aunque no ha habido una mayor profundización en consideraciones contextuales a nivel local, regional y nacional. Por otro lado, existen investigaciones etnográficas realizadas principalmente por académicos extranjeros, quienes se enfocaron en la música rural y la organografía de los instrumentos que se usan en ella.

⁵ En el artículo "Música, indigenismo y política: la primera generación de músicos peruanos en el siglo XX" de Renato Romero del libro *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* del Instituto de Estudios Peruanos editado por Renato Romero y Julio Mendivil, presentado el 16 de febrero de 2023, el autor hace un resumen de las principales características del lenguaje musical indigenista en Arequipa, Puno y Cusco. Este artículo ha sido publicado a la fecha en que esta investigación fue finalizada.

Pienso que la terminología y características atribuidas desde el centro han sido limitadas y no han dialogado con las realidades locales, que son distintas a las de las teorías que se impusieron en la capital. La semántica de la asignación de sentidos no ha sido analizada según las periferias y realidades remotas que deberían ser tomadas en cuenta. Como investigadora de una realidad local, pretendo desarrollar un marco teórico que ayude a definir estos fenómenos no únicamente con dicotomías limitantes o miradas dualistas, sino mediante un acercamiento de la realidad puneña de ese entonces tomando en cuenta las auralidades locales como relevantes al momento de analizar la obra de Cástor Vera, representativa de la *puneñidad*.

Esta investigación puede significar un disloque del discurso oficial que se ha venido repitiendo sobre los indigenismos nacionales, pues se enfoca en la existencia de localías y realidades alternas, las que no han sido investigadas con profundidad ni denominadas de forma apropiada. La teorización que ha existido hasta ahora desde la élite letrada no ha tenido el alcance necesario para estudiar estas realidades.

1.5. Propuesta de investigación

La principal propuesta de este trabajo es que el indigenismo musical puneño del siglo XX no busca un *revival* de lo incaico ni tampoco evoca tiempos precoloniales, como se ha descrito y teorizado al indigenismo musical en Perú en varias ocasiones, sino que posee sus propias características y elementos que tienen que ver también con aspectos contextuales locales y no solamente con movimientos políticos y sociales en el país, o con agendas políticas nacionalistas como maneras de unificar y restablecer los Estados nación en Latinoamérica. Estos aspectos contextuales de territorio, de actividades económicas, de situación política, de conectividad, de organización social, de educación y de identidades han podido también influir en el camino sonoro y las percepciones auditivas que se fueron trazando *en* Puno desde el vanguardismo artístico e intelectual de la ciudad, así como *sobre* Puno, desde la academia limeña. Dentro de las fuentes escritas musicales y no musicales se percibe que la corriente musical de este movimiento cultural, predominante durante la primera mitad del siglo XX entre la élite

intelectual en Puno, define una sonoridad que empieza a establecerse como emblemática y representativa de la ciudad de Puno y de otras capitales de la región. Así mismo, en las fuentes académicas limeñas elaboradas por investigadores puneños que realizaron su labor académica en la capital, eventualmente se reconoce oficialmente la producción musical local representada en partituras y conjuntos orquestales, partícipes de eventos en círculos “cultos” y espacios donde se buscaba preservar y rescatar el llamado folclore. Dentro de las producciones fonográficas del Conjunto Orquestal Puno que se realizaron entre 1963 y 1974, se apreciaría una consagración del sonido ‘verdadero’ y ‘tradicional’ de Puno, también representado en el lenguaje visual y escrito.

El artículo homenaje del propio Cástor Vera Solano por el XXX aniversario del Instituto Americano de Arte de Puno en 1971 —una de las primeras fuentes en mencionar los proyectos culturales realizados con la colaboración del IIAP— se refiere a un ‘movimiento institucional’ cultural, principalmente durante el período 1920-1970, en el que surgieron las entidades musicales más influyentes. Es a partir de 1980 que se empiezan a producir localmente publicaciones dedicadas a la música ya establecida como tradicional puneña y a sus principales cultores. En ellas, se encuentran testimonios, memorias y documentación de la vida de los compositores, sus obras y los proyectos musicales que emprendieron en la época. En los textos se percibe la relación estrecha que tenía esta corriente con el folclore. Fuentes escritas anteriores a 1970 poseen escasa información acerca de la música orquestada. En prensa escrita local anterior a 1970, se encontró información acerca de eventos de gran relevancia a nivel nacional, como el triunfo del Conjunto Obrero Masías en el concurso de músicas “incaicas” que se celebró en Lima en 1935 con motivo del 400 aniversario de su fundación española, así como a nivel local, como las celebraciones durante la época de carnaval donde los conjuntos orquestales musicalizaban las marineras puneñas y pandillas.

Dentro de los testimonios orales de personas que participaron como intérpretes en el Conjunto Orquestal Puno que dirigió Cástor Vera Solano, están los de sus hijos Polly, Augusto y Waldo; y también de Javier Salas, quien asistió a numerosos ensayos, presentaciones, giras y grabaciones acompañando a su padre, Yoni Salas, mandolinista en el COP. Todos coinciden en el reconocimiento a nivel local que ya

poseía Cástor Vera como músico, director y cultor de la música puneña, y también en su dedicación a la música, la que combinaba con su carrera magisterial. El estudio y análisis de estas fuentes escritas, sonoras y orales, musicales y no musicales, será la herramienta que emplearé para sustentar mi propuesta.

1.6. Marco metodológico

1.6.1. Tipo de investigación: Exploratorio.

1.6.1.1. Diseño de investigación: Documental, testimonial

1.6.1.2. Fuentes empleadas: En cuanto se trata de una investigación de un movimiento musical principalmente en la ciudad de Puno y capitales provinciales de la región Puno durante un período de tiempo que comienza hace un siglo, del trabajo musical de Cástor Vera como representativo de este, y las epistemologías auditivas a partir del resultado sonoro de la producción musical de aquél período, se tomarán como unidades de trabajo los siguientes tipos de fuentes:

1.6.1.2.1. Escritas:

1.6.1.2.1.1. Periódicos y revistas: publicados en la ciudad de Puno durante el período de 1920-1976

1.6.1.2.1.2. Libros: testimoniales redactados por personalidades puneñas de diversas ocupaciones, así como libros académicos escritos por profesionales de las ciencias sociales.

1.6.1.2.1.3. Investigaciones: de postgrado y doctorado en temas relacionados con información relevante.

- 1.6.1.2.2. Digitales:** páginas activas y reconocidas por su dedicación a información cultural puneña del período, con enfoque particular en la música; artículos académicos y conversatorios relacionados al tema de investigación.
- 1.6.1.2.3. Orales:** Entrevistas a sobrevivientes del período, quienes conocieron y tuvieron relaciones cercanas con Cástor Vera Solano; a musicólogos estudiosos de ese período, y a estudiosos de la música puneña de ese período.
- 1.6.1.3. Técnicas de recolección de datos:** dentro de las fuentes escritas, se ha recolectado toda información relevante relacionada con la actividad y el estilo musical. En los periódicos y revistas se han seleccionado las columnas de opinión y noticias relacionadas a eventos musicales. A partir de ellas se llegó a más fuentes y se realizó una nueva búsqueda para cruzar información y obtener datos más detallados, además de un mejor entendimiento de los contextos.
- La información obtenida en las entrevistas fue procesada de manera que datos específicos relevantes puedan ser confirmados a través de otras fuentes. Las entrevistas iniciales no fueron estructuradas porque se predominó poder acceder a las memorias libremente. Cuando se entrevistó a alguien por segunda vez, se utilizaron preguntas más específicas.
- 1.6.1.4. Procesamiento de datos:** Debido a que la información se obtuvo de diversas fuentes y están dispersas, se procedió a sistematizarla y agruparla en la siguiente clasificación:

Datos contextuales: información no musical relevante. Los datos que se consideraron son geográficos, políticos, sociales, culturales, identitarios, económicos y relacionados a la educación.

Corrientes y movimientos musicales: indigenismo, nacionalismo, folclorismo, vanguardia puneña.

Música puneña popular y académica.

Compositores y cultores de la música puneña, con particular enfoque en Cástor Vera Solano como músico, compositor, director de orquesta y pensador.

Formaciones musicales orquestales en Puno.

Instituciones culturales.

Géneros musicales en la música puneña.

Información y propaganda en periódicos.

Después de esta primera organización, se procedió a organizar la información de cada grupo, de manera cronológica. Esto permitió lo siguiente:

Se elaboraron consideraciones contextuales sobre las que se desarrolló el movimiento musical de estudio.

Se logró situar cronológicamente el movimiento musical en Puno entre las corrientes y movimientos musicales que

acontecían en universos más grandes (en el país y en el continente).

Se lograron sistematizar las epistemologías locales, y la corriente artística y la música desde ellas.

Se elaboró una cronología de la formación y actividad musical de Cástor Vera Solano, uniendo datos y eventos importantes en los que él fue protagonista.

Se sistematizó la producción musical de Cástor Vera entre partituras y discos de larga duración para revisar las temáticas, motivos y símbolos.

CAPÍTULO II

2. Bases de la investigación

2.1. Estado del arte

Dentro de la bibliografía acerca del indigenismo como movimiento artístico en Perú es común encontrar que se hace mención a Puno y al fenómeno cultural que ocurre en la ciudad dentro de un discurso de enfoque nacional. Luego, al hacer una lectura más profunda, ocurre cada vez que solamente se menciona a Theodoro Valcárcel y, curiosamente, su ejercicio musical y obra compositiva realizada en Lima y en Europa. No ha existido, desde los estudios musicológicos, un acercamiento específico al supuesto indigenismo en Puno, y son menos los que se han enfocado en las corrientes artísticas en la zona desde inicios del siglo XX. En cambio, existe una extensa bibliografía de estudiosos e intelectuales puneños, quienes han escrito en repetidas ocasiones acerca de la *música puneña* y la primera mitad del siglo XX, época en que se sentaron las bases de la música que empezaría a ser representativa de la puneñidad.

Augusto Siancas Delgado publicó en 1987 el libro *Música - Músicos - Melgar y fuentes del arte tawantinsuyano*, con una primera parte dedicada a la historia de la música en la región andina del Perú, especialmente en la zona sur (Cusco y Puno) desde diversas fuentes, y una segunda parte dedicada a la producción musical en la provincia de Melgar (Puno) -que fue sede importante dentro de la corriente musical que tenía como centro la ciudad de Puno- y donde nacieron músicos y compositores notables considerados indigenistas como Mariano Béjar Pacheco, Víctor Echave, Rosendo Huirse, entre otros. Melgar fue además la tierra que adoptó a Cástor Vera Solano como hijo ilustre y donde este vivió durante una etapa significativa de su vida, por lo que su obra también está incluida en el libro. Diez años más tarde, Américo Valencia realizó un importante estudio acerca de la música tradicional, popular y académica del Altiplano peruano, en el que hace mención a la estudiantina puneña y realiza una cronología de los conjuntos

orquestales que florecieron desde inicios del siglo XX hasta la década de los setenta (Valencia, 1996). Virgilio Palacios, por su lado, recogió exhaustivamente la llamada música tradicional de Puno y realizó un catálogo de dos tomos en el que define como ‘música mestiza’ a la interpretada por los conjuntos musicales que acompañaban la pandilla puneña tocando huayños pandilleros (Palacios, 2009).

Existen diversas publicaciones locales con datos importantes acerca de la música y el contexto cultural de la época en la que Cástor Vera Solano realizó su obra. Se percibe repetidas veces una mirada nostálgica al tratarse de un período que ha definido el sonido representativo de la tradición puneña citadina. En 1986, Edgar Valcárcel y Virgilio Palacios editaron la *Antología de la Música Puneña*, documento fundamental del trabajo compositivo considerado académico que se realizaba en Puno en el siglo XX. En cuanto a estudios realizados fuera de Puno, se ha mencionado repetidas veces a Theodoro Valcárcel, tal vez el compositor puneño más reconocido a nivel nacional e internacional, que curiosamente no permaneció mucho tiempo en Puno, sino que desarrolló su carrera musical en Lima y Europa (Valencia, 2006).

En cuanto a semejanza metodológica, Zoila Vega hace un aporte muy importante a la historia de la música arequipeña en su tesis doctoral acerca de la vida cotidiana musical arequipeña durante el oncenio de Leguía, al considerar su contexto desde distintos enfoques y el impacto cultural en Arequipa de la iniciativa del gobierno de acercarse a las periferias como una estrategia de unificación nacional (Vega, 2005). Por otro lado, en su artículo “Nacionalismos y anti indigenismos”, Raúl R. Romero menciona el “universalismo” musical que Rodolfo Holzmann anhelaba y que los músicos y compositores indigenistas impedían. También se refiere a las dos escuelas regionales a su parecer más significativas del sur del país, la de Arequipa y la de Cusco, justo después de mencionar que también existía un grupo de compositores ya establecidos en Puno. En sus *Cuentos fabulosos*, Julio Mendívil hace un análisis crítico de cómo se originó el concepto de “música incaica”, estrechamente relacionado con el indigenismo musical en Perú y Latinoamérica, y cómo se fue desarrollando su estudio musicológico, mencionando también los fenómenos nacionalistas que lo adoptaron dentro de su discurso. En cuanto al folclorismo y la representación, Zoila S. Mendoza propone en el libro *Identidades*

representadas de Gisela Cánepa una mirada crítica al proceso de folclorización que tuvieron las danzas indígenas cusqueñas de parte de los proyectos artísticos de la élite y el discurso de las instituciones culturales de la época que lo fomentaron. Por su lado, Marisol de la Cadena analiza las raíces de la producción musical y dancística de las identidades mestizo-indígenas en Cusco, retando la concepción binaria que separa a “mestizos” e “indios”. En cuanto a discusiones musicológicas respecto al tema, en noviembre del año 2021 se realizó la mesa redonda “Los Nacionalismos Musicales del Perú” de la Escuela de Artes de la UNSA - Arequipa, donde se discutieron las múltiples corrientes nacionalistas desde inicios del siglo XX y la relación que tienen con los movimientos políticos de las mismas épocas, entre ellos el indigenismo concentrado en la zona sur del país y las características particulares de las localías en las que se produjo. Finalmente, en octubre de este año se llevó el primer “Seminario Internacional de Musicología Peruana y Peruanista” organizada por la maestría en Musicología y el Instituto de Etnomusicología PUCP, donde hubo una mesa dedicada a indigenismos musicales en la que se propusieron nuevos enfoques y temáticas dentro del movimiento indigenista de inicios del siglo XX.

En cuanto al fenómeno político y social del indigenismo en la ciudad de Puno y la región altiplánica en el siglo XX, François Bourricaud muestra en su libro fundacional, *Cambios en Puno*, las raíces de diversos procesos de cambio que contribuyeron a definir los rasgos actuales de esta región (Bourricaud, 1962). Dos décadas después, el historiador cusqueño José Tamayo comparte varios aspectos de la investigación pionera de Bourricaud y relaciona más explícitamente el espacio-tiempo puneño con el movimiento nacionalista que ocurrió simultáneamente en Cusco y al que dedica otro libro. Recientemente, Annalyda Álvarez realizó un estudio desde perspectivas históricas. Álvarez construye, desde distintas perspectivas, el contexto político nacional, cómo impactó la relación entre mestizos e indígenas, y cómo se fue originando el pensamiento intelectual indigenista (Álvarez, 2021), aunque desde una mirada capitalina. Tamayo, por su lado, relata desde su propia experiencia las vivencias de cuando permaneció en Puno y denomina como la ‘época de oro del desarrollo de la “intelligentsia” puneña” al período de 1895-1932 (Tamayo, 1982).

2.2. Marco teórico

Existe extensa literatura histórica local e investigaciones previas a esta tesis que se aproximan y mencionan el período musical en la ciudad de Puno y en otros centros urbanos del Altiplano desde inicios del siglo XX hasta la década de los años setenta. Esta bibliografía es utilizada como punto de partida, aunque fragmentado, para esta investigación. Un sector dentro de la actividad musical en Puno durante ese período generó, por lo menos desde la última década del siglo XIX y de manera más definitiva en la primera mitad del siglo XX, estilos y géneros musicales que forman parte de la que localmente se reconoce como *música puneña*, mencionada y definida dentro de la clasificación más amplia hecha por Américo Valencia, la que se menciona más adelante en este estudio y que es a su vez heredada de autores locales que lo precedieron. De los centros urbanos más alejados (Ayaviri, por ejemplo) se ha escrito muy poco, aunque se distingue dentro de las escasas investigaciones realizadas, epistemologías y datos valiosos como documentos históricos importantes que evidencian el constante movimiento e intercambio dentro de la escena musical regional, si bien adolecen de sustento metodológico. Se consideran dos orquestas importantes en la década de 1920 como emblemáticas del inicio de la etapa más productiva en repertorio musical, producciones fonográficas y eventos musicales a nivel local y nacional, las que se discutirán con mayor detalle en el capítulo II.

Desde Lima, el reducido intercambio con la capital y la poca información que llegaba de Puno (aunque no en viceversa) no reflejaba con exactitud la actividad musical puneña, tal como sucedió con otros centros de la zona sur alejada de Lima, como es el caso de Arequipa. Las investigaciones que abordan los fenómenos artísticos y culturales relacionados a nacionalismos políticos han denominado más de una vez como indigenismo musical a las corrientes artísticas y la producción musical que ocurrió durante esas décadas en centros urbanos importantes al sur del país, principalmente Arequipa, Puno y Cusco. Esta teorización parte de una mirada principalmente enfocada en la producción musical de un sector en Cusco y de ciertos compositores provincianos radicados en Lima, y la delimita hasta la década de los años cuarenta, cuando se cree que se produjo un declive (“no existió

más indigenismo después de la década de 1940”⁶). Para poder entender el espacio-tiempo que se va a analizar en esta investigación y comparar las epistemologías locales con discursos hegemónicos desde la élite intelectual, es necesario incluirlas, en cuanto comprenden conceptos como nacionalismo, indigenismo y folclorismo.

Finalmente, es importante considerar Puno como una sociedad culturalmente compleja y particular ya que se ubica en medio de dos civilizaciones indígenas importantes como son la quechua y la aymara, y se conecta mediante el ferrocarril con ciudades importantes como Arequipa, Cusco, La Paz, formando de esta forma un circuito internacional que también atraería artistas y visitantes de otros lugares. Esta interculturalidad/cualidad identitaria va a ser clave para distanciar el fenómeno artístico que ocurrió en Puno, del que sucedió en Cusco con la música incaica o de Arequipa y la música mestiza. En Puno las corrientes artísticas no lograron identificarse con lo que ocurría en Cusco y en Lima, sino que más bien buscaron distinguirse de estas ciudades. A través de la auralidad, que se definirá tomando en cuenta la interculturalidad como principio esencial, se analizará la convivencia de identidades en Puno: la citadina, la campesina, la indígena, la quechua, la aymara, y la migrante.

De un movimiento continental a un caso país: el indigenismo en Perú

El término indigenismo resulta insuficiente para explicar las complejidades de la búsqueda de identidades que se dio en distintos lugares en el Perú, especialmente en la región andina. La aspiración desde las voces hegemónicas de unificar a todo el país mediante un sólo movimiento intelectual y estético que sirvió como imagen/reflejo de lo que ocurría a nivel social y político, denominado indigenismo, ha quedado corta para las sociedades que no ven representados acontecimientos y pensamientos (sus identidades, sus discursos locales) que ocurrieron en ellas. De todas maneras, se acude a dichas voces hegemónicas para poder entender cómo se moldeó la visión intelectual en Lima de la efervescencia cultural puneña, la que

⁶ Afirmación atribuida a José Tamayo.

logró centellejar hasta allí en ocasiones contadas, y cómo es que se han teorizado procesos similares a los que históricamente se han tomado como referencia para un movimiento que entendieron como representativo de un fenómeno nacional.

Renato Romero encuentra dentro del indigenismo de inicios del siglo XX manifestaciones de regionalismos predominantemente en el sur del Perú, donde se gestaron con más fuerza y donde ubica tres centros: Puno, Arequipa y Cusco. Simultáneamente, ubica en Lima lo que él define como *Ecos Limeños*: los compositores afincados en Lima desde donde realizan su producción compositiva, pero que no constituyen los centros de producción de composiciones indigenistas⁷. Romero opina que se trata de una especie de descentralismo que se abandera en un *antilimeñismo* muchas veces explícito, que promueve una dinámica provinciana frente a lo limeño, que hasta ese entonces era considerado lo nacional. En cuanto a estética y estilo, Romero lo contempla como una exaltación de lo andino, una exageración de elementos andinos frente a lo que es considerado capitalino, acriollado y europeo.

Para el presente estudio, es necesario previamente mencionar observaciones que Vera Wolkowicz incluye en su tesis de doctorado sobre el panorama latinoamericano durante el período de 1910-1930 para poder entender eventos cruciales dentro del espacio-tiempo enfocado, y mostrar que eventos importantes dentro de los movimientos sociales, políticos y culturales tienen conexiones con fenómenos políticos y sociales que ocurrían en otros lugares en el continente.

2.2.1. Nacionalismos latinoamericanos: Perú

Wolkowicz recrea en el primer capítulo de su tesis doctoral los contextos en los cuales suceden los primeros nacionalismos y posteriormente indigenismos, enfocándose en tres casos particulares en la región, uno de ellos Perú, en un período en el que las naciones latinoamericanas se consolidaron de acuerdo a una

⁷ Ver mesa redonda “Los Nacionalismos Musicales del Perú” de la Escuela Profesional de Artes de la UNSA.

estructura que se reproduce de país en país, en la que las élites conservaron el poder y definieron los elementos simbólicos que definirían la nación (Wolkowicz, 2019). Sitúa en la(s distintas) independencia(s) el punto de mudanza del poder en el que la clase dominante -y la ideología de gobierno- fueron tomadas por la sociedad criolla una vez expulsado el régimen español, y la primera permaneció como la principal a cargo de construir y definir la identidad nacional. Entonces, a lo largo del proceso de construcción de naciones postcoloniales, las ideologías políticas heredadas desde Europa y la presión e intereses políticos de Estados Unidos, que surge como un nuevo poder colonial en Latinoamérica, han moldeado y resignificado la producción artística en el país no solo a nivel general, sino a nivel local y de maneras especiales en centros ubicados en lugares estratégicos a los que llegaban influencias de distintas direcciones, como se va a explicar luego con el caso de Puno.

2.2.2. Indigenismos

Con estos primeros antecedentes se va a intentar construir una definición o más que pueda aproximarse a un concepto tan amplio y subjetivo como el indigenismo, llamado así en un contexto en el que una identidad y un discurso hispanista eran latentes (se sentía más afinidad y familiaridad con España que con las culturas indígenas locales). Favre plantea que fue la forma privilegiada que asume el nacionalismo en América Latina en países con una población indígena significativa, en los que el pensamiento indigenista es asociado efectivamente al proyecto político nacionalista como una herramienta para consolidar la unión entre la nación y las poblaciones indígenas. Esto se produjo, en algunos casos, luego de debacles bélicas: en México, después de que Estados Unidos redujera a la mitad su territorio nacional; en Perú, luego de la derrota en la Guerra del Pacífico; en Bolivia, después del desastre en el Chaco (Favre, 1996). De Gregori interpreta que esas derrotas exaltaron movilizaciones indígenas que evidenciaron que si bien el indio no había desaparecido con la idea liberal del mestizaje, tampoco era reconocido como ciudadano y que esa des pertenencia fue considerada determinante para la derrota (Favre, De Gregori, 1997). Mirko Lauer plantea que la corriente intelectual indigenista fue una oposición a la hispanidad liberal pues “el

país ni siquiera pudo soportar a partir de un momento - no por casualidad el momento cuando empiezan las migraciones de los Andes a la costa - la mirada mistificada de los indigenistas-2” y la razón por la que solamente tuvo efervescencia durante algunas décadas (Lauer, 1997).

2.2.3. El indigenismo en Perú

La primera definición en la tesis de Wolkowicz se refiere al indigenismo como un movimiento de crítica social con énfasis en el rol del indígena en los Estados nación modernos (Amigo, Wolkowicz), pues se observaron movimientos similares en la región (Latinoamérica). Bigenho, Stopbart y Mujica anotan en su balance latinoamericano que el indigenismo significó que los Estados empezasen a reconocer el valor de *la cultura* en sus políticas gubernamentales, aunque inicialmente con fines políticos para la formación y unificación de las naciones, como se comenta anteriormente (Bigenho, Stopbart y Mujica, 2018). En cuanto al contexto peruano específicamente, el movimiento en Perú es definido según Volkowicz, como un grupo de artistas e intelectuales cuyos trabajos pertenecen a la década de 1920, quienes denunciaron las injusticias sociales sufridas por las comunidades indígenas a través de sus obras. Esta definición encuentra complejidades en los centros urbanos de distintas regiones en los que ocurrió. En un sentido más amplio, se refiere a aquellos que denunciaron y/o defendieron los derechos de los grupos indígenas, en términos políticos y sociales y en diferentes momentos de la historia. Esto se evidencia en que el trabajo intelectual de Luis E. Valcárcel ha aparecido más de una vez a lo largo de esta investigación como un referente y como uno de los principales pensadores de este movimiento teorizado académicamente desde Lima, entendiéndolo como precursor del movimiento y localizando así el “origen” (centro) del indigenismo en la sierra (en Cusco). Esta percepción se ha trasladado al enfoque constante de los estudios musicológicos indigenistas en Cusco como el único o más importante referente para entender el indigenismo en Perú. Esto ha resultado problemático para entender cómo se llevó a cabo en otros lugares, pues tal como lo ha resaltado Romero recientemente⁸, el indigenismo de la música peruana se ha manifestado en regionalismos sobre todo

⁸ En la mesa redonda de Nacionalismos Musicales.

al sur del país, gestándose con mayor fuerza en núcleos urbanos como Puno, Cusco y Arequipa. No es coincidencia que Valcárcel en sus memorias hable de colegas e intelectuales de la época que residían y se movían en otras ciudades, con los que compartió ideales políticos y sociales. Por otro lado, no solo los factores geográficos, culturales e identitarios son distintos, sino también los procesos de colonización y homogeneización cultural. Wolkowicz se refiere al difícil emprendimiento de construir identidades en las nuevas naciones de Latinoamérica y resalta que, debido a que las élites intentaron homogeneizar poblaciones enormemente diferentes, se habría replicado inconscientemente al teorizar y definir el indigenismo como uno solo, homogeneizado, en Perú. De este tema profundizaremos en el siguiente capítulo.

2.2.4. Características estéticas y temáticas atribuidas a los indigenismos culturales

El indigenismo-2 como disímil del incaismo

Mirko Lauer se ha encargado de hacer una diferenciación clara entre el indigenismo político social y el indigenismo artístico y cómo ambos se vinculan y se alejan en su acercamiento a lo “autóctono”. También los sitúa en distintas temporalidades y realidades sociopolíticas del país. El primero, como ya se ha comentado previamente, ocurre después de la guerra del Pacífico cuando se debilita la idea de nación criolla; el segundo, en un momento de consolidación y desarrollo social tanto en las élites como en su contraparte (Lauer, 1997). En el primero pareciera confundirse lo “indígena” con lo campesino, mientras que en el segundo lo indígena es explícitamente lo “autóctono”. Lauer también sitúa simbólicamente el origen del indigenismo-2 en Cusco en el arte pictórico en una exposición de José Sabogal el año 1919, aunque ubica el inicio de la parte poética en el sur andino, y menciona a dos autores puneños como precursores: Emilio Armaza y Alejandro Peralta (Gamaliel Churata).

El indigenismo-2, tal como lo confirma Romero, ha podido ser una resistencia al centralismo que posiciona a Cusco como el núcleo y principal lugar de relevancia, aunque fue un movimiento que no llegó a ser representativo de la cultura peruana o de lo “andino” (Lauer, 1997). Resulta interesante que, a pesar de considerar autores del sur andino, no se haya considerado el hecho que ellos pertenecían a escenas artístico-sociales distintas a Lima y Cusco. Después de todo, Cusco estaba conectado con Puno y Arequipa por las rutas de tren, lo que permitía el intercambio cultural constante, aunque se trataba de localidades con rasgos propios y muy distintos. Además, el considerar a Cusco como el centro más representativo de lo andino revela un síndrome en el que todavía no se reconoce la diversidad y realidades locales como casos distintos, los que en los últimos años empiezan a salir a la luz académica con miradas que desafían esa estandarización. Existen afirmaciones dentro del indigenismo-2 que delatan esa asimilación; por ejemplo, que los indigenistas-2 no tenían conexión alguna - culturalmente hablando - con lo indígena/autóctono, por lo que resultaba imposible el retorno a lo “andino original”. Esta afirmación es problemática y difícil de aplicar a la realidad puneña, puesto que se trata de una sociedad que convive con lo rural y, aunque con varias similitudes con Cusco, el discurso incaista no ha calado, ya que se trata de una sociedad con identidades indígenas propias, de las cuales se ahondará más adelante. Lo que sí, dentro de los representantes del indigenismo en Puno existían mestizos quienes consideraban lo quechua y lo aymara como parte de su identidad. Se podría asegurar que en el caso de Puno y el Altiplano, estas identidades y la relación con el territorio jugaron un rol primordial en la corriente indigenista que se desarrolló. Por otro lado, la forma de reversión que explica Lauer, una relación interna de ida y vuelta como estrategia cultural de la clase dominante, es una realidad que se replica en los regionalismos indigenistas que se valieron de herramientas y lenguajes artísticos occidentales para realizar sus obras y que generalmente estaban representados por cultores que habían aprendido sus oficios artísticos de maneras occidentales.

Lauer también afirma que el indigenismo-2 utilizó la creación para intentar explicar un mundo al otro. En el caso de Puno, según los documentos históricos y literatura local, se trató de la creación de una música que consideraban propia, por

lo que la creación era para sí mismos, aunque sí esto sucedió en centros urbanos y no era una evocación al pasado, sino que se trataba de un presente que admiraban. En ese sentido, el indigenismo-2 reconoce acertadamente que lo incaico no es su temática central ni mucho menos natural, sino que su componente principal estético es el presente que busca incorporarse a los espacios centrales de la nacionalidad (Lauer, 1997). Como ya se ha señalado, esta corriente artística buscó recomponer un país que se descubrió incompleto, intentando agregar el pedazo discriminado de la nacionalidad. Esto sucedió regionalmente, con excepción de los Ecos Limeños, en los que se usaron los elementos indígenas más deliberadamente, quizás por la lejanía y lo que tenían disponible allá.

Lo que le faltó al indigenismo-2, que evidentemente no logró abarcar al fenómeno artístico en Puno, es que asegura que el paisaje rural andino, o más bien la idea de representar el paisaje rural andino como protagonista de una conciencia, no es un lugar simbólico al que esta corriente llega, sino que el paisaje y la idea de su representación operan como un fondo lejano. Esta observación está mayormente enfocada en lo visual de la obra de Sabogal y en la prosa y poesía que Lauer escogió para definirlo. En el siguiente capítulo se expondrá que en Puno el uso de la simbología, incluso en la música, estaba vinculado de manera cercana al paisaje.

El surgimiento del indigenismo musical en Perú

Curiosamente, no fueron los mestizos ni los provincianos los primeros en utilizar elementos peruanos en composiciones orquestales en Lima, sino compositores italianos (Wolkowicz, 2019) como Carlo Enrico y Claudio Rebagliati durante la última mitad del siglo XIX. Los compositores que siguen esta corriente estética se convertirían eventualmente en la primera generación de compositores nacionalistas en Lima.

Si miramos los procesos de surgimiento de los regionalismos indigenistas del sur, en parte apoyados en el antilimeñismo que Romero comenta, observamos que están vinculados a ciudades en las que se concentra una vida intelectual vibrante, especialmente al considerar que están en medio de los Andes y a miles de

kilómetros de la siguiente urbe. El caso de Puno es particularmente interesante ya que se trata de una ciudad que no contaba con un centro de altos estudios y aún así produjo una vasta música académica, tal vez porque también estaba muy bien conectada con dos capitales expuestas a lo moderno y vanguardista como Buenos Aires y Santiago, incluso más que con Lima, y entonces las corrientes estilísticas llegaban incluso antes que a otras ciudades del Perú como Lima, Arequipa⁹ y Cusco. La cercanía con La Paz en Bolivia también es relevante. En Arequipa, por otro lado, los compositores indigenistas se definen como mestizos y adoptan y utilizan yaravíes en su producción, aunque formen parte de la élite intelectual de una sociedad criolla muy parecida a la limeña pero que, precisamente, buscaba distinguirse de ella creando un sentimiento regionalista. El fenómeno indigenista en Cusco está más conectado con el limeño y ha sido estudiado con más detalle, cuyos elementos son los que se habían asumido como propios del movimiento a lo largo de la zona andina en Perú.

Hasta aquí, se ha tomado en cuenta la teorización realizada desde la sociedad capitalina letrada, cuyo acercamiento a las localías que reconoce como núcleos indigenistas ha sido insuficiente y hasta inexistentes, al menos en el caso de Puno y su corriente musical. El indigenismo es, de partida, una visión centralista y hegemónica que, como agenda política, buscó instalar una idea de país que no consideró dialogar con las epistemologías locales. Un fenómeno similar ha ocurrido con su teorización, también centralista y hegemónica, que solamente llegó a considerar a pocos referentes para intentar definir una corriente artística nacional absoluta y pretender que ellos representaban el movimiento artístico de todo el país.

2.2.5. Imaginaciones sonoras

Una cultura sonora está caracterizada por las tensiones entre su configuración de diferencia y semejanza (Sterne, 2012). Se ha recurrido a los estudios sonoros y su elemento crítico interdisciplinario para dar la relevancia debida a cómo se han entendido y teorizado estos movimientos nacionalistas a nivel local, tomando lo

⁹ En Arequipa, por otro lado, se definen como mestizos y utilizan yaravíes aunque se trate de la élite intelectual de una sociedad criolla.

sonoro como punto de partida y de llegada para analizar estas prácticas sonoras, además de los discursos y movimientos que las describen. En este caso, el discurso nacionalista adoptó una corriente más bien regionalista y navegó entre la música erudita y la música popular para crear una sola música articuladora de lo propio, lo puneño.

Pensar sónicamente este fenómeno es pensar coyunturalmente sobre el sonido y la cultura. Al respecto, vale la pena considerar cómo Sterne acude a los argumentos desarrollados por Pierre Bourdieu y Donna Haraway para afirmar que los expertos deben ubicarse en relación con lo que quieren saber y estar conscientes de su posición y sus propios prejuicios, para que la academia no los confunda con cualidades del objeto de estudio. Esto significa que si usamos conceptos extraídos del estudio de percepciones aurales, debemos dar cuenta de la historicidad de ese conocimiento y la diversidad en las auralidades.

A través del análisis sonoro se ha podido complementar esta investigación y ha sido posible señalar con ideas que otorgan el complejo espacio para el disloque que existe entre las teorías hechas desde la capital letrada y las epistemologías locales. He recurrido a las formas de escucha; sobre todo de aquellas imaginaciones sonoras que ocupan ese espacio ambiguo entre la cultura sonora y el lugar de contemplación fuera de ella (Sterne, 2012), así como a las epistemologías alrededor de ellas, para poder confrontar las diversas percepciones de una misma música, que a su vez se convirtió en articuladora de identidades y un símbolo de “lo propio”. Con respecto a estas imaginaciones sonoras, se debe considerar que existe la posibilidad de que estén guiadas por una curiosidad orientadora como una práctica simbólica que va acercándose al conocimiento y la práctica sonora, y de esa manera las incorpora e involucra con más preguntas, problemáticas, espacios e historias.

Analizar de esta manera la música puneña considerada indigenista implica desafiar el conocimiento que se supone ya se tiene sobre ella y, al mismo tiempo, desafiar las percepciones de indigenismo que podrían no aceptar o adquirir, o en todo caso moldear, sus metodologías y epistemologías que han estado vigentes por tanto

tiempo. Se trata además de una música practicada y divulgada durante más de un siglo, que posee su propia historicidad y dominios culturales que, en el caso de tener una mirada émica, es muy probable que estén totalmente insertos en la epistemología de la autora. Estas teorías locales podrían también estar dentro de la problemática de poder y hegemonía.

2.2.6. Auralidad

La auralidad considera tanto “la materialidad de percepción” como “las condiciones que deben darse para que algo sea reconocido, etiquetado y valorado como audible en primer lugar”¹⁰.

El interés en la parte sonora y aural de esta investigación no está desligado de la creciente tendencia a estudiar las tradiciones musicales cuyas teorías y epistemologías nunca antes habían sido cuestionadas. Esto también coincide con la influencia de nuevas perspectivas musicológicas en la región, las que se enfocan en aspectos distintos a los habituales como el género, la interculturalidad y lo decolonial que desafía los discursos hegemónicos. La interculturalidad en la interacción entre sociedades distintas es una herramienta de análisis que, como considera Alejandro Grimson (2000), destaca cómo sentidos de diferencia y límites surgen en esta interacción. En cuanto al contexto cultural en la academia, se percibe además la revaloración, resignificación y creciente circulación de la que históricamente había sido considerada música tradicional (Ochoa, 2012), en medio de nuevas formas de música popular. En este contexto la música puneña y los indigenismos musicales regionales han comenzado a surgir otra vez en investigaciones y artículos académicos, luego de haber estado olvidados durante décadas en discursos acatados como absolutos y representativos.

En su estudio acerca de las auralidades en la Colombia de los siglos XVIII y XIX, Ana María Ochoa plantea que la idea de la ausencia de estudios serios de las culturas expresivas locales (incluida la música) ha persistido hasta el presente. Esa

¹⁰Erlmann, Reason and Resonance: A History of Modern Aurality, 17–18.

concepción se fue construyendo o por ausencia de documentación o por el uso de metodologías inadecuadas en el estudio de la cultura expresiva local.

El caso peruano no es distinto. Como se ha comentado anteriormente, Perú es un país altamente centralizado, fundado y dictado por élites culturalmente alejadas de las localías y con un profundo prejuicio hacia las culturas de la zona andina, las que tuvieron que incluir dentro de sus epistemologías con el propósito de construir un corpus de saberes acerca de la Nación -o la región como también se ve en este caso- en un momento histórico en el que esa era una necesidad política urgente (Ochoa, 2010). En la prensa escrita limeña de la primera mitad del siglo XX¹¹ se puede percibir ese ademán por vincularse intermitentemente con las localías como un intento de acercarlas a la ciudad letrada y con un prejuicio preconcebido de cómo sonaba su autenticidad. Dentro de esos intentos es repetitivo leer entre los intelectuales capitalinos, quienes eran los mismos que gobernaban y escribían en la prensa, el asombro por reconocer que en Puno, una ciudad a casi 4000 m.s.n.m. a orillas del lago Titicaca y solamente conectada con el resto del país por el ferrocarril y con Bolivia mediante los vapores del lago Titicaca, existía una gran actividad artística e intelectual. Pero más allá de esos contados artículos no parecía haber un mayor acercamiento.

El enfoque teórico de Ochoa va a permitir en esta investigación explorar cómo diferentes prácticas de escucha en el Altiplano puneño (o generalizada de la región andina, desde Lima) van a ser cruciales para determinar cómo es concebida una forma adecuada de sonorización y expresión cultural para distintas localidades en un contexto histórico, social, político y económico que empujó la necesidad de crear identidad a través de símbolos representativos y cómo también prácticas de escucha de aquellas condujeron a la inscripción escrita de géneros expresivos auditivos locales. Esta forma de analizar las percepciones auditivas va a visibilizar un síndrome que ocurriría en la región, en el que las élites letradas y las élites capitalinas se enfrentaban constantemente con prácticas sonoras, musicales y auditivas diferentes a las propias. Partiendo de que el Perú se ha constituido tanto por técnicas auditivas cultivadas desde Lima -las que se convirtieron en

¹¹ Véase Anexo 1.

hegemónicas- como por élites intelectuales regionales y comunidades rurales e indígenas históricamente consideradas iletradas, estas técnicas auditivas tienen -o deberían tener- la misma relevancia. Lo que ha ocurrido es que, en el proceso de inscribir las escuchas propias y ajenas por hombres de élite, se las describió, teorizó y juzgó muchas veces sin tomar en cuenta ni al mismo nivel a las segundas, incluso cuando existieron quienes celebraban la diversidad aural y buscaron considerarla en sus epistemologías.

Analizando cómo se llevaron a cabo estos procesos de teorización y unificación de las distintas prácticas de las periferias durante la primera mitad del siglo XX —un período de construcción nacional enfocado y basado en las prácticas culturales del interior—, se puede percibir un acercamiento desde la capital a lo que ocurría en ciertas localías, cuyas expresiones sonoras resaltaron como autóctonas y se desplazaron en contadas situaciones a Lima como representación de folclore y *lo propio*. Estas no eran suficientes para entender las auralidades de aquellos lugares, porque aquellos representantes eran conscientes de encontrarse en espacios en los que las auralidades eran diferentes. Tal como Lauer describe en su indigenismo-2, es posible advertir en el movimiento una disociación con la idea misma de lo autóctono (una interpretación capitalina de lo que puede ser autóctono, cuando muchas veces se trataba de representaciones de lo autóctono realizadas por compañías de música y danza), producida por la incapacidad de asumir conscientemente el carácter tradicional y hasta fundamentalista de su causa artística (el espacio y falta de correspondencia con las tradiciones locales). Así, la relación del indigenismo-2 con los indígenas constituye un constructo en los campos artísticos, sociales e incluso del sentido general (Lauer, 2006).

Fue entonces desde esos espacios que se pretendió teorizar una corriente cultural dentro del ideal político nacionalista de la época pensado y ejecutado desde la capital letrada. Dentro de esta corriente, se incluyó de manera esporádica y selectamente arbitraria algunos representantes del regionalismo puneño, pero aislándolos totalmente de los territorios y centros artísticos a los que pertenecían. Entonces, incluso con una metodología deficiente, se logró dar atributos al movimiento artístico e intelectual puneño porque se asumió, con poca evidencia,

que poseía elementos suficientes como para suponerlo dentro de la corriente más grande de esa manera.

CAPÍTULO III

3. Puno durante 1900-1930

Ya se ha mencionado que, para la academia, incluso hoy en día resulta difícil creer que en la ciudad de Puno se haya concentrado tal actividad artística e intelectual a inicios del siglo XX. También se mencionó que, a inicios de siglo, la ciudad de Puno no tenía un centro de altos estudios, lo que obligaba a migrar a sus habitantes que perseguían una formación superior. Este era el caso de al menos un miembro de cada familia que vivía en Puno, pues se trataba de una ciudad próspera con una población culta e intelectual, donde al mismo tiempo existía un movimiento económico significativo por su intensa actividad minera y su producción lanar. Por estos motivos llegó una ola de inmigrantes europeos —en su mayoría italianos— que escapaban de la crisis política y encontraron oportunidades idóneas para poder dedicarse al comercio, en parte por haber encontrado maneras de reconciliar las diferencias culturales y haber sido acogidos por las culturas locales. Otro grupo inmigrante que llegó durante las primeras décadas del siglo XX fue el compuesto por árabes, palestinos y turcos. De acuerdo con Leyla Bartet, entre 1885 y 1890 se encuentran indicios de la llegada por el sur del país (Puno) de árabes provenientes de Argentina y Bolivia, quienes llegaban a través del ferrocarril de La Paz y aprovechaban la red para instalarse en la sierra del Perú, en las ciudades de Cuzco, Puno, Arequipa y Mollendo. En 1920, el 57% de los comerciantes árabes en Perú se encontraba en la ciudad de Arequipa y el 33% en los departamentos de Arequipa, Cuzco y Puno.

Convertido entonces en un centro urbano culturalmente efervescente con elementos locales evidentemente atractivos por su vecindad con dos imponentes culturas indígenas que rodeaban la ciudad¹², Puno aprendió muy pronto a interactuar y adoptar las formas, idiomas y elementos de sus culturas. Al mismo tiempo, su ubicación estratégica le atribuyó una conectividad directa con urbes

¹² En 1877, ya se podía apreciar que la población registrada como indígena se concentraba en los departamentos del sur, con más del 60% del total en Puno (89%),³² Huancavelica (77%), Cuzco (73%), Ayacucho (70%), Ica (64%) y Moquegua (63%). Dirección de Estadística 1879. Para 1940, casi todos los departamentos del sur y del centro aumentaron la proporción de población registrada como indígena: Puno (92,35%). Dirección de Estadística 1940.

bastante más empapadas con lo europeo y las corrientes artísticas e intelectuales que venían de allá. En diarios de la época se evidencia un pensamiento progresista, con profunda preocupación por las injusticias para con los campesinos que ocurrían no muy lejos. en parte porque la voz campesina, aunque aún considerada implícitamente inferior, tenía espacios en los que se podía expresar su malestar e incluso, de forma colectiva, representaba una amenaza a la actividad comercial si se encontraba furiosa. Por estos motivos, Puno se convierte en un lugar intermediario de comercio e intercambio cultural totalmente apto y preparado para el crecimiento de ideas intelectuales y de vanguardia. Por su efervescencia cultural y artística, la ciudad estaba lista para recibir más impulsos culturales (llegaban revistas, partituras, diarios, discos, instrumentos musicales de Argentina y Chile, y en menor medida desde Lima) y, al menos en el ámbito musical, se empieza a crear una economía de la música.

3.1. Consideraciones contextuales geográficas

3.1.1. La ciudad *misti*. El lago Titicaca, la cercanía con la costa y la frontera con Bolivia

La ciudad de Puno se sitúa en el Altiplano a más de 3800 m.s.n.m., en un lugar estratégico para los flujos de comercio de ese entonces. Servía de puerta de salida hacia Bolivia y como conexión importante entre Cusco y Arequipa, que tenía la conexión a la costa. Como se menciona al inicio de este capítulo, en los periódicos puneños de 1899 e inicios del siglo XIX puede apreciarse una vida cultural, política y social bastante activa, la que además conectaba seguido con visitantes extranjeros, de Arequipa, de Lima y de Cusco, no solamente por el comercio, sino también por razones políticas. El clima es frío y seco, con dos estaciones marcadas: la de lluvias, menos fría, de noviembre a abril, y la de invierno, más seca y fría de abril a noviembre. Culturalmente es el centro donde se juntan las culturas quechua y aymara de la zona. En la región aymara hacia Ilave, las comunidades han mantenido por lo general su organización y actividades. La mayoría de las

haciendas se encuentran hacia el norte, desde Melgar, y en el sur hacia el camino a Moquegua.

La clase dominante y acomodada de Puno a inicios del siglo XX era europea y mestiza, por lo que tenía conexiones familiares y sociales con otras ciudades y otros países. Otra fuente que demuestra la interconexión del lugar es el sistema de correos y los lugares a los que llegaba.

En los periódicos locales también se puede percibir que dicha conectividad permitió que llegasen noticias y artículos de Lima, de Buenos Aires y de Santiago, así como también desde Europa a través de estas dos últimas capitales. Se percibe como una ciudad establecida con su propio comercio, vida social, cultural y política, con una élite intelectual activa y actualizada, pero también como una ciudad de paso para el constante flujo de viajeros que existía desde el sur (Bolivia, Chile, Argentina) y desde el norte y la costa. Una de las principales razones de este flujo es el sistema ferroviario que inició en 1868 y finalizó el último tramo a Cusco en 1908.

3.1.2. La navegación a vapor en el lago

En 1862 el gobierno peruano ordenó la construcción de los buques de guerra Yaraví y Yapurá, que inicialmente estaban destinados a la navegación en el Amazonas, y por eso fueron bautizados con esos nombres (Tamayo Herrera, 1982). El Yaraví fue lanzado al lago el 25 de diciembre de 1870 y tuvo su primer viaje el 14 de julio de 1871. El Yapurá, por su parte, fue lanzado el 19 de marzo de 1872 y tuvo su viaje inaugural a Yunguyo y Copacabana el 7 de agosto de 1873.

La ciudad de Puno actuó como puerto integrador del comercio en el lago. Además, se abrió una ruta de intercambio, comercio e integración con Bolivia, a través de sus puertos bolivianos. La construcción de las líneas ferroviarias poco después también originó un circuito de viaje internacional, desde y hacia la costa, y desde y hacia La Paz y Argentina. Culminada la guerra del Pacífico y debido a que Bolivia pierde la parte de su territorio que tenía acceso al mar, se inicia una fiscalización

severa por parte del gobierno chileno a las mercancías que entraban al que hasta hace muy poco había sido territorio boliviano en los puertos de Antofagasta y Cobija. Por este motivo Bolivia toma la decisión política de incrementar el flujo de transporte por el lago Titicaca, como su nuevo acceso al mar y donde podían continuar sus exportaciones minerales. Los horarios de viaje y los horarios del ferrocarril que se publicaron en los diarios de la época evidencian la intensidad de este flujo.

3.1.3. El ferrocarril Mollendo - Puno - Cusco

Alberto Regal ha escrito cómo fue que Meiggs, un norteamericano afincado en Chile donde recién había terminado el ferrocarril de Santiago a Valparaíso, llegó a Perú como el encargado de empresas constructoras de ferrocarriles a realizar lo que luego se denominaría el Plan Meiggs que incluía la construcción de tres ejes principales del sistema ferroviario nacional (1876) (Regal, 1943), en las zonas sur, centro y norte. Mollendo-Puno-Cusco en el sur, Lima- La Oroya en el centro y Chimbote-Huaraz en el norte. Tales vías ferroviarias tenían como propósito vincular áreas de exportación (principalmente de productos agropecuarios, como azúcar, algodón, lanas de oveja y alpaca) con puertos. El ferrocarril del sur debía conectar las regiones de Cusco, Puno y Arequipa con la costa, y Meiggs se comprometió a culminar el primer tramo Mollendo-Arequipa, en un plazo no mayor a tres años. El plan inicial no pudo llevarse a cabo por varios motivos, siendo el principal la crisis económica nacional que se exacerbaría con la guerra del Pacífico. Meiggs falleció en 1877, lo que también ayuda a explicar por qué el proyecto de construcción quedó estancado por un tiempo. El primer tramo logra ser construido entre mayo de 1868 e inaugurado en diciembre de 1870. Para el tramo Arequipa-Puno, Meiggs empieza a realizar los estudios previos a la construcción en 1869, la que finalmente fue ejecutada por el ingeniero Juan L. Thorndyke en abril de 1876. Este tramo nunca fue recibido oficialmente por el gobierno peruano, aunque su uso se inició de manera inmediata y el intercambio entre ambas ciudades se hizo más fluido. El tramo de Puno a Cusco fue concedido a Meiggs en diciembre de 1871, del que solamente llegó a construir hasta el distrito de Santa Rosa en 1874. Luego, la Peruvian Corporation (inglesa) ingresa y continúa la construcción hasta Sicuani

en 1893 y de Sicuani a Cusco en 1908, aunque desde 1899 existía una empresa de camino que trasladaba pasajeros y carga.

A finales del siglo XVIII, el establecimiento del ferrocarril de Mollendo a Puno creó una conexión más fluida entre Puno y la costa, la que muchas veces se extendía hasta La Paz, trayecto que se hacía en los vapores en el Lago Titicaca, y hasta Lima por los barcos que llegaban a Mollendo. Esto también se refleja en las ediciones de diarios y periódicos puneños de la época¹³. Estas líneas ferroviarias, inclusive algunas costeñas, favorecieron en gran medida el desarrollo de la minería, sobre todo después de la guerra del Pacífico.

3.2. Consideraciones contextuales político-sociales

José Tamayo Herrera designa al período de 1875 - 1895 - 1932 como decisivo en tres ámbitos aparentemente distintos y separados, pero que darían inicio al regionalismo indigenista como corriente intelectual:

- La lucha por la tierra
- La penetración del imperio y respuestas revolucionarias de las sociedades campesinas y líderes populares
- El auge de la *intelligentsia* puneña - el renacimiento cultural -y la intensa vida cultural y artística en la ciudad

En las ediciones de inicios de siglo del periódico *El Siglo*, que se publicaba de manera interdiaria, el tono de varias publicaciones era de preocupación por la situación de abuso que se ejercía contra los indígenas de parte de los gamonales. Décadas atrás, Juan Bustamante Dueñas, político puneño natural de Vilque, presentó un discurso en su folleto *Los indios del Perú, compilación hecha por Juan Bustamante*, en el que denuncia la situación del indígena y relaciona el futuro de la nación con el bienestar del indígena, finalmente convertido en ciudadano. Bustamante había estado comprometido con la lucha indígena en Huancané,

¹³ Se revisaron *El Siglo* y *El Eco de Puno*, 1899-1908.

iniciada en 1866 en contra de gamonales y autoridades, la que interviene en 1867, año en que también funda la Sociedad Amiga de los Indios, un espacio de diálogo entre autoridades e intelectuales en torno a la *cuestión indígena*. A finales de ese año, los indígenas y Bustamante ocuparon la ciudad de Puno y posteriormente se trasladaron a Pusi donde encontraron al Coronel Andrés Recharte y sus tropas quienes llegaron allí con el objetivo de mitigar sangrientamente la resistencia. Bustamante murió el 3 de enero de 1868 y muchos de los rebeldes fueron deportados a la selva de Carabaya (Basadre, 1968).

Pasados los eventos del levantamiento en Huancané, no fueron pocos los intelectuales quienes cada vez más abierta y explícitamente expresaban su preocupación y descontento por la existencia de denuncias de maltratos a indígenas de parte de gamonales, autoridades y civiles en los periódicos locales. Estos periódicos además también incluían artículos como el de “Las Hijas del Sol” de Dora Mayer, en el que denunciaba la encarcelación de 87 indígenas y la situación de riesgo en la que se encontraban las mujeres amenazadas. Santiago Giraldo, un abogado de Putina, denunciaba desde su publicación *El Tribuno* y como redactor de *El Registro Oficial*, los desatinos e injusticias que ocurrieron durante la guerra del Pacífico, y luego dirigiría *El Indio*, revista que también se propuso defender al indígena de los abusos. Posteriormente, llegaría la Comisión Maguiña para investigar los sucesos ocurridos en Santa Rosa. En 1904, Teodomiro Gutierrez Cuevas decretaba la abolición de la explotación y todos los abusos que padecían los indígenas.

Estas primeras publicaciones y corrientes de pensamiento en defensa de los indígenas van a sentar las bases para los primeros movimientos indigenistas en Puno y de más levantamientos indígenas en Pomata y Juli.

3.2.1. Centros de formación y primeros docentes indigenistas

En cuanto a los centros de formación primarios y secundarios, existía ya una conciencia por brindar acceso a la educación tanto en la ciudad como en comunidades indígenas, producto de un pensamiento indigenista que iba en ascenso. Aquí destacan Telésforo Catacora y Manuel Z. Camacho, educadores

puneños que llevaron la docencia a las comunidades indígenas con un mensaje empoderador y revolucionario, al mismo tiempo que actuaban de intermediarios e intérpretes en conflictos y levantamientos indígenas, como el de Juli en 1900. Telésforo Catacora en su afán de educar al *indio*¹⁴, fundó la Escuela de Perfección en 1903. Manuel Zúñiga por su lado, fundó la primera escuela rural en 1902 en Utawilaya-Platería, pocos años después de haber vivido en Estados Unidos y Chile. Allí enseñó a los campesinos de la zona a leer y escribir castellano usando la lengua aymara para educar, además de inspirar ideales de reivindicación del indio (Vilca, Yapuchura, Mamani, Sardón, 2018). A pesar de la fricción que tuvo con miembros de la iglesia debido a que estas se oponían a la educación de las comunidades indígenas, participó en la creación de la primera escuela adventista en Platería en 1913.

3.2.2. José Antonio Encinas, la Escuela Nueva y el Centro Escolar de Varones Nro. 881, 1907

A inicios del siglo XX ya se percibía la influencia en la educación de la corriente Escuela Nueva en Perú, y en Puno se inició con José Antonio Encinas. Normalista y abogado puneño, en 1906 asume la dirección del Centro Escolar Nro. 881, el que desde entonces se convertirá en emblemático como cuna de formación de generaciones de artistas e intelectuales que formarían años después los primeros grupos vanguardistas de arte y pensamiento indigenista en Puno. En aquella escuela, Encinas experimentó en educación de forma innovadora; por ejemplo, apartó la religión de la educación, incentivó un trato imparcial a los alumnos independientemente de sus orígenes, y motivó a la difusión y práctica de diferentes formas de arte. Su obra *Un ensayo de escuela nueva en Perú* influyó en el quehacer de las ciencias sociales, no sólo en Puno, sino en América Latina, y contribuyó al desarrollo del pensamiento crítico en el Altiplano (Alanoca, 2016).

¹⁴ Con la excepción de Arequipa, los departamentos ubicados en la sierra sur del país poseían porcentajes de analfabetismo muy elevados en 1877, los más altos del Perú. Entre el 98% y el 92% de la población de Apurímac, Puno, Cusco, Huancavelica y Ayacucho era analfabeta. Fuentes 1879 y Ministerio de Hacienda y Comercio 1940.

3.2.3. Centros de estudios superiores

Ya se han comentado previamente las características particulares de la sociedad en la ciudad de Puno a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Aunque para inicios del siglo XX, Puno no cuenta con un centro de altos estudios, es importante mencionar que el primer centro de estudios superiores de Puno fue la llamada Universidad de San Carlos de Puno. Este puede ser un indicio de que la sociedad aparentemente aristocrática puneña exigía un centro de estudios superiores desde muy temprano. La Universidad de San Carlos de Puno fue creada por ley el 29 de agosto de 1856, emitida por la Convención Nacional presidida por Miguel de San Román y promulgada por el entonces presidente de la república Ramón Castilla (Robles, Elmer, *Origen de las Universidades más antiguas del Perú Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 8, 2006, pp. 35-48). Según datos históricos, se activa en 1858, con las Facultades de Filosofía y Letras, Teología, Matemáticas y Ciencias Naturales, Jurisprudencia, y Medicina. Por desacuerdos sociopolíticos y cuestiones económicas burocráticas de parte del gobierno central, deja de funcionar ocho años después y, en 1865, el Presidente Mariano Ignacio Prado la convierte en el Colegio San Carlos, uno de los colegios emblemáticos de Puno. Este evento obliga a gran parte de la juventud puneña a migrar a ciudades cercanas para formarse profesionalmente. El vínculo con Arequipa y los caminos establecidos previos al ferrocarril convirtieron esa ruta en una de las principales con un flujo de personas al menos semanal, así como también con Cusco y, para los que podían desplazarse más, con Argentina y Lima durante varias décadas hasta que finalmente se establece la Universidad Técnica del Altiplano recién en 1962.

La ausencia de un centro de estudios superiores crea un rasgo común entre los intelectuales puneños al recurrir al autodidactismo y al entusiasmo para producir arte y cultura. Formados fuera de Puno generalmente como juristas o normalistas, volvían al terruño a ejercer sus oficios y a dedicarse simultáneamente a la cultura y el pensamiento intelectual, como una labor necesaria a nivel personal y también para la ciudad y la sociedad puneña. Este interés por la cultura y la situación social y política del indígena no es gratuito ni casual. Se trata de una generación de artistas formada por José Antonio Encinas, quien les permitió desde la primera etapa de

formación dejar fluir su capacidad y motivación intelectual. Esa fue probablemente la razón por la que varios de ellos decidieron emprender una carrera magisterial.

Hacia 1925, durante el Gobierno de Augusto B. Leguía, se creó una Sección Normal anexa al Colegio San Carlos, que ofrecía la formación de normalista elemental en escuelas indígenas¹⁵ y que funcionó hasta 1937. Luego de esta primera formación superior, varios puneños continuaron sus estudios en la Universidad de San Marcos y en la Universidad Católica del Perú, y volvieron a Puno a enseñar en las distintas provincias. Tomando en cuenta que durante décadas los niveles de analfabetismo en Puno eran considerablemente altos¹⁶, la presencia de los profesores normalistas en las zonas rurales debió haber causado algún impacto no solamente en los niños, sino en las sociedades a las que migraban para enseñar. Según Carlos Contreras, el sueldo de un preceptor era mayor al de un prefecto, lo que de alguna manera debió haberles otorgado prestigio, además de su formación académica y sus dotes artísticas e interés cultural. Por estas razones no era difícil que participaran activamente en política y en la sociedad.

3.2.4. La *intelligentsia* puneña

3.2.4.1. Movimientos vanguardistas indigenistas y publicaciones intelectuales

El final de la segunda década del siglo XX coincide con el segundo mandato presidencial de Augusto B. Leguía, período conocido como el Oncenio (1919-1930). Antecedido por la República Aristocrática, este gobierno incorpora, entre otras decisiones políticas y cambios estructurales del poder político hasta entonces oligárquico, a cierto sector de las clases medias urbanas al quehacer político en los

¹⁵ Según información en el sitio web oficial del Colegio San Carlos y del blog del pedagogo José Portugal Catacora.

¹⁶ En 1902, 86% de niños no tenía instrucción, según datos del censo de ese año. Hacia 1925, en los colegios urbanos, el porcentaje era menor de 1% de estudiantes indígenas.

nuevos organismos del Estado en un afán de construir una nación moderna. Incluso enfrentado a crecientes revueltas obreras y campesinas, inicialmente fue un gobierno que tuvo un mensaje democratizador al reconocer la participación del sector indígena en la nación y al apoyar el pensamiento indigenista que empezaba a aparecer con más fuerza (Zevallos, 2002). Este discurso desaparecería en la segunda mitad del Oncenio, cuando la represión se intensifica. El impulso al desarrollo cultural de Lima produjo una apertura al arte y la cultura que provenía del resto del país, haciendo posible que se perciba en Lima la circulación del pensamiento vanguardista de movimientos artísticos e intelectuales pertenecientes al estrato social educado del sur del país.

Al mismo tiempo, Puno estaba en el auge de la que se considera la época de oro de la intelectualidad puneña, el periodo entre 1895 y 1932 (Zevallos, 2002). A pesar de no contar con un espacio académico, la ciudad tuvo una fuerte actividad artística e intelectual liderada por autodidactas (Tamayo, 1982). Es en este periodo que surgen los movimientos vanguardistas que captaron la atención del sector culto de Lima.

Años previos a la formación del grupo Orkopata, existió la Sociedad Liberal, que publicaba la revista *Ondina*, y el grupo Bohemia Andina, colectivo liderado por Emilio Romero, José Antonio Encinas, Arturo Peralta y otros puneños de la primera generación de intelectuales puneños, publicó la revista *La Tea* entre 1917 y 1920, y se encargó de realizar obras de teatro, además de publicaciones y literatura. Presentaron la obra teatral “La noche de San Juan” el 9 de junio de 1917 en el Teatro Municipal de Puno con la Orquesta Filarmónica de la ciudad, dirigida por el músico y compositor Rosendo Huirse, conocido como autor del himno a Puno.

Aunque sin datos exactos, en 1924 se iniciaría la publicación de la Revista CIRRUS (la única publicación que se pudo encontrar es de 1925), con la que también colaboraron miembros de Bohemia Andina y del que poco después se convertiría en el grupo Orkopata, entre otros intelectuales puneños, quienes asiduamente publicaban ensayos políticos, artículos, poesía y literatura compuesta en su

mayoría por temáticas aymaras, quechuas y memoria oral indígena y tradicional puneña.

En el artículo “Puno y sus intelectuales”, escrito por el escritor cusqueño José Gabriel Cosío Medina y publicado en el nro. 533 de la revista limeña *Mundial* en septiembre de 1930¹⁷, el autor intenta definir el perfil del artista puneño. Primero, delimita al artista como habitante del terruño, diferenciándolo de aquellos que emigran, como una característica común que divide y perfila de maneras diferentes a los que se van frente a los que deciden quedarse y cultivan y producen artísticamente en Puno. Su artículo es en realidad una queja de por qué, habiendo tanto intelectual con vastos catálogos de obras literarias e intelectuales, no están publicadas en los diarios locales, a diferencia de lo que ocurre en Lima, Arequipa o Cusco. En realidad, por un lado se trataría de una llamada de atención a las editoriales de la prensa escrita, pero más importante, una reclamación a los mismos autores, por estar dedicados a sus labores académicas y políticas y tener postergada su faceta artística. Este artículo es simbólico en cuanto a la falta de visibilidad externa que tenía la actividad intelectual y artística en Puno, especialmente fuera de los círculos vanguardistas.

3.2.4.1.1. El grupo Orkopata (1925)

Liderado por Arturo Peralta, el grupo Orkopata es el único movimiento artístico e intelectual de Puno de la primera mitad del siglo XX que ha sido frecuentemente tópico de estudio en la academia por ser representativo de la corriente intelectual indigenista. Es el más emblemático fuera de Puno y el pensamiento y estilo vanguardistas que produjo tuvieron eco a nivel local, nacional, en Latinoamérica y posteriormente en estudios académicos internacionales. El grupo Orkopata publicó periódicamente el *Boletín Titicaca* durante 1926 y 1932, hasta el exilio de Gamaliel Churata. Si bien tuvo un comienzo bastante modesto, el alcance de las obras de Gamaliel Churata y Emilio Armaza a nivel internacional dentro de los movimientos vanguardistas e indigenistas de la región, junto con una labor editorial planeada a detalle, hicieron que el *Boletín Titicaca* se convirtiera en una revista que contenía la

¹⁷ https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/82137429X/44/LOG_0029/

pulpa del pensamiento activista intelectual y político de la región, al incluir colaboraciones locales, nacionales y extranjeras que abarcaban tres ejes temáticos principales: la estética vanguardista; la política; y el problema de la nacionalidad y su relación con lo indígena (Zevallos, 2002).

3.2.4.1.2. El Círculo pictórico Laykakota (Abril 1933)

Según Christian Reynoso, el establecimiento del Círculo Pictórico Laykakota, se ubica en abril de 1933 durante una primera reunión entre un primer grupo de pintores formado por Amadeo Landaeta, Carlos Dreyer, Carlos Rubina, Genaro Escobar, Joaquín Chávez y Florentino Sosa, con el objetivo de crear un colectivo representativo del arte pictórico puneño. La actividad de los Laykakota como colectivo se produjo durante siete años y el número de miembros creció, al ser también un espacio de mentoría. Es el primer movimiento artístico que se registra en Puno, pues no existen datos históricos que mencionan actividad pictórica. Los laykakotas consideraron a Enrique Masías Portugal como el precursor de la pintura puneña al pintar el paisaje altiplánico, aunque sin signos claros de estética indigenista. Su obra fue importante para la aparición de un movimiento más vigoroso a partir de 1933, cuando “la pintura puneña se ‘indigeniza’ y adquiere una intención vernácula, volcándose hacia el paisaje y los temas del Altiplano” (Tamayo, 1982). Las técnicas y materiales eran diversos¹⁸ y el colectivo organizaba tertulias una vez por semana para comentar sus obras. Estas tertulias estaban también acompañadas de música, dado que algunos de sus miembros, como Carlos Rubina, Florentino Sosa y Juan Peñaloza, eran músicos y formaban parte de orquestas locales. Realizaron exposiciones en Lima, Arequipa, Santiago, La Paz y París, así como también muestras en distintos eventos en Puno regularmente. En Lima, empezaron a captar el interés de ciertos coleccionistas y, a nivel internacional, el interés de artistas que viajaron a Puno a colaborar con el colectivo.

A principios de 1940, el Círculo Pictórico Laykakota cesó sus actividades colectivas luego de siete años de intensa actividad artística. Aunque se desconocen las razones, el hecho de que la mayoría de sus integrantes no persiguió un camino

¹⁸ Desde el óleo, la acuarela, los dibujos a lápiz, hasta el carbón, los grabados, las xilografías y aguatinas (Reynoso, 2013).

profesional en la pintura, a excepción de Carlos Dreyer, podría ser lo que forzó la ruptura. Aún así, muchos de sus integrantes continuaron su labor artística y cultural en la ciudad.

3.2.5. El folclor y el Instituto Americano de Arte

Es importante mencionar que, al menos en Cusco y en Puno, lugares donde la población indígena era más del 90% de las regiones, el período de indigenismo musical coincidió con el fortalecimiento de las prácticas de representación de música y danzas, lo que se consideraba folclor en las élites que lo ejercían. Esta representación de música y danza catalogadas como *folclóricas* originaron, al menos en Puno, espacios creativos donde se modelaron identidades y distinciones *étnico/raciales* (Mendoza, 20). Así, existía una clara distinción entre los conjuntos campesinos que representaban sus propias manifestaciones musicales y dancísticas, y la práctica desde la ciudad letrada de ir a captarlas al campo para luego crear versiones representativas orquestadas e interpretadas por compañías artísticas de la élite y enfocadas en una audiencia distinta, promovida por instituciones culturales. La segunda fue la que tuvo más impacto hacia afuera, por cuestiones de poder y relación con las instituciones y personas que lo hacían posible. Existía una idealización de la cultura y sociedad puneñas hacia afuera que influyó entre los músicos y gestores indigenistas puneños. En este punto, los indigenistas vuelcan la mirada a una necesidad creciente de definir la identidad regional dentro de la nacional, y en su búsqueda de emblemas prestaron especial atención a la música y danza indígenas, que otorgaban el más claro ejemplo de contraste con la cultura europea, estadounidense y criolla (Turino, 1991). En este contexto, el Instituto Americano de Arte fue fundado en Puno en 1941 para “incentivar al rescate, promoción y desarrollo de la cultura de la región de Puno”. En la página oficial del IAA de Puno¹⁹, se puede leer lo siguiente:

‘Es la entidad que fusiona a los sucesores del Grupo Cultural “Orkopata” creador del Primer Movimiento Literario Indigenista del Perú, y de los artistas

¹⁹ <https://institutoamericanodeartedepuno.com/historia/>

plásticos que en la década de los años 30 del siglo pasado, fundaron el Círculo Pictórico “Laykakota”.’

A inicios del siglo XX, los compositores indigenistas se enfrentaron a una paradoja. Las relaciones de poder entre la sociedad mestiza de Puno y las poblaciones campesinas todavía mantenían el gran contraste entre ambos, que se comprobaba en la ausencia de campesinos que habitaban la ciudad, sobre todo la zona central, en cuanto la migración campesina recién empezaba a producirse en las periferias urbanas. Por otro lado, la élite puneña toma al campesinado y su universo como inspiración y contenido para crear un folclor representativo puneño. De esta manera, los elementos culturales que promovían como auténticos y vulnerables eran tomados de una gran mayoría subordinada que, a través de su lucha política, estaba cuestionando la legitimidad de la estructura de poder existente e intentando romperla. Frente a esto, los fundadores indigenistas del Instituto Americano de Arte acuden al folclor y su necesidad de salvaguardarlo para recoger estas expresiones, y al arte como herramienta para reinterpretarlas y manipularlas hasta crear un estilo propio.

Como La Serna Salcedo ha observado:

muchas de las expresiones artísticas campesinas —v.gr. carnavales, sicuris, *choquelas*, *llameritos*— que hasta entonces solamente eran representadas por las mismas comparsas indígenas que llegaban a las festividades religiosas urbanas, fueron captadas e incorporadas dentro de una propuesta folclórica «oficial» en los años siguientes.²⁰

De este modo, la élite letrada puneña fue creando un discurso sonoro, visual y corporal acerca de la identidad musical del departamento, en el que grupos como el Conjunto Obrero Masías, el Centro Musical Ayaviri y posteriormente el Conjunto Orquestal Puno, eran considerados representativos. Este es un ejemplo claro de cómo las auralidades limeñas no hacían distinción de la música puneña, mientras que en la sociedad indigenista puneña se consideraba que la sonoridad representativa de la región se hacía por ellos mismos en la ciudad. En 1935, la

²⁰ *Sicuris, máscaras y diablos danzantes: Historia de la diablada y la identidad cultural en Puno.* Ministerio de Cultura

comisión del Certamen de Bailes, Cantos, Música y Trajes Típicos de Lima, creada con motivo de la celebración del cuarto centenario de la fundación de la capital, recomendó el envío de la comparsa de *ayarachis* de Lampa. Los editores del diario *Los Andes* cuestionaron dicha elección, bajo el argumento desdeñoso que aseguraba se trataba de una agrupación «sumamente exótica y casi primitiva» que no representaba la verdadera riqueza del arte folclórico puneño. La intervención de esta nueva élite ahora folclorista impacta en las formas de escucha locales y limeñas desde que permitió que, finalmente, se designara al Conjunto Obrero Masías como representante de Puno, acompañado del Conjunto Orkopata.

Ya se ha comentado que, luego del triunfo del Conjunto Obrero Masías en Lima, este es recibido apoteósicamente. Se trataba de un primer triunfo para el proyecto cultural regional basado en la riqueza de la música y danzas tradicionales e ideado y construido por las elites letradas locales. La Serna Salcedo vuelve a comentarlo:

Como bien concluye La Serna Salcedo, en las décadas siguientes este discurso se consolidaría, una vez que las comparsas de *vecinos*, como el Centro Masías, se presentaban como los “verdaderos” representantes del arte puneño: “Este triunfo no fue del Conjunto Obrero Masías, fue de Puno entero, ya que un grupo de sus hijos, muchachos francos y sinceros, había conquistado el sitio de honor dentro del arte peruano para su terruño”²¹. Se habían convertido en las principales organizaciones dedicadas a rescatar y reinventar la música y danza puneñas.

3.3. La música puneña

“(…) difundir las fecundas manifestaciones de los músicos puneños (….) que son la representación viva y palpitante de nuestra naturaleza andina como una contribución para levantar el nivel artístico. En ningún lugar mejor que en Puno se puede reafirmar que el folklore es sinónimo de

²¹ *Sicuris, máscaras y diablos danzantes: Historia de la diablada y la identidad cultural en Puno*. Ministerio de Cultura

multitudes, y que su música altiva, armoniosa y poética, es motivo inagotable de pensadores y artistas”.²²

Este es un extracto de los dos primeros párrafos con los que se presenta la colección impresa de la *Antología de la Música Puneña* compilada por Edgar Valcárcel y Virgilio Palacios en 1983. Esta compilación reúne en sus seis tomos obras de un grupo seleccionado de compositores puneños y sus obras para piano, para piano y voz, para conjunto de cámara y orquesta, para orquesta, para guitarra y estudiantina, y para coro, música popular e instrumentos nativos. El grupo de compositores pertenece a la clase acomodada de la ciudad de Puno, y se trata de hombres con renombre en sociedad no solamente por su creación y calidad musical, sino por su labor intelectual. La música posee elementos del campo puneño y las sociedades indígenas, los que fueron cuidadosamente seleccionados por sus creadores, quienes los captaron *in situ* para luego hacer sus propias reinterpretaciones con las formaciones musicales de la ciudad. Su música, inicialmente pensada para ser interpretada por formaciones musicales originadas en la ciudad, con el tiempo fue trasladándose a otros espacios de las provincias en la región. Se entiende, entonces, que se considera como música puneña a aquellas músicas que, originalmente escritas y concebidas en lenguaje hegemónico musical occidental e interpretadas por grupos musicales con instrumentación y organización occidentales propias y cercanas a la música docta, se volvieron populares y representativas en un discurso de *puneñidad*.

Esto significa que tanto la música académica como la música con formas musicales propias de la música popular ejecutada por los grupos orquestales son consideradas músicas puneñas. Es una música que se diferencia, por otro lado, de la interpretada por las bandas de bronces, bombo y caja que acompañan las llamadas danzas de luces en festividades y celebraciones religiosas, y de la ejecutada por los aerófonos que la interpretan en tropas. Es una música de autor que se ha forjado en la bohemia de la ciudad, con una distinción de clase y de forma clara, como si el estatus social también hubiera sido otorgado a la música.

²² *Antología de la Música Puneña* Vol.1. Presentación por José Luis Lescano, presidente de la CORPUNO.

Se entiende, entonces, que es una música citadina que ha tenido influencias de fuera al menos en dos sentidos. Por un lado, de las corrientes compositivas europeas y aquellas que llegaban a Puno de la costa y de La Paz, Santiago y Buenos Aires, y, por otro lado, de las expresiones musicales de las sociedades indígenas que se encontraban en todo el resto de la región. Esta música encontrará en la estudiantina puneña la organización tímbrica y la sonoridad idóneas para difundirla.

3.3.1. Las formaciones musicales de inicios del siglo XX

El artista y pensador indigenista muchas veces también fue músico. La formación en las artes promovida por Encinas tuvo un contexto óptimo en Puno, incluso desde las décadas previas a su ejecución de la Escuela Nueva en Puno. Esta primera generación de intelectuales quienes a su vez eran artistas y al mismo tiempo se desempeñaban como docentes, juristas o tenían algún cargo político conformó la histórica Estudiantina Montesinos. Si bien existen muchas fuentes escritas que han intentado reconstruir y ubicar históricamente el punto de inicio de la actividad musical en Puno, se trata de datos inexactos y sin sustento historiográfico pero que han construido una narración local. Dentro de los estudios musicales puneños, se consideran a ciertas formaciones musicales como el semillero de los conjuntos musicales más constituidos que vendrían décadas después.

El acceso a una formación musical en Puno a inicios del siglo XX fue notoriamente limitado. Ya existía la estudiantina de Manuel Montesinos que recibía a músicos aficionados para interpretar música popular puneña y participar de las festividades. Por otro lado, aquellos que recibían clases más avanzadas en teoría musical y técnica interpretativa de algún instrumento lo hacían en el Seminario de San Ambrosio, al que solamente tenía acceso los hijos de las familias de la élite, o en clases privadas con compositores locales ya renombrados.

En ese entonces, los melgarinos Rosendo Huirse, Mariano Béjar Pacheco y Victor Echave ya contaban con cierta trascendencia, al igual que los puneños Theodoro Valcarcel y Alberto Rivarola. A este grupo de compositores se le considera como precursores de una música que ya empezaba a perfilarse como puneña. Luego

vendrían el Centro Musical Puno en 1915 y, en 1924, el Conjunto Masías de Arte Vernacular y la Estudiantina Duncker dirigida por Alberto Rivarola. Esta última graba en Arequipa para la compañía Víctor de EEUU los temas “Cacharpari”, “Cusisanana”, “Chascañawi”, “Pandillera”, “Recuerdo moheño”, “Ripusajjna”, “Sedienta paloma”, “Yuyay chincachejj” y “Las zampoñas que se van”. En 1929 se inicia la Estudiantina Puno.

3.3.2. La estudiantina puneña

La estudiantina puneña es propia y exclusiva de contextos urbanos altiplánicos. Se trata de un espacio musical colectivo que elige a los instrumentos de cuerda para su instrumentalización. Considerado el “instrumento” mestizo puneño por excelencia²³ y conformado por una formación de instrumentos de cuerda. Tiene distintas funciones: la de acompañar y musicalizar danzas, especialmente la marinera y pandilla puneñas; y la de servir como conjuntos orquestales reducidos capaces de amenizar eventos culturales y tertulias bohemias con repertorios variados que también incluyen las composiciones de sus músicos y directores.

Los directores de estudiantina tenían que tener un conocimiento de teoría musical avanzado para poder realizar los arreglos con instrumentos de cuerdas y para que, una vez realizadas las captaciones de temáticas indígenas musicales y sonoras, la composición resultante sea adaptada a la estudiantina. Como observa Omar Ponce, este sería un proceso de refuncionalización, en el que las músicas que pertenecieron a calendarios rituales o a circunstancias cotidianas y comunitarias, pasan al repertorio de la estudiantina urbana y son llevadas a otros espacios de performance donde el centro de sus funciones son la representatividad local y la conformación de comunidades en la práctica musical (Ponce, 2006). Estas nuevas funciones están estrechamente ligadas a la construcción de identidades regionales desde la ciudad letrada rodeada de expresiones sonoras indígenas.

Se ha definido por E. Valcárcel y V. Palacios y entre los músicos de estudiantinas una clasificación en cuanto a la organización instrumental de tres núcleos fundamentales:

²³ *Antología de la Música Puneña*, tomo 6 - presentación

- Primer grupo: 2 voces superiores (mandolinas o violines) en terceras paralelas y 1 voz inferior, bajo (guitarra)
- Segundo grupo: 2 voces superiores duplicadas y siempre en terceras (mandolinas y violines), 1 ó 2 voces intermedias (acordeón, charango) a manera de relleno armónico, 1 voz de bajo (guitarras duplicadas con el guitarrón)
- La misma estructura anterior, 1 ó 2 voces armonizando (soprano por lo general) y contrabajo.

La estudiantina puneña sirvió como un espacio didáctico en el que muchos músicos aficionados perfeccionaron sus técnicas y conocimientos musicales, mientras que los directores y compositores académicos encontraron en ella las orquestas sinfónicas que todavía no existían en Puno. Así, es probable que la mayoría, sino todos los compositores indigenistas puneños, hayan debido participar en alguna estudiantina.

3.3.3. Los géneros musicales de la música puneña

El escritor puneño Enrique Cuentas Ormachea afirma en su libro *La Pandilla Puneña*, de 1997, que el carácter mestizo del folclor puneño se expresa a través de rasgos específicos de esta danza y de la música que la acompaña: los huayños pandilleros y las marineras puneñas (Cuentas, 1997). Estos géneros musicales se convirtieron en la música predilecta que identifica al puneño ciudadano, quien revive una época de oro cada temporada de carnaval y, hoy en día, también a inicios del mes de noviembre en las celebraciones del aniversario de la ciudad. Se interpretan acompañando a las pandillas cada viernes y domingo de carnaval, y como música sola, en eventos organizados por la gestión municipal de turno, principalmente dentro de las celebraciones oficiales de la fundación española de la ciudad (el 4 de noviembre de cada año), entre las que destacan el Concurso de Estudiantinas.

Partiendo de que toda canción emblemática de tipo etnicitario requiere algún tipo de nexo de identidad con el colectivo que representa (Marti, 1996), en el caso del huayño pandillero y la marinera puneña con la sociedad puneña dicho nexo se consolidó a medida en que su interpretación recibía reconocimiento en espacios en

los cuales competía con otras músicas. Se percibe en la memoria puneña un anhelo constante de demostrar afuera el alto nivel de la música que se hacía en Puno.

Cuentas Ormachea atribuye a Manuel Montesinos, considerado el fundador de la estudiantina puneña, el inicio de la práctica de los huayños pandilleros (Cuentas 1997). El huayño, con ñ en Puno, comparte características con distintos huaynos en Perú. Tiene la forma canción, de ritmo y estructura binaria, con forma estrófica basada en coplas de frases cortas (generalmente ABAB), melodías pentatónicas y bordoneo cromático que las acompaña (Mendívil, 2010).

Es tradición la interpretación de una marinera puneña previa al huayño pandillero. Generalmente la marinera es instrumental, mientras que los huayños pandilleros generalmente son cantados por intérpretes mujeres, quienes visten el atuendo femenino con el que se ejecuta la danza. En cuanto a la música, Cuentas Ormachea menciona las anotaciones de Cástor Vera acerca de la marinera puneña, íntegramente a continuación:

“La música de la Marinera Puneña es de aire sentimental
Es de compás ternario y se escribe en la fórmula 6/8 y a veces en $\frac{3}{4}$
Su tonalidad es en modo menor

En cuanto a su estructura, la música se divide en tres partes:

Introducción: en 16 compases “que es la preparación del motivo principal” y que también se denomina “entrada”, que puede ejecutarse por instrumento melódico o mediante bordoneo de guitarras.

Tema principal: que es la melodía que se repite dos veces en cada período.

El “remate”: que es fortísimo y (acompañando a la danza) va acompañado de jadeo de palmas (de danzantes).”²⁴

3.3.4. El compositor indigenista puneño

²⁴ Del libro *La Pandilla Puneña* / Enrique A. Cuentas Ormachea / Lima : Asociación Cultural Brisas del Titicaca (1997) donde el autor cita a Cástor Vera Solano.

Probablemente la característica principal del compositor indigenista, que no es tema de esta investigación pero es necesario mencionar para entenderlo mejor, es que es hombre y goza de un estatus privilegiado en un sistema patriarcal socialmente aceptado. Las dinámicas y roles que poseían en la sociedad les otorgaron el espacio preciso para poder desarrollar su producción artística en una época que abrazaba ciertas ramas del progreso, pero que todavía se resistía a otras.

Otra característica importante del compositor indigenista puneño es que realizaba su creación artística musical paralelamente a una labor de preservación y revitalización cultural. El compositor indigenista es revitalizador de las culturas andinas primero por interés y posteriormente por una necesidad artística que explicaremos más adelante. El compositor puneño realizaba captaciones, una práctica etnográfica menos común en Lima probablemente por la lejanía con las expresiones musicales andinas. Las captaciones, a su vez, sirvieron como quehacer de rescate cultural en épocas en las que las tecnologías musicales de registro sonoro todavía no existían en Puno. El compositor fue muchas veces fundador y director de proyectos musicales, en los que también realizaba el trabajo de gestor. Su participación en la parte intelectual y cultural de la sociedad era constante y muy comprometida. Se ha mencionado anteriormente la afinidad que los compositores tenían con otros artistas, quienes muchas veces participaban en sus proyectos musicales o tenían relaciones de parentesco, trabajo o labor política fuera de los círculos artísticos. En todo caso, la bohemia en las tertulias musicales también llevaba arte pictórico, poesía y literatura.

El compositor indigenista puneño tenía a la vez la condición de compositor en lenguaje musical académico y de cultor de músicas populares que empezaban a definir un sentido de pertenencia con una idea de identidad puneña que tomaba elementos de la vida rural e indígena como propios, sin dejar por ello de ser misti.

CAPÍTULO IV

4. Cástor Vera Solano

Varios rasgos de Cástor Vera como compositor de renombre y miembro activo de la élite son representativos del compositor regional indigenista. Se forma musicalmente en Puno y es allí donde realiza la mayor parte de su trabajo musical y compositivo. Es de los que decide permanecer en Puno, donde encuentra el espacio social y cultural para desarrollarse como músico y docente, contrario a las expectativas de migración y progreso que supuestamente se encontraba en ciudades más grandes. Cástor Vera abraza el compromiso de continuar en Puno el legado musical que él sintió que le había sido transmitido a través de una primera generación de compositores que considera precursores de la música tradicional puneña. En todo caso, es algo que tuvo muy claro al final de su trayectoria musical, tal como menciona en un discurso durante una audición del Conjunto Orquestal Puno²⁵ en la radio La Voz del Altiplano a inicios de la década de 1970:

“Gracias a la gentileza de la emisora amiga la Voz del Altiplano es posible la tangibilización de esta audición que la ofrecemos al culto público oyente para rendir tributo de pleitesía y gratitud a los artistas cultores de la música llámense compositores, ejecutantes, instrumentistas, militantes o dirigentes ya desaparecidos que al antecedernos en otras épocas con sacrificio y abnegación cimentaron el semillero y sentaron las bases de nuestro patrimonio cultural preponderantemente musical hasta constituir el recio y firme bastión del excelso arte (del teje) que hoy constituye el orgullo del departamento de Puno y de su capital con justicia denominada capital folklórica del Perú. (Y todo mencida) la obra cumbre y labor infatigable de cultores sencillos, autodidactas, que en forma anónima muchas veces y lejos de la propaganda y ajenos a panegíricos interesados, supieron cultivar la música en instrumentos inadecuados y sin la técnica requerida y que sin embargo lograron, legaron a la posteridad el fruto de sus desvelos creando y divulgando melodías populares o superándolas en formas musicales más elevadas y a la vez formando nuevas generaciones de valores musicales jóvenes a través de arraigada y constante labor educativa. A muchos artistas ya desaparecidos se les ha recordado en actuaciones esporádicas mediante los famosos homenajes póstumos. Ya que en vida y cuando más lo necesitaron no tuvieron de parte de nadie un merecido

²⁵ Transcripción del discurso de CVS durante una audición del Conjunto Orquestal Puno dedicada a compositores puneños fallecidos en la radio La Voz del Altiplano, a cargo del periodista Hugo Carbajal en la década de 1970. Archivo sonoro.

respaldo y estímulo. Muchos lucharon, trabajaron tesoneramente pese a la incomprensión del medio y cayeron en la batalla extenuados obvio por las mismas razones y acicateados por la conseja popular "nadie es profeta en su tierra", emigraron a otros lugares del territorio nacional o extranjero y encontraron campo propicio para un mejor logro y desempeño de sus aspiraciones innatas. Tal es el caso de los hermanos Huirse, Béjar Pacheco, familia Echave, Carlos Caballero, Leonor Deza, Felicitas Mostajo, Augusto Portugal y muchos más, algunos de los cuales ya han sucumbido quizá prematuramente. En esta oportunidad hubiéramos querido recordar a todos los músicos puneños grandes y pequeños que en una u otra forma han contribuido a levantar y encumbrar el arte musical puneño a alcances insospechados y en nombraría universal, tal es el caso de Theodoro Valcarcel pero las limitaciones de la presente audición no nos permiten extendernos en la magnitud requerida que la reservamos para una nueva ocasión. Brevemente me ocuparé a continuación de algunos exponentes que irradiaron en el ámbito lacustre y le dieron brillo y prosapia en la organización de estudiantinas y orquestas de cuerdas como lo fueron las de Montesinos y Cuentas que abnegaron la tarea pedagógica musical como lo fue Alberto Montoya. En mi mocedad tuve la suerte de conocer a los últimos y también a Alberto Rivarola. En su alma noble, Montesinos, en la segunda década del presente siglo fue el organizador de la estudiantina que llevó su nombre y que fue la base obligada para la concreción formativa de una de las más famosas pandillas carnavalescas de la época. Fue magnífico ejecutante de acordeón y fue uno de los que contribuyó a darle forma y peculiaridad a nuestra pandilla puneña y especialmente al huayño pandillero. Hoy las hermosas melodías todavía flotan en nuestro ambiente y en el altiplano. Falleció en el año 1919 y se le recuerda constantemente por su trato, su afabilidad y su dedicación a la música. Don Marcelino Cuentas fue otro gran artista. Organizador y ejecutante de mandolina. Siendo yo pequeño lo escuché constantemente interpretar partituras musicales ad hoc hermosas melodías en su inseparable mandolina napolitana. Fue el director de la estudiantina de su nombre que era un conjunto bastante disciplinado y también organizador de una pandilla puneña de grata recordación que tuvo su gran auge desde los años 1917 a 1922. A Don Alberto Rivarola muchos lo han conocido y conservan latente su memoria. Tanto en sus composiciones como en sus interpretaciones como solista inigualable de guitarra. Fue instrumentista de la estudiantina Cuentas y

en 1924 organizó y dirigió la famosa estudiantina Duncker que deleitó con sus interpretaciones durante más de una década en las principales ciudades del sur del Perú. Tal fue la fama de este conjunto musical que la compañía Víctor de Estados Unidos vino a grabar expresamente a nuestra ciudad la música de los huayños mestizos, indígenas y pandilleros de nuestro medio, constituyendo un impacto artístico sin precedentes. Hasta la fecha este famoso conjunto no ha sido superado ni en organización, ni en interpretación ni en disciplina. Pertenecen al estro de Don Alberto las composiciones Siempre vivas, vals, los huayños pandilleros Recuerdos de mil zampoñas, me voy con mi palomita, la marinera linda paisanita y otras más. Finalmente quiero recordar con gratitud al inolvidable maestro y artista señor Alberto Montoya a quien escuché las primeras lecciones teóricas de la música. Fue profesor de teoría en el colegio seminario de San Ambrosio durante muchos años y durante la gestión directorial del doctor Alberto Barrios. Fue organista de nuestra basílica menor o catedral como se le denominaba anteriormente y era un magnífico lector a primera vista de la música escrita, aun con armadura complicada de sostenidos y bemoles. Se le recuerda porque hizo la labor de apostolado forjando con paciencia y dedicación nuevos intérpretes y ejecutantes como lo fueron la señorita Maria Luisa Valencia, Teodoro Corrales y muchos otros que bebieron de su experiencia su iniciación musical. Siendo organista de la parroquia de San Juan falleció hace poco tiempo pobre y olvidado de la sociedad puneña a la que brindó sus desvelos e inquietudes. Para terminar, agradezco nuevamente a la gerencia de la Voz del Altiplano en la persona de mi entrañado amigo Hugo Carbajal, que me ha dado oportunidad para la consecución de la presente audición que espero sea del agrado de ustedes. Muchas gracias”.

Este discurso es el único registro sonoro que se tiene del pensamiento intelectual de Castor Vera acerca de la música puneña. Se percibe el gran conocimiento que tenía de la historia y los géneros que se cultivaron en una generación de compositores anterior a la suya, y también se percibe la proyección que él mismo tenía de lo que significaba contribuir a una tradición musical que también consideraba suya. Está plenamente consciente de cómo se desarrollaron las estudiantinas y las formaciones musicales con músicos aficionados, y de que el autodidactismo -que experimentó en carne propia- fue un rasgo primordial en el proceso de aprender música en Puno. También se percibe la admiración que tenía

por ciertos compositores a los que consideró mentores y figuras claves en su camino musical. En general, la forma cómo él dimensiona la música puneña después de haber participado en ella durante cuarenta años indica un sentimiento de pertenencia y admiración de formar parte de una identidad colectiva vinculada al territorio. En este capítulo se va a analizar los momentos en su vida en los que esta conciencia se va construyendo y cómo se ve reflejada en su obra musical.

4.1. Primeros años musicales en Puno

La formación temprana de Cástor Vera coincidió con el oncenio de Leguía. Era una época en la que se estaban produciendo grandes cambios en el país y también en Puno, donde entre otras cosas se comenzaba a vivir la intensidad del vanguardismo indigenista al mismo tiempo que se establecía una escena musical culta y bohemia en la ciudad. Su madre se movía activamente en círculos intelectuales y su hermano Florentino Sosa ya empezaba a seguir su interés por la pintura, mientras que junto a su otro hermano Serapio empezaban a hacer música con los instrumentos del padre, quien era guitarrista en la Estudiantina Montesinos.

Cástor Vera estudió en la Escuela 881 de Encinas, en ese entonces dirigida por Moisés Chuychud, quien sería un importante gestor de la música clásica en Puno. Los dos últimos años de primaria los estudió en el seminario de San Ambrosio, donde también aprendió a tocar el violín. Durante sus estudios secundarios formó parte de la orquesta escolar y sus primeras clases teóricas las obtuvo de Alberto Montoya, profesor de música del seminario y organista de la catedral. A inicios de la década de los treinta, finaliza sus estudios de magisterio en la Sección Normal del Colegio San Carlos de Puno, los cuales concluye en la Escuela de Pedagogía de la Universidad Católica del Perú.

4.2. Cástor Vera Solano en el ambiente musical puneño

Aunque su formación musical no fue formal, sino más bien en gran parte autodidacta, Cástor Vera llegó a niveles sobresalientes que le permitieron empezar su carrera musical en los proyectos musicales de la ciudad. Durante esa época formó parte como violinista de la Estudiantina Duncker, dirigida por el compositor Alberto Rivarola, quien se convirtió desde entonces en el mentor que Cástor Vera buscaba por su disciplina y su formación académica en la música. Durante 1930 y 1931 fue violinista del Conjunto Puno, dirigido por Carlos Rubina Burgos, y al año siguiente asume la dirección de la Estudiantina Puno. Estaba comenzando a encontrar su lugar en la pequeña escena musical puneña que lo adoptó rápidamente, tal vez porque también anhelaba perfeccionar su práctica musical. Ese mismo año asume el primer violín del Conjunto Obrero Masías de Arte Vernacular y posteriormente la dirección. Realizó con ellos varias giras a Arequipa, Cusco y Lima, en particular una de larga permanencia en Lima en 1935 durante las celebraciones de los 400 años de fundación de la ciudad. El Conjunto Masías, seleccionado en Puno para asistir en representación, ganó el concurso organizado por la Municipalidad de Lima y se presentó durante varias semanas en teatros y espacios a lo largo de la capital. Al retorno y gracias a la noticia de la victoria, son recibidos como triunfadores en Puno²⁶ y Cástor Vera eleva su estatus de novel componente de la escena musical puneña a reconocido compositor, director y violinista a los 23 años. Con este nuevo prestigio, y continuando su carrera normalista, es enviado a Ayaviri.

4.2.1. El centro musical Ayaviri

Cástor Vera Solano estableció su vida en Ayaviri durante cinco años. En 1935, a los 24 años, empieza allá una nueva etapa como docente y rápidamente es invitado a participar en el Centro Musical Ayaviri como director musical. De acuerdo a la literatura y los testimonios de familiares y personas cercanas a él, se cree que en esta época, un poco retirado de la vida bohemia puneña aunque participe activo de la sociedad ayavireña y de giras musicales en la región, realizó gran parte de su

²⁶ Diario *Los Andes*, Puno, 19 febrero 1935.

producción compositiva. Por lo menos se sabe que su pasodoble Centro Musical, dedicado a la agrupación que lo acogió desde el primer día de su vida en Ayaviri, fue compuesto en ese periodo.

Hasta aquí, Cástor Vera empezaba a perfeccionar sus modos de creación de los géneros musicales que interpretó en todos los proyectos musicales de los que había formado parte hasta ahora, pero también se sabe que le gustaban muchos géneros musicales y tipos de música, entre ellos la música clásica y compositores europeos. Además, y por la economía musical que se ha mencionado anteriormente, tenía acceso a música que se estaba escuchando en lugares como Lima, Arequipa, Argentina, Chile, Bolivia, Francia y otros lugares europeos. Tenía también acceso a distintos instrumentos musicales porque, además del violín, tocaba la guitarra, el piano, el acordeón y la mandolina, y por su labor compositiva, tenía interés en todos los instrumentos de orquesta.

4.2.2. Arequipa y la Orquesta Sinfónica

En el corto período que volvió a Puno antes de mudarse a Arequipa, Cástor Vera conoció en Ayaviri a Elva Béjar, hija del compositor Mariano Béjar Pacheco y cantante de zarzuela, quien se convertiría en su esposa y madre de sus cuatro hijos. En familia, emprenden la aventura de mudarse a Arequipa, donde Cástor enseñaría en una escuela primaria.

La llegada de Cástor Vera a Arequipa en 1943 con su esposa y su primogénita coincide con la celebración del 400 aniversario de fundación de la ciudad de Arequipa. Los preparativos para las celebraciones incluyeron eventos de arquitectura, pintura y música. Solamente el año anterior se había fundado la Asociación Orquestal Arequipa la que posteriormente se convertiría en la Orquesta Sinfónica de Arequipa.

Este ambiente es atractivo para Cástor Vera, quien, acostumbrado a la bohemia y actividad cultural y musical, busca encontrar su lugar dentro de esta nueva escena

musical y élite, que lo elige inmediatamente como primer violín de la Orquesta Sinfónica, puesto que ocupa hasta 1949 que retorna a Puno y que reclama de vuelta años después cuando decide residir nuevamente en Arequipa.

Aunque contento de haber encontrado un lugar que lo satisfaga en el mundo académico musical, Cástor Vera no abandonó la música popular y la continuó cultivando. Es gracias a ella que conoce a Benigno Ballón Farfán, a Aurelio Díaz Espinoza y otros compositores arequipeños que realizaban una labor similar a la suya en Puno.

4.2.3. Retorno a Puno

Testimonios de familiares cercanos a Castor Vera han afirmado que el retorno a Puno no fue fácil por varios motivos. Después de volver a la casa de su madre fallecida, acompañado de su esposa y sus cuatro hijos, retomar la vida musical que tenía antes se hizo más complejo. La ruptura de su matrimonio provocó que Cástor Vera se separe durante unos meses de dos de sus hijos, que habían migrado a Lima con su madre Elva, quien buscó apoyo en su padre Mariano Béjar Pacheco. Las razones por las que meses después Cástor Vera pudo reunirse con sus hijos en Puno y hacerse cargo de ellos en adelante son todavía poco precisas en los alcances de esta investigación y además merecerían un análisis más profundo. Lo cierto es que, desde entonces, Cástor Vera se afincó en Puno junto a sus cuatro hijos, al mismo tiempo que asume la dirección de la Escuela 881, como lo hicieron sus antecesores José Antonio Encinas y Moisés Chuychud. Además, se reencuentra con el movimiento musical local en un momento de más madurez luego de las experiencias en Ayaviri y Arequipa. Rápidamente empezó a dirigir el Centro Musical Cástor Vera y luego el Conjunto Orquestal de aficionados. Ambos tenían amplios repertorios, en los que inevitablemente predominaba la música popular puneña en ciertas épocas del año y para eventos específicos, además de que era una de sus favoritas.

Una característica que distingue a Cástor Vera en su aporte a la música puneña es que trabajó con músicos aficionados a los que formaba y dirigía, y a los que tuvo la paciencia de guiar hasta encontrar una sonoridad y una musicalidad con las que quedase satisfecho. Testimonios de sus hijos y otros miembros de los conjuntos que él dirigía aseguran que su exigencia era firme y que tenía sus objetivos muy claros, lo que facilitaba su faceta de director.

4.2.4. El Conjunto Orquestal Puno

El Conjunto Orquestal Puno es el último proyecto orquestal de Cástor Vera y con el que registró fonográficamente una parte importante de su obra y de su labor como director musical y violinista. Aunque adaptado para interpretar música de estudiantina, el repertorio del COP era amplio y navegaba dentro de varios géneros y músicas. Podía interpretar tanto música académica como también géneros populares de la costa como el vals, *foxtrot* o pasodoble, para luego volver a géneros puneños, los que exploró con más frecuencia, probablemente porque le brindaron más reconocimiento y le permitieron viajar y difundirlos durante varias giras y conciertos nacionales e internacionales.

El prestigio que rápidamente adquirió el Conjunto Orquestal Puno le permitió ser considerado como el proyecto musical encargado de musicalizar las danzas estilizadas de la Asociación Puneña de Arte Folklor y Teatro APAFIT, que actuaba como Embajada Folklórica de Puno en eventos culturales dentro y fuera de la región. El APAFIT había colaborado con el Centro Musical Theodoro Valcárcel y acababa de volver de una última gira por Lima. Una pugna entre sus integrantes hizo que el director Carlos Cornejo Roselló, renombrado médico puneño y cultor de la danza en Puno, acuda a Cástor Vera, amigo y padre de una de sus principales bailarinas. Para ese entonces, el Conjunto Orquestal Puno se había hecho de un espacio al ganar el concurso departamental de Estudiantinas Puneñas durante varios años consecutivos y se encontraba activo dentro y fuera de la escena musical puneña. Finalmente, junto al COP, Cástor Vera emprendió la labor de musicalizar las danzas escogidas por el APAFIT, para lo cual realizó nuevamente un trabajo

previo de captación y reinterpretación para las danzas consideradas costumbristas, y un proceso de composición y adaptación de su obra musical para los géneros musicales que acompañaban las danzas ciudadinas. Esta colaboración duró más de una década.

4.2.4.1. Producciones fonográficas

Toda canción emblemática de tipo etnicitario requiere algún tipo de nexo de identidad con el colectivo que representa (Marti, 1996). Este nexo identitario entre Puno y la música de Cástor Vera logró consolidarse a medida en que la industria musical ganó más importancia y las grabaciones fonográficas permitieron crear referentes musicales en Latinoamérica durante períodos de búsqueda de símbolos representativos dentro de las artes (Cornejo, 2012).

El proyecto de grabar un LP comenzó a materializarse gracias a una coyuntura que se acrecienta en la década de los cuarenta. Cástor Vera se hace miembro del Instituto Americano de Arte de Puno a inicios de la década de 1950 cuando la escena musical de la ciudad - que también poseía cierta agencia dentro de las asociaciones y conjuntos musicales dedicados al folclore - ya estaba establecida. Parte de su producción era destinada a giras y concursos de difusión del folclore puneño organizados por el IAA y financiados por el Concejo Provincial y la Corporación de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno CORPUNO, como una clara estrategia para promover la región mediante tradiciones culturales interpretadas por la clase acomodada de la ciudad que había asumido el rol de salvaguardar y difundir expresiones puneñas. El prestigio que él tenía como músico, compositor y director se había expandido al Conjunto Orquestal Puno, que en menos de un año de haberse creado ocupó, junto al Centro Musical Theodoro Valcárcel dirigido por Virgilio Palacios, el lugar más importante entre los centros musicales de la ciudad. Esta consideración le permitió cumplir su proyecto de llevar a Lima a su COP y realizar producciones fonográficas en un momento en el que la recepción de material provinciano era bienvenida en las casas de grabación.

Cástor Vera grabó tres LPs y un mini LP póstumo, que fue lanzado cuando ya había fallecido.

- En 1965, el LP denominado Conjunto Orquestal Puno, realizado con el sello musical Odeón del Perú.
- en 1967, el LP Puno Pandillero, realizado con el sello Iempsa Odeon
- en 1973, el LP Puno Eterno, realizado con el sello Sonoradio.
- en 1976, el mini LP Puno Tradicional, realizado con el sello Sonoradio (póstumo).

4.3. Temáticas recurrentes en su obra

La decisión de Cástor Vera de unirse a la corriente regionalista de la música puneña desde la década de 1920 parece haber estado motivada por diversos factores. Si bien no se ha podido rastrear su ascendencia paterna, que se cree viene del norte del país, la ascendencia de parte de su madre comprendería varias generaciones puneñas²⁷, lo que podría haberle dado un sentido de pertenencia, aunque su padre migrante ya formaba parte de la escena musical (teniendo en cuenta que se trataba, al mismo tiempo, de ciudades e identidades en formación y reconstrucción). Por otro lado, resulta difícil imaginar otras ideologías en el Puno intelectual, al convivir con dos culturas indígenas locales que estaban impregnadas en la vida cotidiana en la ciudad, aún considerada *misti*. Entonces, aquella vinculación con lo indígena (incluso como parte de su identidad) y con la colectividad puneña con marcada descendencia indígena con la que también compartía el quehacer musical, marcaron un sendero de fácil acceso a una corriente indigenista que por lo menos en las letras y pensamiento intelectual, se concentró en Puno. Por otro lado, el giro que empieza a tener este nuevo interés, al menos en las instituciones culturales, de difundir estas nuevas expresiones musicales dentro de una propuesta folclórica, probablemente también adaptó algunos elementos de parte de su música. Dentro de este particular contexto, se va a revisar parte de la extensa producción musical de Cástor Vera a lo largo de su trayectoria compositiva. También se revisará una influyente corriente sonora que se fue enriqueciendo desde las primeras oportunidades en las que el compositor realiza giras a Lima representando la

²⁷ Para los alcances de este trabajo, no pudo encontrarse ancestros indígenas.

música puneña, posteriormente cuando se asienta temporalmente en Ayaviri a mitad de la década de 1930 y entra en contacto con otras formas de componer e interpretar la música de estudiantina, y finalmente durante su instauración de parte de la sociedad como compositor de música puneña.

A continuación, se va a clasificar el repertorio de sus producciones fonográficas según la autoría, si es que se trata de una obra original o no, y el género musical.

En el primer LP, *Conjunto Orquestal Puno*, la distribución del repertorio se realizó de la siguiente manera:

Composiciones propias:

- “Zampoña de oro” - Sicuri
- “Kquencha moza” - Huayño
- “Joyita puneña” - Huayño pandillero
- “La paradita” - Marinera puneña
- “Fantasía pandillera (Dedicado Al Apafit)” - Huayño
- “Linda serranita” - Huayño pandillero
- “Imillita” - Huayño
- “La Tradicional” - Marinera puneña

Arreglos desde captaciones:

- “Carnaval de ichu” - Danza costumbrista
- “Llamerada” - Danza

En el segundo LP, *Puno Pandillero*, fue así:

Composiciones propias:

- “Recuerdo moheño” - Huayño
- “Cadencias de ayer” - Marinera
- “Huayllita” - Huayño
- “Llamerada Nro. 2” - Danza

Arreglos y otros repertorios:

- “Himno A Puno”
- “Amorcito” - Huayño
- “Kullawa” - Danza
- “Caminito alegre” - Huayño
- “4 de noviembre” - Huayño
- “Lulu” - Huayño
- “Siempre vivas” - Vals
- “Linda puneñita” - Marinera

En el tercer LP, *Puno Eterno*, fue así:

Composiciones propias:

- “Tierra kollavina” - Motivo aymara
- “Viernes pandillero” - Marinera
- “Yurac Orcco”
- “Canción puneña”

Arreglos y captaciones:

- “Pascualinda” - Alberto Rivarola
- “Llameritos” - Jorge Huirse
- “Sicuri moheño”
- “Malika” - Félix Loza
- “Choquela”
- “Kolli Huerta”
- “Wenqasi”
- “Kallahuaya”

Se puede observar que, en el segundo y tercer LP, las obras propias han disminuido para dar espacio a captaciones y arreglos de un repertorio quizás considerado sonoramente más representativo de Puno. Esta idea se confirma en las leyendas escritas por los sellos discográficos frases como:

“Van a ser 13 años que se fundó el COP dirigido por el doctor Cástor Vera Solano quien con un grupo de aficionados y cultores de la buena música concibieron la

necesidad de forjar un organismo instrumental de grandes alcances que compenetrándose en el alma del pueblo, pudiese realizar música de calidad en base al auténtico Folklore del Altiplano”.

LP PUNO ETERNO, CONJUNTO ORQUESTAL PUNO

“Las dulces y cadenciosas melodías del Altiplano, tienen sus más fieles intérpretes en el “CONJUNTO ORQUESTAL PUNO”.

LP CONJUNTO ORQUESTAL PUNO, CONJUNTO ORQUESTAL PUNO

“Este disciplinado elenco artístico tiene la virtud de difundir la música del Altiplano respaldada por la categoría y calidad que ellos poseen. (...) PUNO PANDILLERO es el nombre y apellido de este L/P que encierra en su esencia musical los más perfumados y románticos motivos del cancionero Puneño”.

LP PUNO PANDILLERO, CONJUNTO ORQUESTAL PUNO

Otro rasgo muy importante de cómo estimó el mismo Cástor Vera su obra musical, es que nunca consideró las captaciones que realizó de las músicas y danzas campesinas ni los arreglos que hacía de ellas como su obra compositiva, lo cual no era una práctica común entre los compositores en una época en la que apropiación de la creatividad de las tradiciones locales de grupos subordinados era frecuente. Cástor Vera entendía que su labor contribuía a un propósito más grande que no tenía que ver con su prestigio compositivo ni su obra musical personal, sino como parte de una fuerza colectiva que también poseía elementos de las tradiciones campesinas. Se podría interpretar como que el ejercicio de captar y arreglar estas músicas era un estilo y una corriente en sí misma o, tal como se mencionó al principio, un intento de salvaguardar y registrar un momento sonoro en la historia

de la música puneña que moldeó una imaginación sonora colectiva creada a partir de su propia epistemología aural.

4.3.1. Elementos de culturas indígenas puneñas

El compositor habría comenzado su acercamiento a las formas musicales puneñas hacia el final de la década de 1920²⁸ con su primera composición “Llakita Marcka” (del quechua *Llakiy*:pena, *Marka*:pueblo)²⁹. Para esta investigación se tuvo acceso a algunas de sus partituras originales³⁰. Cástor Vera utilizó más el quechua que el aymara para nombrar sus composiciones, mientras denominaba sus estilos musicales como “estilos aymaras”. La predilección por los nombres quechuas probablemente se debe a su estadía durante cinco años en Ayaviri, ubicado en la zona quechua de la provincia de Melgar. Se ha encontrado repetidas veces en bibliografía local que Cástor Vera dominó el estilo quechua de tocar el violín y en la sonoridad y cadencias de sus composiciones, contrario al supuestamente estilo aymara que poseía Theodoro Valcárcel, aunque esta afirmación es subjetiva, ampara, sobre todo, en que Valcárcel no tuvo tal acercamiento con las culturas aymaras.

El repertorio original en sus producciones fonográficas, por otro lado, así como las partituras que fueron escogidas y publicadas en la *Antología de la Música Puneña*, también dan indicios de que el compositor adoptó los idiomas locales como más representativos para nombrar la música que él componía.

Nombre	Tema	Traducción	Género	Explicación
“Llakita Marcka”	La nostalgia y pena al dejar su pueblo querido, su terruño	Del quechua <i>Llakiy</i> :pena, <i>Marka</i> :pueblo	Huayño cacharpari	
“Chasquita”		Quechuismo	Marinera con	

²⁸ Augusto Vera Béjar en “Castor Vera Solano: alma musical de Puno”.

²⁹ Ver anexo 2.

³⁰ Copias originales de sus partituras en “Castor Vera Solano: alma musical de Puno”. Ver Anexo 2.

		(vocablo quechua castellanizado) que se traduce como "lucerito"	fuga de huayño	
"Cholita preciosa"	La letra habla de las danzas, el carnaval y una mujer joven bailando		Huayño pandillero	Es un tema que narra con estilo propio una imagen durante los días de carnaval.
Cullaquita	(sin letra - sin acceso a ellas)	Aymarismo (vocablo aymara castellanizado) que se traduce como "hermanita"	Huayño puneño	Probablemente se lo haya escrito a su hermana Estela, quien falleció durante su juventud.
"Hija del Titikaka: Puneñita"			Fox aymara	Compuesta junto con su hermano Serapio Solano.
"Himno a los núcleos escolares campesinos"				Letra de Gregorio Romualdo Guevara
"Huayllita"			Huayño puneño	La canción habla de 'Andrés Huayllita'. No se logró encontrar la conexión con el personaje.
"Imillita"		Aymarismo (vocablo aymara castellanizado) que se traduce como "muchachita"	Huayño	
"Linda serranita"			Huayño de carnaval	
"Llamerada No 1" "Llamerada No			Danzas pastoriles	

2” “Llamerada No 3”				
“Sangre aymara”			Fox aymara	
“Supay cancha”		Del aymara <i>Supaya</i> : diablo; del quechua <i>Kancha</i> : patio, espacio cercado	Estilo aymara en dos movimientos: I. Pandilla II. Kullahua	
“Tristezas de aymara”			Aire indígena estilizado	
“Zampona de oro”			Sicuri	
“Yurac Orcco (1971)”		Del quechua <i>Yurac</i> : blanco *en cuanto al segundo vocablo, existen dos posibilidades: del aymara <i>Orqo</i> : perro; del quechua <i>Orqo</i> : cerro	Sicuri puneño	

Cuando Cástor Vera presenta “Tierra Kollavina” a los integrantes del Conjunto Orquestal Puno alrededor de 1960 (una aproximación, de acuerdo a testimonios), estaba seguro de que se trataba de una obra que iba a tener mayor alcance pues no encajaba en los géneros ya establecidos de música puneña, sino que poseía en sí misma el sello conceptual del autor por encima de todo, aún conservando su forma de canción popular. *Kollavina* haría referencia al territorio de la meseta del Collao donde está ubicado Puno. El reino Colla o Kolla, en la historiografía puneña, es un antiguo reino puquina que luego, al ser asimilado al Tahuantinsuyo, tomaría el nombre de Collasuyo. El gentilicio kollavino ha sido usado en otros lugares de la región, en expresiones culturales rurales.

4.3.2. El paisaje puneño

Cástor Vera deja en claro que una de sus inspiraciones principales es la ciudad de Puno y el Altiplano puneño. Ambos también son espacios donde se desarrollan otras de sus composiciones que, si bien hablan de amor y de ambientes festivos, se ubican también en la ciudad altiplánica.

Dentro de las composiciones referidas al paisaje están:

Nombre	Tema	Género	Comentarios
“Tierra kollavina”		Estilo aymara	
“Canción puneña”	Una semblanza del ambiente de carnaval dentro de los bailes marinera y pandilla puneñas	Huayño canción	Describe la experiencia sonora que ese ambiente es para él.
“En el Cancharani”		Huayño puneño	Cancharani es uno de los cerros tutelares de la ciudad de Puno.
“Fiesta patronal”		Morenada	Haciendo referencia a la festividad de la Virgen de la Candelaria
“Puno mi terruño”	Una semblanza de las características y detalles con los cuales el compositor identifica con Puno	Polka criolla	Aunque en un estilo ‘criollo’, describe su visión añorada de Puno.
“Penas andinas”		Vals	

4.4. El legado musical

Aunque las instituciones culturales encargadas de promover y difundir la música puneña establecieron límites alrededor de las formas y significados de la música y la danza de la región, clasificándolas como folclóricas, *autóctonas* (indígenas) o (*de luces*) mestizas, las expresiones musicales han sobrepasado constantemente estos

supuestos límites. Tal es el caso de la obra musical de Cástor Vera, que navega en espacios de música popular en la ciudad y en localidades rurales, y también es interpretada por orquestas sinfónicas en espacios de música académica. Sus producciones fonográficas sonorizan espacios en la ciudad y en el campo de distintas maneras: como un imaginario sonoro emblemático de un sentimiento de *puneñidad* (muchas veces no solamente ciudadano, sino regional) y como representativas de la nostalgia de un Puno de antaño, que se revive en la época de carnaval y otras ocasiones especiales.

El reconocimiento que recibió tempranamente le permitió validar sus esfuerzos creativos y ganar nuevos espacios en vida. Su inesperada y temprana muerte en 1976 lo consolidó como un personaje importante dentro de la historia de la música puneña. Para el centenario de su nacimiento en el año 2011, se organizó un evento musical conmemorativo en el Cine Puno de la ciudad de Puno, el que fue bastante concurrido. Hoy, incluso 50 años después de su muerte, su música es interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional y continúa incursionando en ámbitos nunca antes experimentados por el indigenismo, como la música electrónica. Además, en la reciente crisis política, “Tierra kollavina” es parte de la sonoridad que acompaña la protesta quechua y aymara de Puno en Lima, junto a sikuris, tarkas, y chacareros, tal como lo plasman canales de medios alternativos y activistas en redes sociales como Instagram y TikTok.

CONCLUSIONES

El trabajo compositivo, interpretativo y de dirección musical de Cástor Vera Solano se dio en un contexto político a nivel nacional que tuvo al menos tres momentos muy marcados que impactaron la manera de hacer música y la función del compositor indigenista en Puno.

Se formó con y bajo la influencia de la primera generación de compositores puneños indigenistas como Rosendo Huirse, Mariano Béjar Pacheco y Alberto Rivarola. Como producto de esta primera influencia, realizó composiciones para piano y conjuntos orquestales que tenían motivos de las culturas indígenas locales: la quechua y la aymara. Luego, y cuando él empieza a tener reconocimiento por sus dotes como violinista y director de orquesta, la corriente folclorista empieza a superponerse, lo que permite la oportunidad de musicalizar y representar el folclore local. Cástor Vera asume el rol de cultor de música tradicional puneña, que en ese momento solamente se otorgaba a miembros de la élite de la ciudad letrada, los que se encargaron de definir, interpretar y difundir la música de toda la región. Su propuesta sonora se consolidó con el Conjunto Orquestal Puno y las grabaciones fonográficas que realizó con él. En ellas, tuvo la oportunidad de escoger el repertorio, de dirigir musicalmente el conjunto y de hacer la distribución en los estudios de grabación. Paradójicamente, no pudo estar presente en las decisiones acerca del sonido final, por lo que la mezcla fue hecha con el criterio del ingeniero de sonido. Aún así, estas producciones marcan el momento final de su camino como compositor indigenista y conocedor de la música puneña.

Cástor Vera encuentra en la distinción y el interés por un sonido altiplánico desde Lima principalmente, la justificación para explorar mucho más ese camino en su carrera compositiva. Hasta 1935, que es cuando triunfa en Lima con el Conjunto Obrero Masías durante semanas de intensa actividad musical, no existen indicios de que haya interpretado sus propias composiciones ni de que haya incurrido en los géneros musicales tradicionales puneños tanto como lo hizo después. Cástor Vera elige en algún momento de su carrera musical ser un compositor indigenista al explorar las sonoridades a las que estuvo expuesto durante una primera etapa de

exploración y consolidación de las técnicas de interpretación del violín principalmente, de dirección musical y primeras composiciones. Este rasgo también se ve reflejado en las numerosas composiciones que realizó para musicalizar las danzas del APAFIT y en el repertorio que escogió para ser grabado con el Conjunto Orquestal Puno. Luego de observar el camino compositivo y musical que eligió, se infiere que no quiso distinguirse como compositor vanguardista, sino consideró más relevante contribuir a la música puneña con composiciones con las que las sociedades locales también pudieran identificarse. Eso no significa que no exploró en la creación de otros géneros musicales, incluso dentro de la misma corriente indigenista.

Se menciona en más de una ocasión en fuentes escritas locales, que Cástor Vera “imprimió un especial acento quechua a sus interpretaciones” que se diferencia del que consideran “aymara” de Theodoro Valcárcel. Ciertas auralidades puneñas reconocen en su interpretación musical un rasgo ajeno a la entonces música puneña, que en esa época estaba relacionado a lo rural. Podría especularse que lo adquirió durante los cinco años que permaneció en Ayaviri y que fue posteriormente que imprimió esta característica en su música. De todas maneras se trata de una percepción aural suya que solamente podría entenderse escuchando composiciones e interpretaciones previas a las suyas (lo cual no es posible si se ha consumido la música puneña lo suficientemente como para detectar esos detalles). Si se refieren a la cadencia del violín o de la música orquestada dirigida por él, en esta investigación no se ha resuelto. Resulta de igual manera, muy curioso que se le haya atribuido un estilo particular, lo que significa que sí fue vanguardista, casi sin quererlo, por la manera cómo él percibía la música que consideraba propia de Puno. Es tal vez por este motivo que muchas de sus composiciones sean interpretadas desde entonces por distintas formaciones musicales. De alguna manera se confirma que su música es representativa de la música académica puneña, así como de la música popular puneña.

Como Ana María Ochoa expresa, el archivo revela que muchas prácticas y disciplinas centrales de la modernidad tienen que ver con la audición (Ochoa, 2014). El indigenismo musical en Perú es todavía un universo muy grande como

para asimilar a un país dentro de teorías limitadas. Este acercamiento a la realidad puneña durante este período, revela un regionalismo que dista del discurso oficial que estuvo vigente durante varias décadas. El indigenismo puneño posee sus propios rasgos, afirmación que no hubiera sido posible entender a profundidad, si es que no se hubieran considerado las epistemologías locales. No hubiera sido posible entender la superposición que hubo entre el indigenismo y el folclorismo, si es que no se tomaban en cuenta las percepciones auditivas locales que definieron la época y clasificaron la música de otra manera. Tampoco hubiera sido posible el acercamiento a entender cuáles fueron los motivos del camino compositivo y musical de Cástor Vera si es que no se hubiese tomado en cuenta cómo las sociedades de ese entonces iban considerando la música que él y los demás compositores de la misma corriente producían. Después de todo, Cástor Vera aprendió y educó su forma de escuchar en esos espacios.

Por esta experiencia se concluye que, para contribuir a una construcción de la historia musical -y sonora- del Altiplano más precisa, se deben tomar en cuenta las epistemologías y comprensiones aurales que provienen de esa región. Como era la finalidad de esta investigación, se logró percibir la existencia de ontologías y modos de vida diferentes. Ahora resulta imposible sintetizarlas en culturas epistémicas hegemónicas que han estado más expuestas a la modernidad occidental que a las realidades periféricas.

Bibliografía

Bigenho, M. (2006). Embodied matters: *Bolivian Fantasy* and Indigenismo. *Journal of Latin American Anthropology*, 11(2), 267–293.

Bourricaud, F. (1962). *Cambios en Puno: Estudios de sociología andina*. Institut des Hautes Études de L'Amérique Latine

de la Cadena, M. (2001). Mestizos-indígenas: Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cusco. En G. Cánepa Koch (Ed.). *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Calderón, A. (2021). *En búsqueda de la ciudadanía indígena: Puno, 1900-1930*. Patronato de la cultura altiplánica.

Contreras, C. (2004). Maestros, mistis y campesinos en el Perú rural del siglo XX. *El aprendizaje del capitalismo: estudios de historia económica y social del Perú republicano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

Cosamalón, J., Armas, F., Deustua, J., Monsalve, M., Salinas, A. (2020). Economía de la primera centuria independiente. 4to. tomo en *Compendio de Historia Económica del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos

Cuentas, E. (1997). *La pandilla puneña*. Lima: Asociación Cultural Brisas del Titicaca

Fabre, H. (1996). *El indigenismo*. Presses universitaires de France

Giraud, L. (2012). Neither “Scientific” nor “Colonialist”: The Ambiguous Course of Inter-American Indigenismo in the 1940s. *Latin American Perspectives*, 39(5), 12–32.

La Cerna, J. C. (2018). *Sicuris, máscaras y diablos danzantes: Historia de la diablada y la identidad cultural en Puno*. Ministerio de Cultura

Lauer, M. (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2. Cusco-Lima*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas-Sur.

Lemogodeuc, J. M. (2006). Un mito de identidad: el indigenismo en Perú. En G. Carreras, C. Leal, G. Lomné y F. Martínez (Eds.), *Mitos políticos en las sociedades andinas. Orígenes, invenciones, ficciones* (pp. 191-202). Caracas: Institut français d'études andines

Madrid, A. L. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. En A. Recasens y C. Spencer (Eds.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (s. XVI-s. XX)*. Madrid: SEACEX

Marín, R. (1976). Los ideales de la Escuela Nueva. *Revista de Educación*. 242, 23-42.

Marti, J. (1996). Música y Etnicidad: una introducción a la problemática. *Trans: Revista Transcultural de Música*, (2).

Mendivil, J. (2010). Yo soy el huayno. El huayno peruano como influencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. En A. Recasens y C. Spencer (Eds.), *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (s. XVI-s. XX)*. Madrid: SEACEX

Mendoza, Z. (2001). Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento. En G. Cánepa Koch (Ed.), *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Minks, A. (2020). Auralidad e interculturalidad en la Vanguardia nicaragüense. *Trans: Revista Transcultural de Música*, (24).

Ochoa, A. M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. New York, USA: Duke University Press

Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. *Trans Revista Transcultural de Música*, (6).

Ochoa, A. M. (2006). Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. *Social Identities*, 12, 803 - 825.

Ponce, O. (2008). *De Charango a Chillador: Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica*. [Tesis de maestría, Universidad de Chile]

Palacios, V. (2009). *Catálogo de la música tradicional de Puno*. Fondo editorial del Congreso del Perú.

Palacios, V. (2012). Tradición Musical de Puno. En *La Magia del Agua en el Lago Titicaca*. BCP

Pérez, J. (2010) *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Universidad Nacional de Colombia

Ríos, F. (2017). Las Kantutas and *Música Oriental*: Folkloric Music, Mass Media, and State Politics in 1940s Bolivia . *Resonancias*. 21 (41), 57-85.

Rodríguez, W. (2007). *Música Popular de Puno*. Gobierno Regional Puno.

Robles, E. (2004). Las primeras escuelas normales en el Perú. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*. 6, 57-86.

Romero, R. (2003) Nacionalismos y Anti-Indigenismos. Rodolfo Holzmann y su aporte a una Música Peruana. *Hueso Húmero*. 43, 77-95.

Tamayo, J. (1982). *Historia social e indigenismo en el altiplano*. Ediciones Treintaitrés.

Siancas, A. (1987). *Música - Músicos - Melgar*.

Sterne, J. (2012). *The sound studies reader*. New York :Routledge

Valencia, A. (2006). *Música Clásica Puneña: música tradicional, popular y académica del altiplano peruano*. Gobierno Regional Puno

Vega, Z. (2005). *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919-1930)*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional San Agustín de Arequipa]

Vega, Z. (2019). *De la tristeza a la identidad: El yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]

Vera, A. (2011). *Cástor Vera Solano: alma musical de Puno*. Editorial Auver.

Wolkowicz, Vera. (2018). *Inventing inca music: indigenist discourses in nationalist and americanist art music in Peru, Ecuador and Argentina (1910–1930)*. [Tesis de doctorado, University of Cambridge]

Yvinec, M. (2021). «*Les Péruviens auparavant nommés indiens*»: *Discours sur les populations autochtones des Andes dans le Pérou indépendant (1821–1879)*. Presses universitaires de Rennes

Zevallos, U. J. (2002). *Indigenismo y nación: Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926–1930)*. Institut français d'études andines.

Anexos

Recortes de periódicos

1.

ESTADIO NACIONAL
HOY A LAS 3 DE LA TARDE

se presenta por segunda y última vez, a pedido insistente del público y en beneficio de los Conjuntos, el Concurso Nacional de Cantos, Bailes y Trajes Regionales. El espectáculo de mayor originalidad, belleza y colorido que se haya visto hasta el presente.

Se iniciará este festivo peruano con el desfile de los 500 concursantes. Espectáculo bellísimo que da la sensación exacta de lo grandioso del certamen, y que permite apreciar la variedad de los vestidos y de los instrumentos musicales que se emplean.

Para esta función que ha sido organizada por los propios conjuntos y en su beneficio, se preparan a realizar un verdadero torneo de competencia de bailes, músicas y cuadros teatrales que dará al espectáculo un relieve espectacular. Además todos los conjuntos actuantes se presentarán con trajes distintos a los usados en la primera función y ejecutarán bailes y cantos igualmente diferentes, pues por lo extenso de los repertorios que poseen no les fue posible en la primera presentación lucir sino uno de sus vestuarios y sólo uno de sus bailes típicos regionales.

La circunstancia de repetirse por segunda vez este original espectáculo, ha permitido que los conjuntos depuren aun más el programa presentando espectáculos de conjunto y de coreografía geométrica verdaderamente sugestivos y totalmente nuevos.

La competencia de los cuadros concursantes se hará en el tabladillo central en el que actuarán todos los conjuntos.

Se espera del público concurrente que demuestre con claridad su opinión sobre estas presentaciones a fin de que pueda precisarse cuales son los conjuntos que obtengan la mayor aprobación del público.

Los conjuntos hacen un llamado a sus comprovincianos y al público de Lima en general para que los honren con su presencia en esta función de beneficio en el Estadio, alentándolos en el esfuerzo realizado al venir a Lima con motivo del IV Centenario en una noble competencia de arte, música y baile peruano.

Precios: Palcos con 6 entradas \$ 10.-Preferencia con entrada \$ 1.50 -Tribuna de Primera \$ 1.-Tribuna Popular \$ 0.50 Impuesto incluido.

Localidades a la venta desde las 11 de la mañana en el Estadio.

TEATRO MUNICIPAL DE LIMA

Hoy Viernes 1o. de Febrero de 1935
A las 9 y 30 p. m.

Gran función de repartición de premios del Concurso Nacional de Cantos, Bailes y Trajes Regionales organizado por el Concejo Provincial de Lima.

LA REPARTICION DE LOS PREMIOS SERA PRESIDIDA POR EL SEÑOR ALCALDE DE LIMA, CON LA CONCURRENCIA DE LOS MIEMBROS DEL CONGRESO DE ALCALDES

Terminadas las funciones de eliminación y la presentación general del concurso, y producido el fallo de los jurados calificadoros se presentarán en la noche de hoy los principales cuadros del certamen ejecutando únicamente uno de los más escogidos números de sus repertorios.

Actuarán los conjuntos: MASIAS DE PUNO. — ORKOPATA DE PUNO. — COSSCO Y ACOMAYO DEL CUZCO, CONJUNTO TIPICO DE HUANCAYO. — LIRA ANDINA DE SICAYA. — ESTUDIANTINA TIPICA AYACUCHANA. — CONJUNTO TIPICO HUARASINO. — PARIKAKA DE HUAROCHIRI. — MANCO CAPAC DE YAUYOS (Distrito de Quinches). — LIRICA TIPICA DE SANTIAGO DE TUNA. — LA YAMERITA DE PARINACOCNAS. — PALLAS DEL RIMAC. — LOS CHIROCOS DE LA LIBERTAD. — CONJUNTO LIRICO PIURANO. — CONJUNTO BRENIS DE CHICLAYO. — LOS CRIOLLOS PIURANOS. — CONJUNTO CALLAO Y EL CONJUNTO SOCIAL "LOS CRIOLLOS".

Completarán el programa diversos números de solistas entre ellos el arpista ayacuchano Estanislao Medina

Las localidades están a la venta desde las 10 de la mañana.

Precios: Palcos bajos con 4 entradas S. 15.00 — Palcos altos S. 12.00. — Platea numerada S. 1.50 — Galería S. 1.00 — Cazuela S. 0.60

Rotary Club de Lima

Se organiza el primer baile de Lima que tiene el carácter de baile de gala y se celebrará el día 10 de febrero de 1935 en el salón de baile del Hotel Bolívar. El programa de baile será el siguiente: 1.º Misa. 2.º Marcha. 3.º Vals. 4.º Misa. 5.º Misa. 6.º Misa. 7.º Misa. 8.º Misa. 9.º Misa. 10.º Misa. 11.º Misa. 12.º Misa. 13.º Misa. 14.º Misa. 15.º Misa. 16.º Misa. 17.º Misa. 18.º Misa. 19.º Misa. 20.º Misa. 21.º Misa. 22.º Misa. 23.º Misa. 24.º Misa. 25.º Misa. 26.º Misa. 27.º Misa. 28.º Misa. 29.º Misa. 30.º Misa. 31.º Misa. 32.º Misa. 33.º Misa. 34.º Misa. 35.º Misa. 36.º Misa. 37.º Misa. 38.º Misa. 39.º Misa. 40.º Misa. 41.º Misa. 42.º Misa. 43.º Misa. 44.º Misa. 45.º Misa. 46.º Misa. 47.º Misa. 48.º Misa. 49.º Misa. 50.º Misa. 51.º Misa. 52.º Misa. 53.º Misa. 54.º Misa. 55.º Misa. 56.º Misa. 57.º Misa. 58.º Misa. 59.º Misa. 60.º Misa. 61.º Misa. 62.º Misa. 63.º Misa. 64.º Misa. 65.º Misa. 66.º Misa. 67.º Misa. 68.º Misa. 69.º Misa. 70.º Misa. 71.º Misa. 72.º Misa. 73.º Misa. 74.º Misa. 75.º Misa. 76.º Misa. 77.º Misa. 78.º Misa. 79.º Misa. 80.º Misa. 81.º Misa. 82.º Misa. 83.º Misa. 84.º Misa. 85.º Misa. 86.º Misa. 87.º Misa. 88.º Misa. 89.º Misa. 90.º Misa. 91.º Misa. 92.º Misa. 93.º Misa. 94.º Misa. 95.º Misa. 96.º Misa. 97.º Misa. 98.º Misa. 99.º Misa. 100.º Misa.

Ingreso a Investigaciones

Se organiza el primer curso de investigación que tiene el carácter de curso de investigación y se celebrará el día 10 de febrero de 1935 en el salón de baile del Hotel Bolívar. El programa de curso será el siguiente: 1.º Misa. 2.º Misa. 3.º Misa. 4.º Misa. 5.º Misa. 6.º Misa. 7.º Misa. 8.º Misa. 9.º Misa. 10.º Misa. 11.º Misa. 12.º Misa. 13.º Misa. 14.º Misa. 15.º Misa. 16.º Misa. 17.º Misa. 18.º Misa. 19.º Misa. 20.º Misa. 21.º Misa. 22.º Misa. 23.º Misa. 24.º Misa. 25.º Misa. 26.º Misa. 27.º Misa. 28.º Misa. 29.º Misa. 30.º Misa. 31.º Misa. 32.º Misa. 33.º Misa. 34.º Misa. 35.º Misa. 36.º Misa. 37.º Misa. 38.º Misa. 39.º Misa. 40.º Misa. 41.º Misa. 42.º Misa. 43.º Misa. 44.º Misa. 45.º Misa. 46.º Misa. 47.º Misa. 48.º Misa. 49.º Misa. 50.º Misa. 51.º Misa. 52.º Misa. 53.º Misa. 54.º Misa. 55.º Misa. 56.º Misa. 57.º Misa. 58.º Misa. 59.º Misa. 60.º Misa. 61.º Misa. 62.º Misa. 63.º Misa. 64.º Misa. 65.º Misa. 66.º Misa. 67.º Misa. 68.º Misa. 69.º Misa. 70.º Misa. 71.º Misa. 72.º Misa. 73.º Misa. 74.º Misa. 75.º Misa. 76.º Misa. 77.º Misa. 78.º Misa. 79.º Misa. 80.º Misa. 81.º Misa. 82.º Misa. 83.º Misa. 84.º Misa. 85.º Misa. 86.º Misa. 87.º Misa. 88.º Misa. 89.º Misa. 90.º Misa. 91.º Misa. 92.º Misa. 93.º Misa. 94.º Misa. 95.º Misa. 96.º Misa. 97.º Misa. 98.º Misa. 99.º Misa. 100.º Misa.

Mañana JUEVES 31
DEBUTA EL APLAUDIDO E INCOMPARABLE

SEXTETO DE LAUDES PERUANOS

El conjunto musical de mayor éxito en la actualidad organizado y dirigido por el maestro y compositor

CARLOS VALDERRAMA

En un elenco programado de clásicos y música bailable de moda

LOCALIDADES NUMERADAS EN VENTA: — PLATEA S. 2.00 — PLATEA ALTA S. 1.50

Azienda "Pasamundo Film" presenta la divertida comedia "COMICOS DE LA LEGUA"

TEATRO "PRINCESA" PALACIO DEL CINE
Jaco Intero - San Antonio
572
Teléfono 5211

TEATRO "SEGURA" Compañía Española de Comedias Cómicas
SANCHEZ-ALPUENTE

HOY MIERCOLES 30 - HOY "MADRE ALEGRIA"
Noche a las 10 p. m. EL EXITO MAS GRANDE

Mañana Jueves grandioso estreno "EL ARDID" de Pedro Muñoz Seca.

TEATRO DELICIAS. - HOY VERMOUTH Y NOCHE
CONCURSO NACIONAL DE CANTOS, BAILES Y TRAJES REGIONALES - Música, Alegría, Coplas y Guitarras. Gran Espectáculo

TOMANDO PARTE LOS CONSAGRADOS CONJUNTOS DE CHICLAYO, PILRA, AYACUCHO, AREQUIPA, LA YAMERITA DE PARINACOCNAS, LA ORQUESTA LIRICA PERUANA, PUNO, CUZCO, HUANCAYO - PLATEA 50. - DAMAS Y GALERIA 50. - BAF. CON 30

Recortes de diarios limeños acerca del concurso de música regional. Enero y febrero de 1935.

Partituras originales

2.



Carátula y primera página de Llakita Markca, primera obra escrita por Cástor Vera Solano antes de 1930

Extraída del libro *Cástor Vera Solano: Alma Musical de Puno* de Augusto Vera Béjar.

3. Publicadas en la Antología de la Música Puneña, volúmenes 1, 2 y 4.
 - a. Fiesta Patronal
 - b. Llamerada Nro. 1
 - c. Pantominos - danza quechua (Captación y arreglo)

FIESTA PATRONAL

Morenada

CASTOR VERA SOLANO

Introducción.

Musical notation for the introduction section, featuring a treble and bass staff with a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Allegro

Musical notation for the first section of the piece, marked *Allegro*. It continues with a treble and bass staff, showing a more active melody in the treble clef with eighth notes and some triplets.

Musical notation for the second section of the piece, continuing the treble and bass staff notation with various rhythmic patterns and chordal accompaniment.

Musical notation for the third section of the piece, including first and second endings. The notation shows a treble and bass staff with a treble clef melody that branches into two paths labeled '1' and '2'.

Musical notation for the fourth section of the piece, including first, second, and third endings. The notation shows a treble and bass staff with a treble clef melody that branches into three paths labeled '1º', '2º', and '3º'. The piece concludes with a *D.C.* (Da Capo) marking.


LLAMERADA N° 1

DANZA PASTORIL

CASTOR VERA SOLANO

Allegro Moderato

The musical score is written for piano in G major and 2/2 time. It consists of five systems of piano accompaniment. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the melodic line. The third system features a piano (*p*) dynamic and a repeat sign. The fourth system includes first and second endings, marked with mezzo-forte (*mf*). The fifth system concludes with a forte (*f*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.

This page of musical notation consists of six systems of grand staff notation, each with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are used throughout: *p* (piano) appears in the second and fourth systems; *f* (forte) appears in the fourth system; *mf* (mezzo-forte) appears in the third system; and *sf* (sforzando) appears in the second system. A repeat sign is located at the end of the fifth system, with a first ending bracket labeled "1^o" and a second ending bracket labeled "2^o". Below the second ending, the instruction "D.C. al  is written. The paper shows some signs of age, including faint bleed-through from the reverse side.

«PANTOMINOS»

DANZA PUNEÑA (QUECHUA)

ARR: CASTOR VERA SOLANO

Lento *3*

p

Marziale

f *p* *f*

p *f*

Con Brio

p *f*

f

JOYITA PUNEÑA

HUAYÑO

CASTOR VERA SOLANO

Introducción

Musical notation for the introduction, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a piano (*p*) dynamic marking. The piece begins with a series of chords in the right hand, followed by a melodic line. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for the first system of the main piece. It continues with a treble clef and a common time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. A 2/4 time signature change is indicated at the end of the system.

Musical notation for the second system of the main piece, including lyrics. The system begins with a treble clef and a common time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. A 2/4 time signature change is indicated at the end of the system. The lyrics are:

Pu-ne-ña de mi vi-da en-can-tas
No quie-ro vi-vir sin tua-mor ne-gri-ta

 The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the second system.

con tu be-llo mi - rar y mues - tras en tu gracio - soan - dar lo que a - te
por - que te por - tas mal no me ha - gas ya tan - to pa - de - cer que si no

so - ra tu no - ble ser
mue - ro por tu que - rer

No des - de - ñes mi ca - ri - ño cho - li - ta, e res tú lin - du -
Cuan - do te mi - ro bai - lan - do pa - lo - ma jo - yi - ta pu - ne -

ra la ver - da - de - ra jo - yan - di - na que cau - ti - va có - ra - zo -
na sien - to que su - fre mi co - ra - zón al oal - can - zar tu ca - ri -

nes
ño

al ♩ *mf*

Detailed description: This system contains the first system of music. It features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with the lyrics 'nes' and 'ño'. The piano accompaniment starts with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A section of the piano accompaniment is marked 'al ♩ ' and 'mf', indicating a change in tempo and dynamics.

pp

Detailed description: This system contains the second system of music. It features a piano accompaniment on a grand staff. The right hand has a melodic line with some accidentals, and the left hand has a bass line. A section of the piano accompaniment is marked 'pp', indicating piano dynamics.

Fin

Detailed description: This system contains the third system of music. It features a piano accompaniment on a grand staff. The right hand has a melodic line with some accidentals, and the left hand has a bass line. The system concludes with the word 'Fin'.

MI PALOMITA SE HA PERDIDO

CHOLITA PRECIOSA

HUAYÑO PANDILLERO

CASTOR VERA SOLANO

Introducción

§

Las danzas que son el al - ma deés - ta tie - ra tan que - ri - da las danzas que son el

al-ma deés - ta tie-rra tan que-ri - da suorques-ta y gua-pas pa-re-ji - tas

de Pu-noes lo me - jor suorques-ta y gua-pas pa-re-ji - tas de Pu-noes lo me-

jor ven-gan ^{cad-}mi-rar es- tos rit- mos y ca - den - cias sin par

que ha ^{cen}de - li - rar el ro-man - ce de be - llas chí - qui - llas. llas.

CÁSTOR VERA SOLANO *Alma Musical de Puno*
PARTITURAS

TIERRA KOLLAVINA

Estilo aymara

Cástor Vera Solano

Tempo di Fox trot
Introducción

Piano

The first system of the piano introduction consists of five measures. The right hand features a melodic line with triplets of eighth notes and chords, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system begins at measure 6 and includes a repeat sign (double bar line with dots) at the end of the first measure of the system. It continues with similar rhythmic patterns and chordal accompaniment.

The third system starts at measure 12 and shows a continuation of the musical themes established in the previous systems, with a mix of chords and melodic fragments.

The fourth system begins at measure 17 and concludes the introduction with more complex chordal textures and melodic lines, including some triplets in the right hand.

©Copyright AUVER

2

TIERRA KOLLAVINA

22

27

32

37

41

©Copyright AUVER

Augusto Vera Béjar

CÁSTOR VERA SOLANO *Alma Musical de Puro*
PARTITURAS

TIERRA KOLLAVINA

3

45

49

53

57

D.C al §

61

FIN

©Copyright AUVER

4. Fotos de Cástor Vera y sus Formaciones Musicales



Conjunto Cástor Vera Solano en la casa de la calle Puno. Circa 1952.



Arriba: Presentación del Conjunto Orquestal Puno en La Paz, Bolivia, en 1964.
Abajo: El Conjunto Orquestal Puno en el Palacio de Gobierno. Lima, 1965.



El Conjunto Orquestal Puno en Lima en 1973, para la grabación de su 3er LP *Puno Eterno*.



El Conjunto Orquestal Puno en Panamericana Televisión. Circa 1964.