

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



El yaraví en Contumazá: prácticas performativas y realidad  
sociocultural

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Música que  
presenta:

***Maria Fernanda Pinto De La Sota Alva***

Asesor:

***Raul Renato Romero Cevallos***

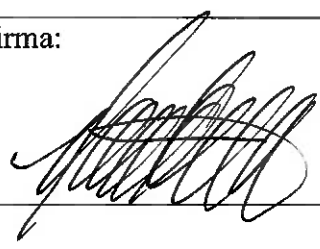
Lima, 2025

## Informe de Similitud

Yo, **Raul Renato Romero Cevallos**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *El yaraví en Contumazá: prácticas performativas y realidad sociocultural*, de la autora **Maria Fernanda Pinto de la Sota Alva**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **10%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **28-mar-2025**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, 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, 23 de enero de 2026

|   |   |
|---|---|
| Nombres y apellidos del asesor: Raul Renato Romero Cevallos   |   |
| DNI: 08234505   | Firma:<br> |
| ORCID:<br><a href="https://orcid.org/0000-0002-4572-3865">https://orcid.org/0000-0002-4572-3865</a> |   |

## Resumen

El yaraví es un género musical mestizo ejecutado en Perú, Ecuador y Argentina. Las expresiones artísticas de tradición oral, como el yaraví, suelen transmitirse de generación en generación, de manera no academizada. Por ese motivo, existe una escasez de información práctica sobre el género y sus procesos de transmisión. Es por ello que esta investigación pretende identificar, a través del análisis del testimonio y las performances de doce cantantes de la provincia de Contumazá (Cajamarca), las características del estilo vocal del yaraví contumacino y del contexto sociocultural en el que ocurre su transmisión, así como las particularidades del estilo propio del yaraví de la localidad en cuestión. Mediante un enfoque etnográfico, se realizaron entrevistas semiestructuradas a los sujetos de estudio, las cuales fueron registradas en audio y video. Para la obtención de los hallazgos, se ha recurrido a la observación, escucha y transcripción musical de las interpretaciones de los informantes, además de la revisión de fuentes académicas relacionadas, material discográfico y videos de redes sociales. El yaraví del norte del Perú ha sido, en general, menos estudiado que las variantes del centro y del sur del país, por lo que este trabajo también busca contribuir a su estudio y visibilización.

*Palabras clave:* yaraví, Contumazá, prácticas performativas, contexto sociocultural, estilo vocal, aprendizaje informal

*A mis padres, por dejarme seguir los caminos que anhela mi corazón*

*A mis abuelos, por inspirar esta búsqueda*

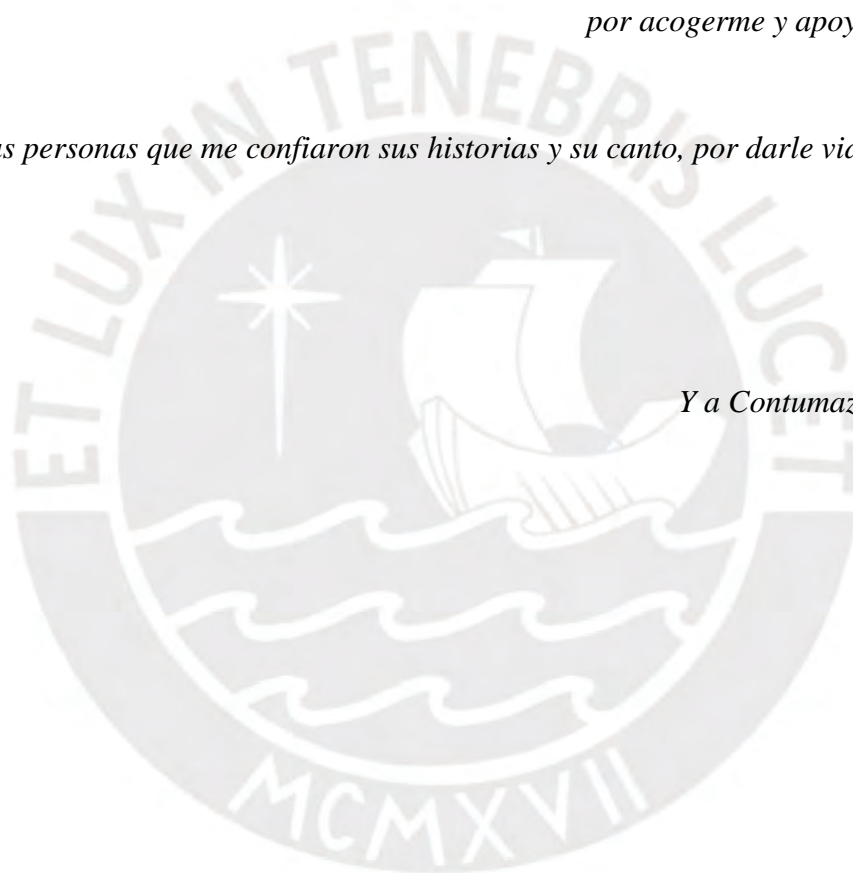
*A todas mis familias (Alva Briceño, Alva Lescano, Angulo Alva, Vela Alva, Espinoza Alva),*

*por acogerme y apoyarme siempre*

*A todas las personas que me confiaron sus historias y su canto, por darle vida y voz a esta*

*investigación*

*Y a Contumazá, por resistir*



## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a Renato Romero, mi asesor, por todo su apoyo y recomendaciones para realizar este trabajo de la mejor manera.

Extiendo el agradecimiento a Juan Pablo Cerna, por acompañar también esta tesis, ayudarme a ordenar mis ideas y guiarme más allá de su labor docente en los momentos en que más lo necesité.

A Zoila Vega, Julio Mendívil y Marino Martínez, cuyo trabajo admiro profundamente, les agradezco sus consejos desde los inicios de esta investigación y la generosidad con la que compartieron su experiencia.

A la familia De Las Casas De La Torre Ugarte, gracias por facilitarme las herramientas de edición que utilicé para el archivo audiovisual.

A Lorena y Gabriela Alva Lescano, gracias por asistirme en el registro audiovisual.

A Javier Alva, Esther Alva, Rosa Lescano y Raúl Angulo, por acercarme a nuestra comunidad y llevarme a los lugares donde necesité estar para investigar.

A Esther Alva, por su cuidado y apoyo durante la realización del trabajo de campo.

A Eduardo Angulo, por sostenerme en mis momentos de crisis y ayudarme a recuperar la perspectiva cuando la perdía.

A Antonia Alva, mi madre, gracias por impulsar el trabajo de campo cuyos resultados se reflejan en esta tesis, y por su apoyo incondicional en cada paso de este camino académico.

## Índice

|  |     |
|--|-----|
| Resumen.....   | ii  |
| Dedicatoria.....   | iii |
| Agradecimientos .....  | iv  |
| Índice.....  | v   |
| Índice de figuras.....   | vii |
| Índice de tablas .....   | ix  |
| Introducción .....   | 1   |
| Objetivos.....   | 3   |
| Estado del arte.....   | 4   |
| Marco teórico.....   | 11  |
| Metodología .....  | 17  |
| Capítulo 1: El yaraví en Contumazá.....  | 21  |
| 1.1. El yaraví como género musical.....  | 21  |
| 1.1.1. Antecedentes.....   | 22  |
| 1.1.2. Características .....   | 25  |
| 1.2. Desarrollo del yaraví en Contumazá.....                                     | 38  |
| 1.2.1. Tradición oral y escrita contumacina.....                                 | 38  |
| 1.2.2. Usos del yaraví en Contumazá .....  | 40  |
| Capítulo 2: Contexto sociocultural de los cantantes de yaraví en Contumazá ..... | 44  |
| 2.1. Situación socioeconómica.....   | 44  |
| 2.1.1. Labores agrícolas .....   | 45  |
| 2.1.2. Las mujeres, las labores domésticas y la crianza de los hijos .....       | 46  |
| 2.1.3. Educación básica .....  | 50  |
| 2.1.4. El canto como acompañamiento.....   | 52  |

|  |    |
|--|----|
| 2.2. Aprendizaje musical.....  | 55 |
| 2.2.1. En la escuela y el colegio .....  | 55 |
| 2.2.2. En el ámbito familiar .....   | 58 |
| 2.2.3. En las festividades provinciales y otros eventos sociales.....            | 60 |
| Capítulo 3. Prácticas performativas de los cantantes de yaraví en Contumazá..... | 65 |
| 3.1. Estilo vocal del canto de los informantes .....                             | 65 |
| 3.1.1. Timbre y registro vocal.....  | 66 |
| 3.1.2. Intensidad.....   | 68 |
| 3.1.3. Efectos vocales .....   | 70 |
| 3.2. Emociones y significaciones relativas al yaraví contumacino.....            | 75 |
| 3.3.1. Tristeza y nostalgia.....   | 75 |
| 3.3.2. El canto y el entorno social.....   | 78 |
| Conclusiones.....  | 80 |
| Referencias bibliográficas.....  | 83 |

## Índice de figuras

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 1.</b> Transcripción musical del yaraví "La prisionera" (interpretado por Mercedes Briceño).....                            | 27 |
| <b>Figura 2.</b> Transcripción musical del yaraví "Negro Luto" .....  | 28 |
| <b>Figura 3.</b> Transcripción musical del yaraví "Dos escaleras de vidrio".....  | 29 |
| <b>Figura 4.</b> Transcripción musical de la fuga de marinera interpretada por Wagner Díaz.....                                       | 30 |
| <b>Figura 5.</b> Transcripción musical de un fragmento de la fuga de huayno interpretada por Víctor Obando.....                       | 30 |
| <b>Figura 6.</b> Modos de la escala pentatónica.....  | 31 |
| <b>Figura 7.</b> Transcripción melódica del yaraví "Casa Blanca" (interpretado por Nereida Florián).....                              | 31 |
| <b>Figura 8.</b> Transcripción melódica del yaraví "La golondrina" (interpretado por Mercedes Briceño).....                           | 32 |
| <b>Figura 9.</b> Transcripción melódica y armónica del yaraví "Negro Luto" (interpretado por Haydeé Vásquez y Ever Díaz .....         | 34 |
| <b>Figura 10.</b> Transcripción melódica y armónica del yaraví "La flor del café" (interpretado por Haydeé Vásquez y Ever Díaz) ..... | 34 |
| <b>Figura 11.</b> Transcripción lírica y melódica del yaraví "Calabozo de mis penas" (interpretado por Javier Alva).....              | 35 |
| <b>Figura 12.</b> Fragmento del yaraví "La carta" (interpretado por Nereida Florián).....   | 68 |
| <b>Figura 13.</b> Transcripción melódica del yaraví "Contumazá" (interpretado por Wagner Díaz) ..                                     | 70 |
| <b>Figura 14.</b> Transcripción melódica del yaraví La Carta (interpretado por Neida Cruz).....                                       | 71 |
| <b>Figura 15.</b> Transcripción de un fragmento del yaraví "La despedida" (interpretado por Neida Cruz) .....                         | 71 |

**Figura 16.** Transcripción de un fragmento del yaraví "La prisionera" (interpretado por Víctor Obando)..... 72

**Figura 17.** Transcripción de un fragmento del yaraví "La despedida" (interpretado por ..... Nereida Florián)..... 72

**Figura 18.** Transcripción de un fragmento del yaraví "Negro Luto" (interpretado por Haydeé Vasquez) ..... 74

**Figura 19.** Transcripción de un fragmento del yaraví "Casa Blanca" (interpretado por ..... Nereida Florián)..... 74

**Figura 20.** Transcripción de un fragmento del yaraví "Contumazá" (interpretado por José ..... María Sánchez) ..... 75



## Índice de tablas

**Tabla 1.** Nombres y grupos etarios de los entrevistados..... 18

**Tabla 2.** Categorías temáticas de los yaravíes registrados..... 37



## **Introducción**

El interés por este tema de investigación proviene de la curiosidad hacia la música de los lugares donde se encuentran mis raíces culturales, así como de mi intención de expandir el conjunto de estilos musicales de mi dominio vocal e interpretativo. Pienso que la obtención de estos nuevos saberes y habilidades no estaría completa sin el estudio de los grupos humanos que los construyen y perpetúan, pues son estos los que dotan de significado a las expresiones artísticas. Es por ello que decidí investigar sobre el aspecto social de la música que está relacionada con mi origen.

Contumazá es una de las trece provincias del departamento de Cajamarca. Asimismo, es el lugar donde nacieron mi madre, mis abuelos y gran parte de mi familia, por lo que desde muy temprana edad lo he visitado y aprendido a querer. Hace algunos años, escuché a mis abuelos cantar yaravíes en una reunión familiar y quedé impresionada con sus habilidades musicales y vocales. Desde entonces, he tenido la intención de aprender a cantar este género musical y descubrir la historia de su evolución en Contumazá.

Sin embargo, he podido notar que no existe mucha información sobre la técnica vocal aplicada al yaraví o a sus peculiaridades interpretativas, ni siquiera en los centros de estudios musicales superiores. La literatura que explica la realidad social de la música en Contumazá es igualmente escasa. Esa carencia me ha llevado a iniciar esta búsqueda, con la esperanza de poder aprender nuevas prácticas vocales y conocer un poco más sobre el significado del yaraví en el lugar del que proviene mi familia.

La presente investigación se desarrolla alrededor de la cultura musical de un sector poblacional, así como su desarrollo a través del tiempo y la influencia de las circunstancias sociales en sus prácticas artísticas. Por ello, el proyecto en cuestión utiliza herramientas de las ramas de historia y antropología para su realización, siendo así una investigación etno-

historiográfica. Ramos y Chiappe sostienen que la etnohistoria surgió, en un principio, en un diálogo entre la historia, antropología y arqueología para el estudio de los pueblos indígenas precolombinos (2020, pp. 127-128). Sin embargo, las nuevas corrientes de esta disciplina contemplan el impacto que tuvo la colonización en los pueblos no europeos, así como la evolución de estos a través del tiempo. Los autores, citando a Stern (1990), identifican el “doble objetivo” compartido entre la historia y la antropología que da lugar a la “nueva etnohistoria”:

1. analizar las diversas formas en que los pueblos andinos han participado en y respondido a los mundos sociales, económicos, culturales y políticos en que se desarrollaron, y 2. buscar indagar las motivaciones y las dinámicas endógenas de la experiencia histórica andina (Ramos & Chiappe, 2020, p. 130).

Asimismo, por las estrategias a utilizar para este proyecto (heurística y trabajo de campo), esta investigación es de carácter participativo y exploratorio. Según las categorías planteadas en la *Guía de investigación en artes escénicas* de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), el presente estudio corresponde a las líneas de investigación de “Artes escénicas e identidad” y “Música, sociedad y cultura” (2019, p. 29).

La realización de este proyecto pretende aportar a diversas ramas de estudio, como lo son la historia, sociología y antropología, debido a que este estudio fomenta el análisis sobre la realidad sociocultural de determinado grupo humano. Su contribución a la música es evidente, ya que se busca obtener conocimientos sobre una variante poco estudiada del yaraví. Además, esta investigación ayudará a llenar los vacíos existentes en la bibliografía que versa sobre la técnica vocal aplicada a la música popular peruana y latinoamericana. Por otro lado, no existen muchos estudios desarrollados en la provincia de Contumazá, de modo que la investigación a realizar contribuirá a la visibilización de su población y su cultura.

## Objetivos

El objetivo principal de esta investigación es comprender las prácticas performativas de los cantantes de yaraví en Contumazá a partir del análisis de su contexto sociocultural y de las características expresivas presentes en su canto. Asimismo, los objetivos secundarios son describir las características musicales y performativas del género en la provincia, analizar los procesos de aprendizaje de los cantantes y estudiar la influencia de sus historias de vida en la configuración de sus prácticas performativas.



## Estado del arte

El tema de investigación propuesto surge del interés por la música andina y el aprendizaje no académico del canto. Específicamente, se busca identificar la influencia del contexto sociocultural en las prácticas performativas de los cantantes de yaraví de la provincia cajamarquina de Contumazá para obtener conocimientos sobre el aprendizaje y significación del género. Para delimitar el marco teórico de la investigación a llevar a cabo, se organizan las fuentes bibliográficas seleccionadas en categorías según la información que contienen.

La primera de estas categorías la conforman los documentos bibliográficos que se aproximan al entendimiento del yaraví contumacino. Para ello, se ha revisado el ensayo *Contumazá: sociedad y literatura*, escrito por Mario Florián en 1976. La fuente en cuestión consta de cinco secciones, en las cuales se hace un recuento de la historia literaria y social de la provincia de Contumazá desde la época prehispánica hasta finales del siglo XX. En las primeras secciones de su obra, Florián describe el desarrollo de la sociedad literaria y artística contumacina a partir de los acontecimientos políticos, económicos y sociales que tuvieron lugar a lo largo de la época que decidió estudiar. Además, nombra a figuras importantes para el imaginario, la música, poesía y prosa del pueblo, como el personaje del Tío Lino y el poeta Marco Antonio Corcuera (Florián, 1976, p. 20). Para ello, el autor cita a fuentes escritas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) por autores como Fidel Zárate (1972) y el mismo Corcuera (1953), tomando en cuenta también sus producciones poéticas.

El ensayo de Florián es de utilidad para la investigación debido a que contribuye a ilustrar el espacio-tiempo en el que ocurrieron los fenómenos artísticos a estudiar, dando así pistas sobre los sucesos que pudieron afectar la vida de los sujetos de estudio. Sin embargo, es preciso aclarar que este escrito también contiene información testimonial y muestra claras inclinaciones políticas que podrían afectar la objetividad de sus afirmaciones. Para contrastar

y corroborar la información contenida en el texto mencionado, se ha revisado también el libro *Apuntes sobre la historia de Contumazá* de Víctor Angulo Camacho (1996).

Sobre el yaraví contumacino en específico, se ha podido recaudar fuentes bibliográficas como las de Fidel A. Zárate (1937), Julio Ramón Castillo Plascencia (1972), José Manuel Angulo Uriol (2015) y el mismo Víctor Angulo Camacho (2002). Todas ellas mencionan y describen –en menor o mayor medida– el rol y las características que tiene el yaraví en la provincia en cuestión, además de proporcionar versiones de temas del repertorio contumacino según la época en la que fueron redactadas. Entre ellas, se destaca el libro *Cantares de mi tierra* de Víctor Angulo Camacho (2002), el cual contiene transcripciones melódicas de varias canciones contumacinas.

En lo que se considera perteneciente a la misma categoría, se observa también que la fuente *El harahui y el yaraví: dos canciones populares peruanas*, de José Varallanos (1989), contribuye a la comprensión histórica del yaraví en el Perú. Este libro, conformado por diez capítulos, relata la evolución del harahui incaico desde el Tahuantinsuyo hasta la colonización, así como el desarrollo del yaraví –a partir del harahui y la influencia española– desde la época imperial hasta fines del siglo XX. Varallanos, historiador y abogado huanuqueño, afirma que el yaraví es originario de Cusco, donde surgió en el siglo XVI como himno religioso y luego pasó a ser una “canción profana, erótica y amatoria” (1989, p. 66). El autor hace también un análisis musical y literario del yaraví de distintos períodos de la historia, tomando en cuenta las composiciones de Mariano Melgar y las composiciones republicanas, además de las de los períodos ya mencionados. El conjunto de fuentes académicas que se utilizan para respaldar la información expuesta en este libro comprende estudios históricos, sociológicos, antropológicos, geográficos y literarios, así como periódicos y cancioneros.

Para la presente investigación, la obra de Varallanos (1989) representa una guía del desarrollo del yaraví, de sus temáticas a lo largo del tiempo, sus elementos musicales y su estilo interpretativo. En ese sentido, resulta interesante la comparación que hace entre el yaraví arequipeño y cusqueño, así como la mención del yaraví ancashino, chachapoyano, etc. y la producción musical de las provincias de Trujillo, Huancayo, Huánuco, entre otras. No obstante, Varallanos no habla sobre el lugar geográfico que será tomado como campo de estudio y reclama al yaraví como originario de una zona en específico. Por ello, se analizará la información contenida en su libro con una mirada crítica y atenta a cualquier contradicción con las demás fuentes revisadas.

Otro estudio sobre el yaraví que se ha revisado para este estudio es el libro *El yaraví arequipeño: un estudio histórico-social y un cancionero*, escrito por Juan Guillermo Carpio Muñoz en 1976. Este texto se enfoca en el análisis de la producción musical y literaria de yaravíes en Arequipa desde la colonia hasta mediados del siglo XX. Aunque Carpio Muñoz no hace ninguna referencia al yaraví contumacino, sí menciona que existen piezas musicales del género que se entonan también en el norte del país (1976, pp. 37, 166). Además, al señalar las características del yaraví arequipeño y los grupos sociales que expresaron sus ideas a través de él, este estudio representa un modelo de análisis que puede tomarse como guía para el presente trabajo de investigación.

Zoila Vega Salvatierra también teoriza sobre el yaraví arequipeño y su trabajo ha servido como referencia para esta investigación. En su tesis doctoral, *De la tristeza a la identidad: el yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX*, la autora (2019) expone un análisis musical completo de varias piezas musicales del género. El trabajo de Vega (2019) es muy valioso debido a que constituye una de las pocas investigaciones que aborda de manera sistemática aspectos meramente musicales del yaraví, como la melodía, armonía, rítmica, entre otros. Todo ello es realizado sin dejar de lado la evolución histórica

del yaraví, sus usos y las percepciones que se han construido en torno al género desde la época de la emancipación. La investigación realizada por Vega ha sido, en dicho sentido, una guía significativa para el desarrollo de esta tesis.

En la misma categoría se encuentra un texto indispensable para el entendimiento del yaraví, su historia y su rol dentro de la sociedad peruana: el artículo “El yaraví”, de Consuelo Pagaza Galdo (1960). Dicho documento brinda muchas precisiones sobre los usos del yaraví durante la época colonial y las discusiones que existían desde ese entonces sobre sus características musicales. Para analizar esos aspectos, la autora cita a investigadores como Varallanos (1959), Sicramio (1791), Carlos Vega (1944), entre otros. Los datos compartidos por Pagaza han servido para sentar las bases del conocimiento sobre el yaraví, pues afirma cuestiones que han sido tomadas como referencia por autores posteriores<sup>1</sup>.

Asimismo, se ha podido identificar al grupo de estudios que se han realizado sobre el aspecto social de las manifestaciones musicales. Un estudio realizado en el departamento de Cajamarca, “Ante los ojos del mundo: música, minería y conflicto social en el norte andino de Cajamarca, Perú” (2015), demuestra que no es la primera vez que la música del norte andino inspira una investigación. En este artículo, Marino Martínez y Julio Mendívil exponen sus hallazgos con respecto a la evolución de las canciones entonadas por los ronderos<sup>2</sup> frente a los perjuicios e injusticias que fueron ocasionados por la industria minera. Mediante el trabajo de campo, los autores recogen información sobre el sentir de la población y su realidad frente a la reducción de los recursos naturales, además de registrar las pechadas y huaynos que los cajamarquinos interpretan para expresar su disconformidad (Martínez & Mendívil, 2015). En adición a ello, se hace un recuento de la historia de la industria minera

---

<sup>1</sup> En este mismo sentido, es pertinente mencionar los estudios de Marguerite y Raoul D’Harcourt (1990), así como el trabajo de Daniel Alomía Robles (1990). Dichos autores también han sido citados en investigaciones contemporáneas sobre el yaraví, como la de Zoila Vega (2019).

<sup>2</sup> Los ronderos son grupos de comuneros que salvaguardan el orden y la justicia en Cajamarca, principalmente en las zonas rurales.

en Cajamarca y se compara la música de la época del conflicto armado interno con la de la época del conflicto minero con la empresa Yanacocha. Así, este texto académico constituye un análisis histórico y social sobre géneros musicales vinculados al yaraví, lo cual resulta de mucha utilidad para conocer el contexto social del mismo en una época más reciente y hacer conexiones entre el repertorio entonado por los cajamarquinos y las circunstancias en las que estos se desenvuelven.

El artículo “El corrido y la bola suriana: el canto popular como arma ideológica y operador de identidad” –perteneciente a la revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas– también constituye un claro ejemplo de lo que es un estudio social de géneros musicales que se transmiten por tradición oral. Este texto, escrito por Catherine Héau en 1989, explica cómo el corrido y la bola suriana, géneros musicales populares mexicanos, fueron utilizados como mecanismo de difusión de argumentos ideológicos a favor de la expulsión de los españoles y la condenación de la colonización entre finales del siglo XIX y comienzos del XX (pp. 103-106). Es interesante comparar a estos géneros con el yaraví, en tanto este último ha expresado muchas veces a lo largo de su existencia el sufrimiento de la población andina debido a injusticias sociales y económicas.

Con respecto a la información relacionada al análisis de prácticas musicales, se ha consultado bibliografía concerniente a la interpretación vocal y las cualidades de la voz. El libro *The Vocal Athlete* (2014), de Wendy LeBorgne y Marci Rosenberg, es una fuente bastante completa y confiable en la materia, pues presenta la colaboración de médicos, especialistas en rehabilitación vocal y profesores de canto. En este texto se describen los principios fisiológicos de la producción vocal, los tipos de colocación en el canto, la evolución de la voz humana, los procesos de aprendizaje de la voz cantada, los cuidados necesarios para una buena salud vocal, entre otros aspectos relacionados a la voz.

Para LeBorgne y Rosenberg, los sonidos emitidos por las personas son en realidad un producto de la coordinación entre el cerebro, el sistema respiratorio, fonatorio y articulatorio, y son influenciados también por las emociones y percepciones que tiene cada individuo con respecto a su voz (2014, pp. 73-105). Sin embargo, al basarse en el estudio academizado del canto y centrarse en géneros musicales occidentales, es necesario evitar tratar la información concerniente a los estilos vocales en *The Vocal Athlete* como un conjunto de verdades absolutamente aplicables al contexto en el cual se investiga.

En cuanto a la naturaleza interpretativa del fenómeno artístico a estudiar, se han consultado fuentes que contribuyen a encaminar el análisis de la performance de los sujetos de estudio. Una de ellas es “El canto de Alicia Maguiña Málaga en “El veneno” de 1976: un análisis de su estilo e interpretación vocal” (2024), artículo escrito por Josué Daniel Salvio Aldana para la Revista Peruana de Investigación Musical. Este texto constituye un valioso aporte para la investigación debido a que estudia la interpretación vocal de un triste –término usado en el norte para hacer referencia al yaraví– con fuga de tondero, partiendo desde la biografía e influencias musicales de la cantante. Salvio vincula las experiencias musicales y el contexto de la artista con la interpretación que demuestra en la pieza musical a analizar, accionar que también se busca efectuar en la presente investigación. Además, el autor realiza el análisis del texto en relación a la música, y de las cualidades vocales de la intérprete a través de transcripciones melódicas y fonéticas. La investigación de Salvio se basa en tratados de especialistas en el estudio de la voz cantada y la interpretación musical como De La Motte (2002), Muniz et al. (2010), Rink (2006), entre otros.

Entre las fuentes revisadas para comprender el contexto sociocultural de los sujetos de estudio se encuentra el libro *How musical is man?* (1973), de John Blacking. En él, el autor expone sus reflexiones sobre el elemento social de la música en base a su convivencia con los Venda, una comunidad africana. Mediante un análisis comparativo entre la música de los

Venda y la música de compositores como Haendel y Mahler, Blacking afirma que aspectos como la complejidad musical y las valoraciones estéticas están condicionados por factores sociales que promueven el elitismo y la desigualdad (1973, pp. 4, 6). Al tratarse del estudio de un estilo musical ajeno a la tradición occidental, es posible establecer una relación entre este texto y el tema de esta investigación.



## Marco teórico

Para comprender las prácticas performativas a tomar en cuenta en esta investigación, se plantea el entendimiento de la performatividad musical. Ramírez y Rodríguez, citando a Kartomi (2014), señalan varios ítems para explicar su significado:

[...] componentes y características que describen y definen aspectos emergentes mientras el músico está llevando a cabo una actuación musical, así como los factores que influyen en el evento y en su preparación previa, refiriéndose a la persona intérprete, a su competencia, a la forma de abordar la performance y su creación, al estilo musical, y otros aspectos como el repertorio, el ensayo o la interacción entre intérpretes de un mismo grupo musical que al final definirá el grado de sincronía y comunicación sobre el escenario (Ramírez & Rodríguez, 2020, p. 19).

Partiendo de esta definición, se toma en cuenta todo lo relacionado a los procesos de aprendizaje de los informantes, su trasfondo musical y familiar, su modo de cantar, el repertorio que interpretan, las emociones o episodios vivenciales que influyen en su interpretación y las referencias musicales que hayan tenido durante su desarrollo.

En esta investigación se ha tenido en cuenta los aspectos de la voz que son perceptibles para el oyente u observador, mas no aquellos que requieren de aparatología de medición. Para poder describir el estilo vocal de los informantes, se han utilizado las categorías de timbre, registro vocal e intensidad vocal. Dichas características han sido encontradas con mayor incidencia en los análisis vocales revisados, además de que permiten desmenuzar el perfil del canto de los informantes.

El fenómeno musical a analizar requiere en cierta medida el entendimiento de la técnica vocal utilizada por los intérpretes. Esta se refiere al conjunto de principios que se aplican para producir de la mejor manera posible los sonidos vocales deseados, gracias a la

consciencia corporal y el oído musical que se logra desarrollar con la práctica y el uso de este instrumento. En Merzero et al. se describen las acciones efectuadas al momento de cantar de la siguiente manera:

Por un lado, los gestos vocales internos (acciones fisiológicas que no son visibles desde el exterior, aunque ejercen una gran influencia en la calidad y estética de la producción vocal) y externos (gestos visibles que contribuyen a la comunicación, dando una dimensión fluida a la semántica y reforzando la parte expresiva) y, por otro lado, el equilibrio entre las diversas tensiones corporales (2018, p. 57).

Todos estos gestos y acciones no son otra cosa que la coordinación semiconsciente de los músculos, huesos, cartílagos y órganos que permiten la respiración, emisión y articulación.

No son sólo las estructuras físicas del cuerpo las que están involucradas en el canto. Para Leborgne y Rosenberg, la producción vocal ocurre desde el cerebro hacia los músculos, y de vuelta al cerebro durante la performance vocal, en lo que respecta a la respiración, fonación y articulación, además del control de la postura, el componente visual –en el caso de usar partituras– y el componente emocional (2014, p. 83). De este modo, se evidencia que la técnica vocal se ve influenciada tanto por aspectos musicales como extra musicales.

El estado de ánimo y los sentimientos que cada uno de los individuos tenga sobre su voz influye en la calidad del canto. Como explica Amin, la identidad de las personas quienes trabajan con su voz está estrechamente vinculada al estado de su salud vocal y a la calidad de su sonido, por lo que cualquier desequilibrio en la autoestima repercute en su manera de cantar, y si lo vemos del otro lado, cuando las y los cantantes fallan en conseguir un buen desempeño vocal, esto mismo constituye un motivo de angustia (2018, p. 42). Así, las

circunstancias externas a la música pueden jugar un rol decisivo al momento de cantar. Este factor también se ha considerado al analizar las performances de los informantes.

La técnica vocal es utilizada por los cantantes para poder construir su interpretación. Se entiende a la interpretación vocal como el conjunto de características que dotan de significado al canto y hacen que la ejecución musical se diferencie de otra ejecutada en otro momento o por otra persona. Entre estas características se encuentran el movimiento, gestualidad, volumen, acentuación, pronunciación, etc. Estas variables, así como el uso de recursos de ornamentación vocal como el glissando, vibrato, legato, etc., construyen el estilo vocal y la interpretación de cada cantante (Ikemiya et al., 2014, p. 3127). Es posible afirmar que la interpretación vocal se ve enriquecida por una serie de elecciones –conscientes o inconscientes– que, por lo general, responden al significado de la pieza musical a ejecutar.

Se estima que la interpretación vocal se encuentra igualmente ligada a las emociones y experiencias de los cantantes, debido a que estas influyen en el significado que tiene la ejecución musical para los intérpretes y su comunidad. En palabras de Laucirica et. al: “Durante el acto interpretativo, el intérprete emerge de su capacidad intelectual, de su vida emocional y de su motricidad” (2021, p. 74). Por esta razón, también se entiende a la interpretación vocal como un fenómeno que puede ser afectado por las emociones del cantante en el mismo instante de su realización.

Como se mencionó anteriormente, el aprendizaje musical de los sujetos de estudio es un factor a considerar por ser influyente en su performatividad musical. Debido a la inexistencia de escuelas de música en Contumazá y a la naturaleza del género a estudiar, parece pertinente introducir los términos de tradición oral y aprendizaje musical informal.

Diana Toro define la tradición oral u oralidad intercultural en Latinoamérica como “aquella que se presenta en el interior de su comunidad productora y se conserva en su carácter oral y con las características culturales propias, que pueden ser indígenas,

afrodescendientes o de ascendencia española” (2014, p. 240). Al utilizar como referencia este concepto es pertinente aclarar que, al igual que el pensamiento y manera de sentir del ser humano, la tradición oral es vulnerable al cambio y evolución, y no puede ser concebida como un fenómeno estático. Con respecto al aprendizaje del canto por tradición oral, De la Cuesta precisa que “para conocer hoy la técnica vocal de cierto tipo de cantos y su modo de aplicación, nos es indispensable recurrir a la tradición oral” (2009, p. 19), pues la comparación entre la manera de cantar de los artistas de generaciones pasadas y las más recientes puede proporcionar más información sobre la evolución de los estilos vocales que los mismos análisis escritos. Tener presente que el yaraví contumacino es un género musical transmitido por tradición oral resulta apropiado para comprender su difusión y la naturaleza de la técnica vocal aplicada al género.

En cambio, el término de aprendizaje musical informal evoca el entendimiento de las herramientas que los informantes tuvieron –o no tuvieron– a su alcance durante su proceso, ya que la enseñanza musical en la provincia no ha tenido mucho desarrollo a lo largo de los años. Carrillo y Gonzáles-Moreno, citando a Green (2002) y a Woody (2007), mencionan que “los ambientes informales de aprendizaje se caracterizan [...] por favorecer el aprendizaje de oído y la imitación, el trabajo colaborativo y desarrollo de la creatividad” (2021, p. 140), debido a que la mayor parte de la música popular no ha sido academizada y quienes están interesados en ella se ven obligados a aprender mediante la convivencia con otros músicos. Esta realidad se ve representada también en varios géneros musicales del Perú, incluyendo al yaraví.

Los procesos de aprendizaje de los informantes están relacionados, a su vez, con el contexto sociocultural en el cual ocurre el aprendizaje y la ejecución del yaraví en Contumazá. Blacking sostiene que el entorno social y cultural de los creadores musicales –e incluso su psicología– influye finalmente en su desarrollo y en los patrones musicales que

utilizan para representar lo que piensan y sienten, por lo que es relevante el estudio de estos factores (1973, p. 58). Claramente, es necesario el análisis del momento histórico y las circunstancias en las que se gesta la música de determinado grupo humano para poder comprender sus expresiones artísticas.

Del mismo modo, las expresiones musicales suelen reflejar el contexto en el que se desarrollan. Este ciclo de influencias recíprocas entre las manifestaciones artísticas y las condiciones socioculturales es analizado a profundidad por autores como Feld (2012) y Turino (2008), quienes mencionan repetidamente el simbolismo contenido en las expresiones musicales. Así, la música puede ser interpretada como una suerte de mapa sonoro de las características del imaginario colectivo.

Asimismo, es importante señalar la función social que cumple la música en una comunidad. Para Turino (2008), la música es un conjunto de actividades humanas que satisfacen necesidades sociales y psicológicas, tales como crear conexiones emocionales, construir el sentido de pertenencia, forjar la identidad y experimentar el mundo de diversas maneras (pp. 1-2). Nuevamente, la música se entiende como una expresión inherente a la condición humana, que resulta imposible de separar de su dimensión antropológica.

El contexto sociocultural también puede llegar a determinar las diferencias entre distintos estilos musicales. Como menciona Héau con respecto al corrido mexicano, “existen [...] diversas formas y diversas tradiciones [...] según las diferentes regiones, los diferentes momentos histórico-políticos y los diferentes grupos sociales que les han servido de soporte” (1989, p. 113). En esta investigación, tener en cuenta el planteamiento de Héau puede contribuir a comprender el porqué de las diferencias entre los estilos de yaraví de distintas zonas del Perú y el yaraví contumacino.

Como se ha visto anteriormente, la música se ve afectada por factores aparentemente ajenos a ella, que tienen que ver con las convenciones sociales y la relación entre los

individuos de una misma sociedad (Blacking, 1973, p. 73). Modismos, formas de guapear, pronunciación y variaciones en la afinación son sólo algunos ejemplos de dichos factores. El género musical a estudiar –y los géneros musicales no occidentales en general– precisan de un oído abierto a la valoración de características que difieren de la música que se suele escuchar en el ámbito académico, en tanto estas diferencias responden a factores socioculturales.



## Metodología

El presente trabajo académico constituye una investigación cualitativa y exploratoria sobre un fenómeno artístico vivo. Para su realización, ha sido necesaria la consulta de fuentes orales y documentales, así como la realización del trabajo de campo. Luego, a través de la escucha de las prácticas musicales de los sujetos de estudio y la transcripción lírica y musical, se han analizado las características del estilo y la interpretación vocal empleada para el canto de yaravíes en Contumazá.

La provincia de Contumazá cuenta con ocho distritos: Contumazá, Chilete, Cupisnique, Guzmango, San Benito, Santa Cruz de Toledo, Tantarica y Yonán. Las fuentes orales utilizadas corresponden principalmente a los testimonios de músicos y cultores de yaraví del distrito de Contumazá, aunque también se ha visitado el caserío de Amanchaloc (en el distrito de Santa Cruz de Toledo). En la ejecución de esta investigación, se realizaron entrevistas a los informantes sobre su vida y su desarrollo musical, con la finalidad de aprender más sobre el panorama social y cultural de la provincia durante los años en los que crecieron y desarrollaron sus prácticas musicales.

Se establecieron diálogos con cantantes de diferentes grupos etarios, lo cual ha permitido identificar algunas diferencias y similitudes entre el canto y las historias de vida de personas de distintas edades. Para fines analíticos, se han separado los testimonios recogidos en tres grupos, a los que se ha denominado generaciones. La primera generación está conformada por seis cantantes nacidos entre 1930 y 1960, aproximadamente; la segunda generación la conforman cinco cantantes que nacieron entre 1970 y 1990 y la tercera generación se analiza en base a una entrevista con una cantante nacida en la década del 2000. Sin embargo, es pertinente aclarar que la existencia del yaraví en Contumazá es mucho más antigua y sobrepasa el tiempo de vida de los entrevistados.

**Tabla 1***Nombres y grupos etarios de los entrevistados*

| <b>Primera Generación</b> | <b>Segunda Generación</b> | <b>Tercera Generación</b> |
|---------------------------|---------------------------|---------------------------|
| Santos Sánchez            | Wagner Díaz               | Neida Cruz                |
| Roberto Alva              | Javier Alva               |                           |
| Luis Plascencia           | Iris Castillo             |                           |
| Mercedes Briceño          | Haydeé Vásquez            |                           |
| Nereida Florián           | José María Sánchez        |                           |
| Víctor Obando             |                           |                           |

Para los fines de esta investigación, se observó tanto la información brindada por los sujetos de estudio como sus interpretaciones vocales de los temas de yaraví de su elección. Los instrumentos empleados en esta tarea fueron el cuaderno de campo, las notas de campo y el registro de audio y video. Esto requirió la autorización de los sujetos de estudio y la utilización de una cámara digital, una videograbadora y un celular para el registro de audio. Posteriormente, se unió el audio y el video grabado en dichos dispositivos para luego publicar los videos de las entrevistas en una lista oculta de YouTube, titulada El yaraví en Contumazá. Los sujetos de estudio se encuentran debidamente informados e informadas de la utilización de sus datos e imagen para los fines de la investigación.

Es preciso aclarar que, si bien todos los entrevistados realizaron performances vocales, no se ha tomado en cuenta la totalidad de ellas para realizar el análisis vocal de esta investigación. Esto se ha debido a la influencia de factores como el estado de salud vocal de los informantes o su capacidad para recordar las canciones que deseaban interpretar. La elección de los audios y videos utilizados en el mencionado análisis ha sido efectuada con

objetividad y respeto hacia las personas involucradas. Con respecto a la información brindada sobre las vivencias de los informantes, se han considerado todas las entrevistas realizadas.

El análisis del estilo vocal de los informantes ha sido realizado mediante la consulta de los métodos *Singing Success* (Manning, 2005), *Complete Vocal Technique* (Sadolin, 2014), entre otros, así como de diversas investigaciones publicadas en la revista *Journal of Voice*. En general, se ha estudiado el fenómeno artístico desde una perspectiva técnica sin dejar de lado los aspectos socioculturales del mismo. Esto se ha tenido en cuenta debido a que esta investigación tiene como objetivo brindar un análisis estilístico –y no fonaudiológico– de las interpretaciones vocales.

La presencia de quien investiga en la mencionada localidad ha sido esporádica durante los últimos veinte años. Como se explicó en la introducción, existen fuertes lazos entre la investigadora y el lugar en el que tuvo lugar la recolección de datos. Esto supuso grandes oportunidades durante la realización de este trabajo, debido a que se tuvo acceso a muchas facilidades logísticas y a diversas fuentes de información. Además, algunos de los informantes son familiares de la investigadora, de modo que las comunicaciones efectuadas con ellos han transcurrido con especial fluidez. Sin embargo, se ha buscado en todo momento mantener cierta distancia emocional para analizar el fenómeno artístico elegido con la mayor objetividad posible.

En cuanto a las fuentes documentales, se han revisado fuentes escritas y audiovisuales. La mayoría de las fuentes escritas empleadas para el presente trabajo provienen de bibliotecas universitarias, repositorios y bases de datos de acceso privado. Para su organización y visualización se ha decidido emplear aplicaciones como Google Drive y Adobe Acrobat. Las fuentes encontradas en formato físico han sido revisadas y digitalizadas para su estudio. El análisis de dichas fuentes se da bajo la consigna de la investigación argumentativa, ya que parte de la información encontrada sobre el yaraví está viciada por la

discusión tácita acerca del origen del género o por la subjetividad con la que se ha escrito sobre el desarrollo y crecimiento de la provincia de Contumazá.

Con respecto a la revisión de las fuentes audiovisuales, se realizó un proceso previo de selección de los documentos más afines a esta investigación, teniendo en cuenta sobre todo la calidad del audio para poder identificar características comunes y empezar a vislumbrar el perfil del estilo musical y vocal a estudiar. Este aspecto fue analizado a partir de los modelos revisados en el estado del arte para el estudio de fenómenos artísticos de esta índole. Los documentos de este tipo han sido encontrados en las plataformas de YouTube y Spotify, así como en mediatecas universitarias y páginas web dedicadas a la difusión musical.



## Capítulo 1: El yaraví en Contumazá

Para el estudio del tema propuesto, es necesario comprender al yaraví como género musical y como producto literario de la localidad de interés, así como el significado y la recurrencia que tiene entre sus habitantes. En este capítulo se hace un recuento de la historia del género y se analizan las características del repertorio empleado por los informantes, teniendo en cuenta para este fin los yaravíes “Casa Blanca”, “La golondrina”, “Negro Luto”, “Dos escaleras de vidrio”, “Contumazá”, “La flor del café” y “Calabozo de mis penas”. Asimismo, se examina el desarrollo cultural de la provincia y los usos que se le da al yaraví en el contexto local.

En cuanto a sus antecedentes étnico-culturales, Contumazá ha sido influenciada por culturas preincaicas provenientes de la costa y la sierra, así como de la cultura hispana durante la colonización. Florián explica que en la conquista se vio tan acallada la cultura del lugar que “hasta olvidaron los indígenas [...] su lengua materna (la chimú), sus “idolatrías” (a sus tótems raciales: el cóndor, el puma y la serpiente) y sus tradiciones orales” (1976, p. 15). En cambio, la población adoptó –o fue más bien obligada a adoptar– los ideales y las figuras del imaginario cristiano, resultando en el mestizaje cultural. A partir de ello, los habitantes de la provincia desarrollaron su propio imaginario y sus propias tradiciones (Florián, 1976, p. 15). El yaraví contumacino es una expresión cultural que constituye una prueba de ello.

### 1.1. El yaraví como género musical

El yaraví es un género musical andino producto del mestizaje entre las culturas española e indígena en el Perú, aunque hoy en día se encuentra difundido también en Ecuador, Chile, Bolivia y Argentina. En el contexto peruano, es una práctica musical extendida por toda la sierra y la costa, y es conocido también como triste o pechada<sup>3</sup> –

---

<sup>3</sup> Julio Mendivil y Marino Martínez utilizan los términos triste y pechada como sinónimos en su artículo "Ante los ojos del mundo: música, minería y conflicto social en el norte andino de Cajamarca, Perú" (2015). Juan Guillermo Carpio Muñoz (1976), por su parte, menciona en su obra que el yaraví es llamado también triste en el norte peruano. Además, los sujetos de estudio de esta investigación han empleado las palabras yaraví, triste y

especialmente en la zona norte—. En este subcapítulo, se revisan los antecedentes culturales del yaraví, así como las características de su variante contumacina y las ocasiones en las que esta se interpreta.

### ***1.1.1. Antecedentes***

Una hipótesis generalizada sobre los orígenes del yaraví indica que esta expresión musical deriva del harahui incaico, el cual se define como una forma de poesía musicalizada que se usaba para representar la gama de emociones que pudieran experimentar los habitantes del Tahuantinsuyo –incluyendo el amor, la tristeza, la alegría, la espiritualidad, entre otras– (Cornejo Polar, 1966; Porras Barrenechea, 1946; Varallanos, 1989). Posteriormente, el harahui evoluciona y pasa a enfocarse en los temas del amor, el desamor y el sufrimiento. Esto ocurre durante la época colonial, como producto del choque cultural hispano-indígena.

El harahui es un género musical que ha sido vinculado al yaraví debido a la similitud de su nomenclatura y a algunas características en común con respecto a la interpretación. Jesús Cavero, citando a Raúl Porras Barrenechea (1946), señala que “el mestizo yaraví, marcadamente romántico desde el siglo XVIII, es un derivado del “indígena harahui” y se entona con énfasis quejumbrosos” (1985, p. 234). Asimismo, en las descripciones hechas sobre los harahuis se han podido identificar características afines al yaraví. Cavero menciona:

[...] los qarawis son canciones interpretadas generalmente por señoras de edad, que las entonan dándoles un matiz de musicalidad de lamento, por lo que a simple oído parecen ser quejas, tristezas; pero en realidad son formas expresivas de manifestar alegría, contento y agradecimiento (1985, p. 238).

Angel Avendaño, en cambio, menciona en su libro *Historia de la literatura del Qosqo* que el “harawi” hablaba específicamente sobre desamor y desilusión ligada a los fracasos

---

pechada para referirse a un mismo fenómeno artístico. Todo ello sugiere la equivalencia de las tres nomenclaturas mencionadas.

románticos (1993, p. 112). No obstante, los tres autores mencionados coinciden en que el harahui es un antecesor del yaraví, y refieren que este último es –o puede ser– una canción triste y dolorida. Después de todo, la información que se posee del harahui –y de las expresiones incaicas en general– proviene de las crónicas y es reconstruida a través de hipótesis y suposiciones (Avendaño, 1985, p. 111). Por ello, es casi imposible saber a ciencia cierta cómo sonaba exactamente el harahui incaico.

Las expresiones actuales del harahui se alejan de las referencias existentes sobre el yaraví, aunque comparten algunas características. Las canciones recopiladas en los discos del libro *Sonidos Andinos*, por ejemplo, sugieren que el harahui es cantado exclusivamente por mujeres y en el idioma quechua (Romero, 2002). Con respecto a su interpretación, quien escribe no percibe una intención específicamente triste, aunque debido a las alturas musicales de las notas empleadas es comprensible que este tipo de canto haya sido comparado con el llanto por otros investigadores. En lo que concierne a su melodía, los harahuis revisados utilizan tríadas mayores con la adición del cuarto grado, diferenciándose del comportamiento melódico de los yaravíes.

No obstante, el trasfondo cultural que comparten el harahui y el yaraví permite comprender mejor la evolución de este último. Durante la época colonial, el yaraví se fue consolidando progresivamente como canción tradicional de la población indígena. Zoila Vega, investigadora que ha realizado amplios estudios sobre la historia de este género musical, menciona:

En la última década del siglo XVIII, el yaraví ya estaba bien establecido como canción representativa del dolor y de lo indígena en distintos escenarios de las ciudades sudamericanas del virreinato del Perú, del Alto Perú y del virreinato del Río de la Plata (2019, p. 184).

Esto demuestra que el uso del yaraví se encontraba extendido por todo el territorio nacional desde siglos atrás.

La época del virreinato, como se expuso líneas arriba, fue decisiva para la formulación del yaraví como producto musical mestizo. Los indicadores que determinan la influencia europea en las canciones de yaraví son el uso del idioma español y la producción literaria que empezó a realizarse para las letras de las piezas musicales. Antonio Cornejo Polar sostiene que estos cambios definieron el enfoque sentimental, moral y simbólico de los yaravíes, lo cual se tradujo en “una notable disminución de la metaforización, muy intensa en el arawi y muy tenue en el yaraví; una también clara disminución de la capacidad impresionista que caracteriza al estilo lírico quechua” (1966, p. 107). Así, se fue gestando dicha canción de origen indígena y expresiones poéticas europeas.

Como cualquier expresión artística que perdure por –al menos– algunos decenios, el yaraví pasó por varias etapas de evolución. Entre los siglos XVIII y XIX, el yaraví era un tipo de canción utilizada en contextos religiosos y amorosos de la que no existen muchos registros escritos debido a su naturaleza oral (Vega, 2019, p. 53). Esto es algo que suele ocurrir con muchas expresiones artísticas no académicas que se transmiten por tradición. Vega menciona que fue la llegada de cronistas e intelectuales europeos con interés en la cultura de los y las habitantes del virreinato lo que impulsó el registro escrito de las piezas (2019, p. 53). La información recaudada por dichos cronistas ha servido de guía para delimitar una primera etapa del yaraví durante el virreinato, en la cual este género musical conservaba más características indígenas aún.

Uno de los poetas más mencionados –si no, el más mencionado de todos– cuando se habla de yaraví es Mariano Melgar. Este personaje tiene muchas producciones literarias que son reconocidas como yaravíes y ha sido considerado equivocadamente como el creador del género (Carpio, 1976; Cornejo Polar, 1966; Pagaza, 1960; Vega, 2019). Sin embargo, existen

evidencias que demuestran que la vigencia de este tipo de canción precede a la vida de Melgar. Vega, además de recaudar información sobre el yaraví previa al nacimiento del poeta, sostiene que es innegable su aporte literario al género, pero afirma que no existen fuentes que demuestren que haya realizado composiciones musicales propiamente dichas (2019, p. 142). Por todo ello, la hipótesis del origen melgariano del yaraví ha sido descartada.

### **1.1.2. Características**

Como se mencionó anteriormente, la variante contumacina del yaraví no ha inspirado en el pasado un gran número de estudios formales, a diferencia de otras variantes de este género. Si bien se trata de un mismo tipo de música, los estilos del yaraví en el Perú coexisten y tienen sendas particularidades. Es por eso que resulta interesante –y necesario– diferenciar la forma de interpretar el yaraví en Contumazá.

Entre las canciones interpretadas por los sujetos de estudio, existen algunas que han sido registradas en varias fuentes bibliográficas locales y otras que –al parecer– se han transmitido sólo de manera oral. Sin embargo, ambos grupos de canciones han sufrido cambios en sus composiciones líricas debido a su antigüedad, la cual precede a la existencia de medios de grabación de fácil acceso<sup>4</sup>. En esta sección se expone el análisis elaborado sobre algunas canciones que resultan representativas de la muestra recogida: “Casa Blanca”, “La golondrina”, “Negro Luto”, “Dos escaleras de vidrio”, “Calabozo de mis penas”, “La flor del café” y “Contumazá”<sup>5</sup>. Además, se toma como referencia el libro *Cantares de mi Tierra* (Angulo, 2002) para ejemplificar lo expuesto sobre otros de los temas registrados.

---

<sup>4</sup> Es preciso señalar que no existen producciones discográficas de yaravíes ejecutados en Contumazá.

<sup>5</sup> Sin embargo, el recuento de la totalidad de canciones registradas está incluido en la sección “Repertorio y temáticas” (ver 1.1.2.5.).

**1.1.2.1. Métrica.** El yaraví contumacino es –según los informantes– una representación de lo triste y nostálgico, lo que en este caso se traduce en un tempo lento y pausado. Esto, a su vez, permite que la poesía contenida en la letra sea apreciada con más detenimiento y transmita el sentimiento que estas canciones buscan expresar. No obstante, algunas variantes del yaraví presentan fugas de tondero, marinera o huayno, ritmos que son ejecutados a mayor velocidad<sup>6</sup>. Los yaravíes cantados por los informantes de esta investigación presentan fugas de marinera y de huayno, algo muy común en la sierra norte del Perú.

En cuanto al tipo de compás utilizado en estas canciones, es algo complejo poder delimitar un solo indicador. Vega refiere a que, ya en el siglo XVIII, existían discusiones en el Mercurio Peruano sobre el tipo de compás utilizado en el yaraví, sugiriendo que se encontraba en 3/4 o en 2/4 (2019, p. 93). Por una parte, esto se debe a que el yaraví tiene la particularidad de ser entonado de manera irregular, a juicio del intérprete. En esa misma línea, Consuelo Pagaza se refiere al yaraví como una “canción esencialmente melódica que se sujeta antes que a la medida a las necesidades expresivas de la composición” (1960, p. 78). Así, la variedad de indicadores de compás encontrados al analizar su métrica responde a la libertad interpretativa que caracteriza al género.

Además de ello, los cambios en el tipo de compás son algo que es percibido al tratar de entender bajo preceptos europeos a un fenómeno artístico mestizo. Vega explica sobre la métrica del yaraví que, “si bien los compases de 3/4, 3/8 son los más comunes (...) no faltan los compases de 4/4 y 2/4, los compuestos de 6/8 y las combinaciones de todos ellos” (2019, p. 93). Esto es algo que suele suceder al intentar hacer transcripciones de la música andina en el sistema métrico “tradicional”.

---

<sup>6</sup> “El veneno”, el triste con fuga de tondero analizado por Salvio Aldana, es un claro ejemplo de ello. El autor menciona que al transicionar del triste al tondero, “el tempo pasa a Moderato [sic]” y “el carácter pasa a ser “con gracia”” (Salvio, 2024, p. 236).

**Figura 1**

*Transcripción musical del yaraví "La prisionera" (interpretado por Mercedes Briceño)*

**Adagio**

En un - a jau - la de o - ro, pen - dien - te a un bal - cón,  
u - na - go - lon - dri - na llo - ra - ba su pri - sión  
U - na go - lon - dri - na llo - ra - ba su pri - sión

*Nota.* Elaboración propia.

Las canciones registradas en esta investigación no escapan de la mencionada variabilidad métrica. Pueden apreciarse en este yaraví (Figura 1) compases de 3/4 y de 2/4, siendo predominante el indicador en tres tiempos. En la interpretación de Mercedes Briceño (Pinto, 2024h, min. 9:26), la métrica de 2/4 suele aparecer un par de compases antes de los finales de frase.

Víctor Angulo Camacho, en su cancionero *Cantares de mi Tierra*, también muestra transcripciones de yaravíes en las cuales se ven compases en 2/4 y 3/4. El yaraví “Negro Luto” (Figura 2), al cual el autor se refiere como “canto escolar y popular”, presenta los compases de 2/4 antes de los finales de frase, al igual que el anterior (Angulo, 2002, p. 128). De todos modos, el carácter de estas canciones hace de su transcripción una tarea compleja y sujeta a la interpretación de quien las analice.

Figura 2

Transcripción musical del yaraví "Negro Luto"

The image shows a musical score for the yaraví "Negro Luto". It consists of four staves of music in 3/4 time, written in a single system. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The score includes various musical notations: "Canto" above the first staff, "rit" (ritardando) above the first and second staves, "a" (allegro) above the second staff, "simil" (simil tempo) above the third staff, and "D.S." (Da Capo) above the fourth staff. The lyrics are: "De ne - gro lu - to que - do mi - ca - sa", "cuan - do mi ma - dre se re - ti - i - ro", "que ma - la suer - te, que mal des - ti - no -", and "que: e - lla: a mi ca - sa ja - más vol - vió." The score is numbered 17, 21, 25, and 29 at the beginning of each staff.

Nota. Tomado de *Cantares de mi Tierra* por Víctor Angulo Camacho (2002), Carlos Gil Cabrejos.

Algo importante al hablar de los yaravíes interpretados en Contumazá es la existencia de yaravíes con estructura de valeses. Angulo Camacho (2002, pp. 58, 88, 92, 128) hace uso de los términos “canto popular”, “triste”, “serenata-triste” y “vals-triste” para distinguir entre los tipos de yaravíes que transcribió, y representa los valeses-tristes únicamente en compases de 3/4. La aludida clase de yaraví también fue registrada durante la realización del presente trabajo. Nereida Florián, en la segunda entrevista que le concedió a esta investigación (Pinto, 2024k, min. 0:21), interpretó uno de los valeses-tristes recopilados por Angulo Camacho: “Dos escaleras de vidrio”. La transcripción del autor coincide rítmicamente con la interpretación de la informante.

**Figura 3**

*Transcripción musical del yaraví “Dos escaleras de vidrio”*

The image shows a musical score for a yaraví titled "Dos escaleras de vidrio". The score is written in a single system with five staves, each representing a line of lyrics. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The word "Canto" is written above the first staff. The lyrics are: "En - mi co - ra - zón man - ten - go / dos es - ca - le - ras de vi - drio / por u - na su - be:el a - mor y por - o - tra / ba - ja:el ol - vi - do por o - tra ba - ja:el ol - / vi - do.a". The score includes various musical notations such as notes, rests, and a glissando mark above the first staff.

*Nota.* Tomado de *Cantares de mi Tierra* por Víctor Angulo Camacho (2002), Carlos Gil Cabrejos.

La métrica empleada en las fugas de los yaravíes recopilados varía según el género musical en el cual se encuentren. Como se señaló líneas arriba, entre las canciones interpretadas por los informantes se han podido apreciar fugas de marinera y de huayno<sup>7</sup>. En el caso de las fugas de marinera, se observó que se presentan en compás de 6/8 (Figura 4),

<sup>7</sup> También llamado cashua en Cajamarca.

mientras que en las fugas de huayno se pudieron apreciar compases de 2/4 y de 3/4 (Figura 5).

**Figura 4**

*Transcripción musical de la fuga de marinera interpretada por Wagner Díaz*

*Nota.* Elaboración propia.

**Figura 5**

*Transcripción musical de un fragmento de la fuga de huayno interpretada por Víctor Obando*

**Andantino**

*Nota:* Elaboración propia.

**1.1.2.2. Melodía.** El comportamiento melódico de los yaravíes interpretados en Contumazá es principalmente pentatónico, característica que es bastante común en la música con influencias andinas. La escala pentatónica se construye al omitir el cuarto y séptimo grado de una escala mayor, y puede presentarse en su modo mayor y en su modo menor (ver Figura 6). En las canciones analizadas, se ha identificado el uso exclusivo del modo menor de la escala pentatónica.

**Figura 6**

*Modos de la escala pentatónica*



*Nota.* Elaboración propia.

No obstante, se ha observado el uso del segundo grado en algunas de las canciones recogidas. Un ejemplo de ello es el yaraví “Casa Blanca” el cual fue interpretado por Nereida Florián (Pinto, 2024k, min. 0:20, Figura 7) y por el dueto conformado por Luis Plascencia y Roberto Alva (Pinto, 2024g, min. 0:05). En ambas versiones, se agrega el segundo grado de la escala en la semifrase antecedente de la frase consecuyente de cada estrofa, rompiendo con la tendencia del uso exclusivo de la escala pentatónica.

**Figura 7**

*Transcripción melódica del yaraví "Casa Blanca" (interpretado por Nereida Florián)*

The image displays two musical staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff shows a melodic phrase divided into two semiphrases. The first semiphrase, labeled 'Semifrase antecedente', consists of two measures with fingerings 1 b3 4 and 5 1. The second semiphrase, labeled 'Semifrase consecuente', also consists of two measures with fingerings 5 4 and 1 b3 4 5 1 5 4. The entire phrase is labeled 'Frase antecedente'. The second staff shows a similar structure. The first semiphrase, labeled 'Semifrase antecedente', has four measures with fingerings 1 b3 ②, 1 b7, 1 b3 1 b7, and 1 b3 4. The second semiphrase, labeled 'Semifrase consecuente', has four measures with fingerings 5 1, 5 4 b3, and 1 b3 4 5 1 5 4 b3. The entire phrase is labeled 'Frase consecuente'.

Nota. Elaboración propia.

Además, es importante señalar que en los yaravíes registrados se ha observado el uso del tercer grado de la escala pentatónica menor en los finales de frase. Según Vega, la mayoría de yaravíes “terminan de manera descendente sobre el tercer grado” (2019, p. 85). Por ello, el que la variante contumacina del yaraví presente esta característica es algo que la integra con las demás variantes del género. Este recurso puede observarse claramente en la Figura 7, donde la última nota de la frase musical consecuente se encuentra señalada con el grado b3 (tercer grado menor) luego de haber descendido por grado conjunto desde el quinto grado de la escala. En la transcripción de los yaravíes “Negro Luto” (ver Figura 2) y “La golondrina” (ver Figura 8) también se aprecia que el final de frase coincide con el tercer grado menor, aunque la melodía culmina de manera ascendente.

### Figura 8

*Transcripción melódica del yaraví "La golondrina" (interpretado por Mercedes Briceño)*

The image displays two musical staves in a 3/4 time signature with a key signature of three flats. The first staff illustrates a melodic phrase consisting of two semiphrases. The first semiphrase, labeled 'Semifrase antecedente', contains the notes G4, A4, B4, and C5 with fingerings 1, b3, 5, and 1 respectively. The second semiphrase, labeled 'Semifrase consecuyente', contains the notes G4, A4, B4, C5, B4, and A4 with fingerings 1, b3, 1, b7, 5, and b7 respectively. The entire phrase is labeled 'Frase antecedente'. The second staff illustrates a similar phrase. The first semiphrase, labeled 'Semifrase antecedente', contains the notes G4, A4, B4, and C5 with fingerings 1, b7, and 5. The second semiphrase, labeled 'Semifrase consecuyente', contains the notes G4, A4, B4, C5, B4, and A4 with fingerings b3, b7, 5, b3, 1, and b3 respectively. The entire phrase is labeled 'Frase consecuyente'.

*Nota.* Elaboración propia.

**1.1.2.3. Armonía.** En esta investigación, la mayoría de ejecuciones musicales registradas consistieron en las interpretaciones vocales que los informantes realizaron sin ningún tipo de acompañamiento rítmico o armónico. Sin embargo, el acompañamiento armónico es un elemento recurrente en el género del yaraví, en algunas variantes más que en otras. Vega (2019), por ejemplo, expone algunos yaravíes con acompañamiento en su investigación (p. 284). Como representación del acompañamiento en el yaraví, se ha registrado la performance de la informante Haydeé Vásquez junto a Ever Díaz, músico instrumentista contumacino. Partiendo de dicha interpretación se han observado las características armónicas del acompañamiento del yaraví.

En las canciones analizadas, se ha observado el uso de una armonía simple, la utilización de pocos acordes y la presencia de cadencias perfectas en los finales de sección. En el yaraví “Negro Luto” (ver Figura 9) se observa la presencia del primer y quinto grado, además del tercer grado menor y el sexto grado mayor. En el yaraví “La flor del café” (ver figura 9), la construcción armónica es la misma, con la ausencia del sexto grado mayor. Ambas canciones presentan solamente acordes que cumplen la función de tónica y dominante.

**Figura 9**

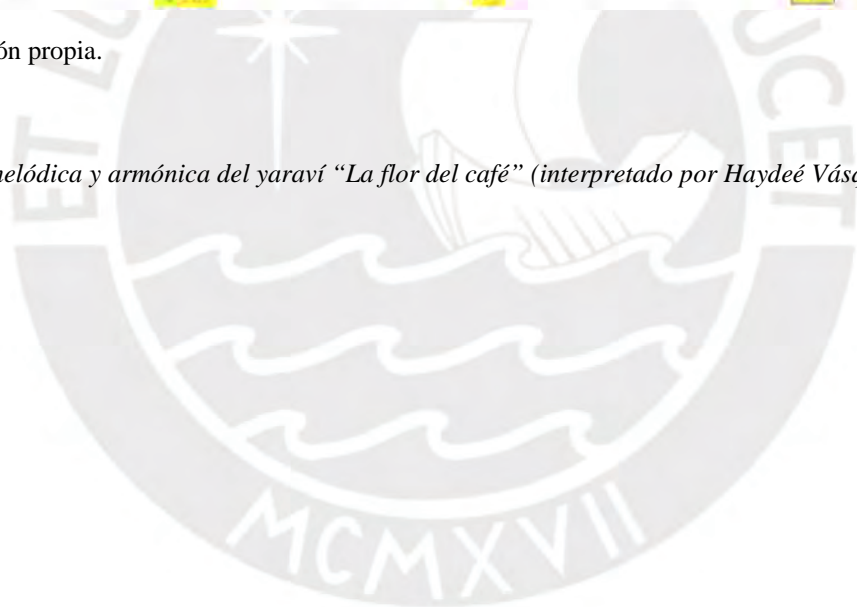
*Transcripción melódica y armónica del yaraví "Negro Luto" (interpretado por Haydeé Vásquez y Ever Díaz)*

De ne-gro lu-to que-dó mi ca-sa  
cuan-do mi ma-dre se re-ti-ró  
que ma-la suer-te que mal des-ti-no  
que e-lla a su ca-sa ja-más vol-vió

Nota. Elaboración propia.

**Figura 10**

*Transcripción melódica y armónica del yaraví "La flor del café" (interpretado por Haydeé Vásquez y Ever Díaz)*



4 C  
Co - mo la flor del ca - fè va - ci -

9 Am bIII C Am  
-la mi pen - sa - mien - to

13 Am C  
No pue - do vi - vir con - ten - to

17 E7 Am  
des - de que te co - no - eí

21 C Am  
No pue - da vi - vir con - ten - to

25 E7 Am  
des - de que te cu - no - eí

Nota. Elaboración propia.

**1.1.2.4. Forma.** La forma de los yaravíes ejecutados por los informantes corresponde a lo que Dionisio De Pedro llama forma secuencial o estrófica. Según el autor, este tipo de distribución es la más sencilla, y la describe como “una repetición continua de lo mismo (variado o no)”, “constituida por una sola frase musical, mientras que el texto, caso de llevarlo, varía” (De Pedro, 1993, p. 27). La forma secuencial o estrófica ha sido observada en todos los yaravíes registrados (ver Figura 11).

**Figura 11**

*Transcripción lírica y melódica del yaraví "Calabozo de mis penas" (interpretado por Javier Alva)*

**Adagio**

El vei - ti - sie - te de\_e - ne - ro\_  
 Ma - dre por qué pues tu - vis - tes\_  
 Ca - la - bo - zo de mis pe - nas\_  
 Sal - go\_al pa - tio de la cár - cel\_  
 Ca - la bo - zo de mis pe - nas\_  
 Qué bien he - cha\_es - tá\_es ta cár - cel\_  
 me to - ma - ron pri - sio - ne - ro\_  
 un hi - o tan des - gra - cia - do\_  
 se - pul - tu - ra de\_hom - bres vi - vos  
 mi - ro\_al cie - lo y sus - pi - ro\_  
 he - cho de cua - tro pa - re - des\_  
 ¿Qué ma - nos lo for - ma - rí - an?\_  
 me lle - va - ron a la cár - cel  
 en los pri - me - ros pa - ña - les  
 don - de se\_a - man - san los gua - pos  
 ¿Dón - de\_es - tá mi li - ber - tad\_  
 Ay, don - de su - fren los hom - bres  
 Los que\_hi - cie - ron a la cár - cel  
 al ca - la - bo - zo pri - me - ro  
 me\_hu - bie - ses a - mor - ta - ja - do  
 y llo - ran los a - fli - gi - dos  
 que tan jo - ven la\_he per - di - do?  
 por cul - pa de las mu - je - res  
 ni de Dios se\_a - cor - da - rí - an

*Nota. Elaboración propia.*

Las fugas de los yaravíes, mencionadas anteriormente, pueden considerarse elementos complementarios a la forma de las canciones. Estas no son equivalentes al concepto de fuga que se tiene en la música clásica, según el cual una fuga consta de varias secciones en sí misma (De Pedro, 1993, p. 73). En las canciones registradas en esta investigación las fugas constan de una sola parte (ver figuras 4 y 5), la cual es repetida a juicio del intérprete sin efectuar cambios en la melodía ni en la letra, a diferencia de los yaravíes en sí.

Es pertinente mencionar que la ejecución de fugas no es algo que se dé siempre, pues sólo algunas performances han contado con este tipo de aditamento. Además de ello, es importante tener en cuenta que los yaravíes que presentan una sección de fuga a veces son cantados combinando distintas composiciones. Por ejemplo, las informantes Iris Castillo y

Haydeé Vásquez, interpretaron la misma fuga tras cantar distintos yaravíes respectivamente. Castillo, en su entrevista, cantó el yaraví titulado “Contumazá”, mientras que Vásquez utilizó dicha fuga tras cantar el yaraví “Paloma Blanca”.

**1.1.2.5. Repertorio y temáticas.** Los habitantes de Contumazá sólo se comunican en español, salvo por algunas expresiones o préstamos del quechua. Florián, en su ensayo, se refiere a la población de la provincia como un “pueblo contumacino (mestizo, sin letras) – pueblo que ignoró siempre la lengua qheswa–” (1976, p. 16). Al parecer, la poesía asociada al yaraví contumacino refleja dicha realidad, ya que no se han encontrado registros de yaravíes que hayan sido escritos o contengan palabras en quechua. En ese sentido, el yaraví contumacino difiere de sus variantes del sur del país, como el yaraví cuzqueño o arequipeño.

En cuanto a las temáticas de las canciones recopiladas, es posible diferenciar entre los yaravíes que versan sobre desamor, aquellos que versan sobre episodios trágicos (por lo general ligados a la muerte o la migración) y uno en particular que describe y exalta la provincia de Contumazá (ver Tabla 2). Estas tres categorías se orientan en todos los casos hacia la nostalgia. No obstante, al interpretar las fugas, los cantantes pueden dar un sentido de ligereza y alegría a sus performances en el momento final.

**Tabla 2**

*Categorías temáticas de los yaravíes registrados*

| <b>Desamor</b>                | <b>Tragedia</b>                           | <b>Identidad</b>      |
|-------------------------------|---|-----------------------|
| La prisionera / La golondrina | Negro luto                                | Contumazá             |
| La flor del café              | Calabozo de mis penas                     | El minero             |
| Casa blanca                   | La despedida (versión de Neida Cruz)      | Sentimiento campesino |
| La carta                      | La despedida (versión de Nereida Florián) |                       |
| Dos escaleras                 | Hermoso Cascabamba                        |                       |

|                             |                           |
|-----------------------------|---------------------------|
| Lo vieras mi corazón*       | Gentil Gaviota            |
| Desde aquí te estoy mirando | Ay, la vida no se compra* |
| La jardinera                | Mi casita abandonada      |
| Dueña mía                   |                           |
| Bella dormida               |                           |
| De tu amor la llama         |                           |
| Bella Carmela               |                           |
| Por montes y caminos        |                           |

---

*Nota.* (\*) No se conoce el nombre de estas canciones, se les ha asignado la primera frase de su letra. Elaboración propia

Mendivil y Martínez (2015), en su artículo “Ante los ojos del mundo: música, minería y conflicto social en el norte andino de Cajamarca, Perú”, analizan las composiciones e interpretaciones de tristes realizadas por los ronderos cajamarquinos como protesta ante la depredación de los recursos naturales debido a la minería. En Contumazá específicamente, no se ha encontrado registro alguno de la utilización del yaraví como parte de movimientos sociopolíticos. Sin embargo, algunas de las temáticas de las canciones hacen referencia a su situación socioeconómica y al descontento –o resignación– de los contumacinos al respecto.

## **1.2. Desarrollo del yaraví en Contumazá**

### ***1.2.1. Tradición oral y escrita contumacina***

Como se mencionó en la introducción de este capítulo, Contumazá es un lugar geográfico en el que la conquista ejerció mucha influencia cultural. De hecho, toda el área de Cajamarca sufrió la represión de su cultura. Florián explica que, en realidad, a finales del siglo XVIII sólo sobrevivían en Contumazá comunidades mestizas o indígenas “castellanizadas” que habían adoptado las creencias e imaginario de la tradición católica, y

que por ello se conservan muy pocos relatos de la tradición oral autóctona (1976, p. 15). En general, la cultura contumacina tiene más características en común con una cultura europea mestiza que con la cultura indígena, salvo por algunas costumbres y saberes.

En ese contexto, surgieron nuevos relatos y expresiones del imaginario colectivo. Julio Ramón Castillo Plascencia, quien escribió un ensayo dedicado a Contumazá por su primer centenario (1972), menciona los cuentos populares relacionados a San Mateo, el santo patrón de la provincia.

Cuando en la guerra con Chile, los chilenos se acercaban a Contumazá, San Mateo el Patrón, en su caballo blanco vestido de guerrero con capa roja y refulgente rejón de plata en la mano, les apareció en la Cruz Blanca impidiendo de esa manera el saqueo y la violación (Castillo, 1972, p. 6).

Este relato es aceptado entre la población contumacina y forma parte de la tradición local.

A la par con la creación de estos relatos e historias, empezaron a escribirse también canciones anónimas dirigidas a las festividades de la Navidad y la Bajada de Reyes. Estas costumbres se mantienen hasta la actualidad. Durante los días entre la Noche Buena y la Bajada de Reyes, grupos de contumacinos ensayan cantos, danzas y dramatizaciones relacionadas al nacimiento de Jesús (testimonio de Roberto Alva, Víctor Obando, Javier Alva, etc.). La mayoría de las canciones interpretadas en esas fechas no se encuentran registradas por escrito ya que son creaciones específicas de cada grupo artístico, y se renuevan año tras año.

La tradición escrita de Contumazá empezó a surgir a inicios del siglo XIX, con la aparición de la clase política contumacina. Florián relata que a partir de 1910 hubo dos corrientes políticas que se enfrentaron entre sí: “los Alvas de Arriba” y “los Alvas de Abajo”, ambos grupos provenientes de una misma familia de personas acaudaladas que tuvieron

acceso a estudios universitarios (1976, p. 20). Dichas formaciones impulsaron –cada una por su parte– la existencia de publicaciones escritas con fines políticos. Florián menciona la existencia del periódico *La Semana* en 1910 –que luego pasaría a llamarse *El Liberal*– y *La Patria* en 1911, además de la presencia de una revista proveniente de Trujillo, *La Golondrina* (1976, p. 20). Estos escritos promovieron, por inercia, la producción de textos literarios y poéticos.

José Manuel Angulo Uriol, en su libro *Contumazá. Historia y tradiciones*, también señala al siglo XX como una época de auge en la elaboración y difusión de textos. El autor menciona que en dicha etapa la poesía contumacina surgió y evolucionó para exaltar la belleza de la región y, a la vez, expresar las problemáticas de su pueblo (Angulo, 2015, p. 61). Por ende, podemos decir que la formación de la clase política impulsó la aparición formal de poetas y escritores en Contumazá. A partir de ello, se empezó a hacer registro de los yaravíes interpretados por cultores contumacinos<sup>8</sup>.

### **1.2.2. Usos del yaraví en Contumazá**

La variante contumacina del yaraví es y ha sido utilizada en ciertas ocasiones y actividades específicas de la provincia. Entre ellas se encuentran las serenatas y algunas de las festividades de Contumazá. En esta sección se explica el rol de las canciones de yaraví en los momentos en los que es utilizada por la población, así como las acciones que se realizan –o se solían realiza– alrededor de sus interpretaciones vocales.

Uno de los primeros eventos provinciales del año, la Fiesta del 20 de enero, se encuentra relacionado al canto y a la danza. Castillo Plascencia también se refiere a este festejo con los nombres de “Bajada de Nacimientos” o “Fiesta de San Sebastián”, y lo describe como un día en el que “los dueños de casa donde había Nacimientos, invitaban a sus

---

<sup>8</sup> La fuente escrita más antigua encontrada que hace referencia a los yaravíes en Contumazá es el libro *Las canciones selladas*, escrito por Fidel A. Zárate en 1937. En él, se puede apreciar una transcripción lírica del yaraví “Hermoso Cascabamba”.

amistades para en ceremonia especial comenzar a deshacerlos” (1972, p. 30). Se trata de una tradición con motivaciones religiosas que promueve la veneración de las imágenes de la Sagrada Familia mediante una gran celebración.

La costumbre contumacina relatada por los informantes proporciona aún más información sobre esta festividad. Luis Plascencia, informante de la primera generación, mencionó que en su juventud solía participar activamente en la Fiesta del 20 de enero junto a sus amigos, bailando e improvisando versos mientras recorrían los nacimientos que se encontraban en varios hogares del pueblo de Contumazá (Pinto, 2024f, min. 2:43). Este testimonio coincide con el de los demás cantantes entrevistados. Javier Alva, informante de la segunda generación, manifestó que cuando él participaba en la Fiesta del 20 de enero solía haber un concurso entre los grupos de artistas que recorrían los nacimientos (Pinto, 2024d, min. 11:59). El grupo ganador era enviado al siguiente día al pueblo de Cascas para cantar y bailar en los nacimientos de dicha localidad, o a la ciudad de Trujillo, donde se encuentra hasta hoy el Club Contumazá - antes llamado Centro Contumazá (Pinto, 2024d, min. 12:29). La naturaleza competitiva de la festividad del 20 de enero se ha mantenido vigente a lo largo de los años.

Actualmente, todos los barrios del pueblo de Contumazá realizan el recorrido tradicional con cantos y danzas por todos los nacimientos, para luego participar del mencionado concurso. En el año 2024, la competencia tuvo lugar en el Estadio Municipal. Dentro de las performances presentadas en esa ocasión, pudo observarse la inclusión de yaravíes que fueron entonados de manera coral<sup>9</sup> en medio de las danzas ejecutadas (Municipalidad Provincial Contumazá /Oficial, 2024). De este modo, se puede apreciar la

---

<sup>9</sup> Las canciones apreciadas en el evento mencionado fueron las únicas referencias encontradas de yaravíes cantados de manera coral en la localidad. Por ello, se infiere que la práctica coral no es una constante en las interpretaciones de yaravíes en Contumazá. Además, dicha modalidad de canto no fue mencionada por los informantes.

continuidad de las prácticas de la Fiesta del 20 de enero y la presencia de las canciones de yaraví en ella.

Otra actividad relacionada al canto de yaravíes son las serenatas. Todos los informantes de la primera generación, salvo Nereida Florián, manifestaron haber participado de ellas interpretando yaravíes. Sobre las serenatas, Castillo Plascencia recuerda, de manera poética:

Es imposible olvidarnos de aquellas serenatas en silenciosas y oscuras noches, o también iluminadas por la metamorfoseada luna, siendo interrumpidas de cuando en cuando, por los madrugadores y bullangueros contumacinos gallos, o por el canto lúgubre o tembloroso del buho (sic) o tuco arriba en el Calvario, en la Peña Caída o el Pueblo Nuevo, escuchándose las varoniles voces de enamorados, o amigos, acompañadas de melancólicas quenas, sonoras y alegres guitarras y de armoniosas concertinas, interpretando al pie del balcón, junto a la puerta o la ventana: baladas, yaravíes, o enternecedoras canciones despertadoras del placentero sueño de la bella y bien amada (1972, p. 40).

Como menciona el autor, las serenatas eran una actividad musical nocturna que realizaban los varones jóvenes para cortejar a las mujeres.

El canto de yaravíes se presenta también en ocasiones relacionadas con la muerte, como lo son los velorios y sepelios. Wagner Díaz y José María Sánchez, dos de los informantes de la segunda generación, comentaron que sus interpretaciones musicales son solicitadas para acompañar a las familias de los difuntos en las ceremonias fúnebres (Pinto, 2024e, 2024ñ). Cuando el canto es motivado por la pérdida de un miembro de la comunidad, los temas elegidos son los más melancólicos o aquellos que hablan directamente de la muerte.

Finalmente, se ha encontrado que las interpretaciones cantadas de la variante contumacina del yaraví se realizan, además, en el marco de actividades agrícolas. Según

algunos informantes, el canto de yaravíes surge en medio de las jornadas de trabajo grupales en la chacra, durante la realización de las mingas<sup>10</sup> (Pinto, 2024d, 2024f, 2024m). Más adelante, se analiza el rol de dichos espacios de reunión en el desarrollo musical de los cantantes entrevistados.



---

<sup>10</sup> Las mingas son una costumbre comunitaria que consiste en el apoyo recíproco durante las faenas agrícolas.

## **Capítulo 2: Contexto sociocultural de los cantantes de yaraví en Contumazá**

El contexto en el que surgen los fenómenos artísticos es parte esencial de la naturaleza y las características de los mismos. Para John Blacking (1973, p. 10), por ejemplo, cualquier tipo de música debería ser considerada como música tradicional o folclórica, ya que este arte no puede ser transmitido ni tener significado sin el accionar y las motivaciones de las personas. Así, podemos considerar las expresiones musicales –y artísticas en general– como una representación de las dinámicas sociales y culturales, al ser un reflejo de los sentimientos, pensamientos y actividades de uno o varios grupos humanos en un determinado espacio físico y temporal. Para vislumbrar el panorama en el que suceden y vienen sucediendo las interpretaciones del yaraví en Contumazá, se ha recaudado información sobre la vida de cada uno de los informantes y sobre el proceso mediante el cual desarrollaron sus habilidades musicales.

Además de conocer las vivencias de los intérpretes, se ha indagado también sobre sus perspectivas con respecto a la música. Un aspecto notable al observar los testimonios recogidos es la lejanía que la mayoría siente con respecto a la música como profesión. En la sociedad contumacina, por un lado, se da más importancia y valor a otro tipo de actividades económicas - pues son muy pocos los que se dedican al arte a tiempo completo -. Por otro lado, las herramientas y oportunidades para hacer de la música una opción de trabajo no están al alcance de todos ni son del conocimiento de la mayoría de contumacinos. En este capítulo se analiza también el porqué de esta realidad.

### **2.1. Situación socioeconómica**

A pesar de su bagaje cultural y sus expresiones artísticas, Contumazá es un pueblo que no ha presentado un desarrollo económico significativo. Según Aguilar et al., la provincia “tiene poco desarrollo educativo, la infraestructura vial no favorece la comunicación interna y externa, la concentración de servicios en la capital y el desarrollo minero decreciente y

conflictivo de las últimas décadas, además de una mala distribución de recursos y bajo desarrollo de su población local” (2017, p. 30). Estas desventajas influyen directamente en la población, ya que muchas veces determinan el acceso que tiene a la educación y el acercamiento que pueda tener a la música.

### **2.1.1. Labores agrícolas**

En Contumazá, la principal actividad económica es la agricultura. Esta realidad se remonta a la fundación de la provincia, e incluso a los siglos anteriores a ella. Un informe anónimo sobre el “Pueblo de San Matheo [sic.] de Contumazá” previo a 1786, que puede leerse en el documento “Forma y noticia de la provincia de Contumazá y sus anexos”, expone que “su cultura es de labranza, se siembra trigo, maíz, papas, alverjas [sic.], habas, quinua y cebada” (Villanueva, 1972, p. 12). En los años posteriores al centenario de la formación de Contumazá, se fueron desarrollando otros sectores. Castillo menciona que para ese entonces, 1972, se podía apreciar en la provincia la elaboración de “cañaso [sic.] o aguardiente”, “cigarros”, “sogas”, “pirotecnia”, productos lácteos, de carpintería y de canastería; así como la explotación de minas de diversos minerales (1972, pp. 12-15). Más adelante, con el pasar de los años, la variedad de actividades económicas realizadas en Contumazá se ha seguido incrementando.

Aun así, nueve de los doce informantes que fueron entrevistados en esta investigación provienen de familias que se dedican o se dedicaron en algún momento a la labor agrícola. Este factor, sumado a la información sobre el uso del yaraví durante sucesos ligados a la agricultura, permite establecer una relación entre la vida en la chacra y el aprendizaje o acercamiento al canto de yaravíes. Por ello, se infiere que la actividad agrícola es parte importante de la identidad de la gran mayoría de los informantes.

Cabe resaltar que, en Contumazá, la agricultura es –por lo general– una actividad realizada a pequeña escala y de manera independiente por cada familia para su propio

sustento económico y alimentario, como es el caso de los informantes. Es por eso que la chacra se vuelve algo indispensable para la supervivencia de las familias. Enrique Mayer (2002, p. 2) se refiere a la chacra como un poderoso símbolo que converge estados de identidad y emociones, además de inspirar afecto y cuidado en quienes trabajan en ella. El trabajo agrícola y sentido de pertenencia hacia la chacra se construyen como elementos diferenciadores del estilo de vida de las comunidades campesinas como Contumazá.

También es importante ahondar en el factor colectivo familiar del trabajo agrícola en la provincia. Al parecer, en Contumazá –al menos en las generaciones a las que pertenecen los informantes– es común que los padres de familia exijan a los hijos participar activamente en el sustento económico de la familia junto a ellos, al punto de limitar cualquier otro tipo de actividades. Según Carmen Diana Deere, economista que realizó estudios sobre el funcionamiento de las tierras de cultivo en Cajamarca durante el período entre 1900 y 1940, tener una gran cantidad de hijos e hijas era vital para la sostenibilidad de los hogares, ya que la principal actividad de los niños y niñas era trabajar para sus padres hasta que crecieran y formaran sus propias familias (1990, p. 296). Esta información podría indicar que el trabajo agrícola era mucho más importante que cualquier otra actividad de los habitantes contumacinos, incluso en la niñez.

### ***2.1.2. Las mujeres, las labores domésticas y la crianza de los hijos***

Un aspecto reiterado en los hogares de los informantes de la primera y segunda generación<sup>11</sup> es la atribución de las responsabilidades domésticas a las mujeres. Dichas responsabilidades han influido en la cantidad de tiempo que dedican o dedicaron a la música las informantes de esta investigación. Por ello, se ha considerado conveniente explicar las dinámicas de género existentes en las familias de los informantes.

---

<sup>11</sup> Neida Cruz, informante de la tercera generación, es la única cantante femenina entrevistada que no tiene hijos ni hijas.

En las jornadas más intensas de trabajo de las familias agricultoras –en épocas de siembra o cosecha, por ejemplo– suele suceder que, mientras los hombres dedican horas al trabajo en la chacra, las mujeres se encargan de preparar y proporcionarles alimentos. Dicha repartición de labores también tiene lugar en la cotidianidad, pues en las familias agricultoras son las hijas quienes se encargan de realizar las tareas domésticas, como lavar la ropa y cocinar. Los hijos varones, en cambio, se ocupan de la chacra y, por lo general, no aprenden a efectuar las mismas actividades que se les exige hacer a las mujeres.

Esta realidad se reproduce incluso en familias que no se dedicaron a la labor agrícola. El testimonio de Iris Castillo ilustra mejor esta idea:

Mi vida era muy ... agitada. Porque como fui la hermana mayor, la segunda de las mujeres, tenía la responsabilidad de la casa. Tenía que ver a los hermanos, ayudar en la casa, los quehaceres de la casa... a mi mamá... Y era muy agitada mi niñez (Pinto, 2024c, min. 8:37).

De acuerdo con este testimonio, es probable que se haya pretendido que las hijas cumplieran las mismas labores de las madres dentro de la casa.

En las familias agricultoras, cuando las labores de la casa se encuentran completadas, las mujeres también dedican tiempo al trabajo en el campo. Esta doble labor de las mujeres viene siendo realizada desde hace varias décadas. Al respecto, Deere (1990, p. 284) menciona en su estudio que era algo típico que las mujeres asuman el papel de trabajadoras domésticas y de productoras secundarias en el negocio agrario familiar, mientras que los hombres trabajaban el campo, se adjudicaban la toma de decisiones y administraban las ganancias comunes<sup>12</sup>. Así, puede observarse una desigual carga de trabajo y grado de libertad

---

<sup>12</sup> Aparentemente, esto es algo propio de las sociedades cajamarquinas. En el estudio de Enrique Mayer (2002), por ejemplo, se menciona que el funcionamiento económico de los negocios familiares del centro poblado de Tangor (Pasco) se sostiene a partir de la labor productiva de los hombres y la labor administrativa de las mujeres (2002, p. 8).

socioeconómica entre hombres y mujeres, la cual repercute en el tiempo que los cantantes han podido dedicar a actividades de esparcimiento como la música.

Mercedes Briceño manifestó que, durante su infancia y adolescencia, su madre le prohibía a ella y a sus hermanas salir de la casa, pues debían cumplir con las labores domésticas, mientras que, a sus hermanos, probablemente al terminar sus labores en la chacra, les estaba permitido ausentarse de la casa y reunirse con sus amistades (Pinto, 2024h, min. 0:30). Este tipo de distribución del trabajo e inequidad con respecto a los momentos de esparcimiento de hombres y mujeres podría explicar la poca incidencia de duetos femeninos de yaraví<sup>13</sup>. Al no tener mucho tiempo libre y el permiso de sus padres para salir y –posiblemente– reunirse con sus amistades, es comprensible que las cantantes femeninas no hayan tenido muchas oportunidades para practicar el canto del yaraví a dúo con sus amistades o conocidas<sup>14</sup>.

En el caso del grupo humano estudiado, la responsabilidad de realizar las labores domésticas suele –o solía– intensificarse para las mujeres al formar sus propias familias. Según lo que manifestaron cuatro de las seis informantes de la primera y segunda generación, el término de su periodo de actividad musical coincide con el inicio de sus deberes maternos (Pinto, 2024c, 2024h, 2024j, 2024n). Luego de tener hijos, les resultaba difícil continuar practicando el canto de la misma manera debido a que la obligación de estar pendientes de su cuidado solía recaer con mayor fuerza en las madres que en los padres. El testimonio de una de las informantes de la primera generación revela que, a veces, la maternidad implicaba que las mujeres rechacen oportunidades de seguir practicando el canto.

---

<sup>13</sup> En esta investigación se han observado dos duetos de cantantes masculinos y dos duetos mixtos, pero ninguno ejecutado sólo por mujeres.

<sup>14</sup> Es algo común que existan diferenciaciones en las funciones artísticas según el género en las sociedades, aunque eso no siempre implica una menor o mayor participación en las actividades musicales. Feld (2012), quien estudió la comunidad de los Kaluli, describe un colectivo en el que hombres y mujeres cumplen funciones complementarias en la música, mas no excluyentes.

Antes, me acuerdo cuando ya yo tuve mis dos hijas, me había separado... Una señora Lescano, Anita Lescano, me decía “vamos a Lima para que cantes ahí”. No... Mi mamita... ¿cómo lo dejaba con mis hijas?... ¿Ah? Yo con mis hijas, ya... Ya no podía... (Pinto, 2024n, min. 10:57).

Puede apreciarse que la música pasaba a un segundo plano cuando de los hijos e hijas se trataba.

Para los hombres, en cambio, el matrimonio y la paternidad no implicaba un cese total de sus actividades musicales. Javier Alva, por ejemplo, manifestó que desde que tuvo uso de razón su padre participaba activamente en los concursos de la festividad del 20 de enero cantando y tocando la gaita, además de ser invitado en diversas ocasiones a cantar en la emisora radial local o en eventos organizados por el municipio de Contumazá (Pinto, 2024d, min. 5:23). Wagner Díaz, por su parte, declaró no haber parado de participar en eventos festivos y concursos cantando yaravíes incluso ya habiéndose convertido en padre de familia (Pinto, 2024ñ). En las entrevistas de los demás informantes masculinos, los datos sobre las responsabilidades parentales de los informantes masculinos no fueron mencionadas de manera muy específica ni enfática.

Vale la pena señalar que el tema de la formación de familias y su relación con el período de actividad musical no fue incluido en las preguntas que se les realizaron a los y las informantes. Sin embargo, la recurrencia con la que las cantantes femeninas hicieron mención a este factor evidencia la importancia del género en la escena musical contumacina. Como se ha visto anteriormente, la maternidad y las responsabilidades domésticas han jugado un rol determinante en la continuidad de las prácticas musicales de las informantes entrevistadas, en contraste con la experiencia de los informantes masculinos. Esto llama a reflexionar sobre la desigualdad de oportunidades entre los hombres y las mujeres de la primera y segunda

generación en lo que respecta a las posibilidades de cultivar el canto y seguir desarrollando sus habilidades musicales en comunidad.

### **2.1.3. Educación básica**

En Contumazá, así como en muchos lugares del Perú, la educación obligatoria es una realidad relativamente reciente. Según Deere, la construcción de las primeras escuelas en Cajamarca inició a partir de 1920 y se intensificó en 1940 por iniciativa de los agentes municipales de cada pueblo, quienes además comenzaron a exigir la contratación de maestros por parte de la Prefectura (1990, p. 124). Sin embargo, no todas las personas tuvieron acceso a la educación en ese entonces, y quienes sí pudieron ir a recibirla no siempre pudieron completar sus estudios.

Roberto Alva comentó en su entrevista que sólo asistió a la escuela durante dos años, logrando cursar el primer y segundo grado de primaria (Pinto, 2024l, min. 4:27). Mercedes Briceño, por su parte, mencionó que culminó sus estudios hasta el cuarto grado de primaria solamente (Pinto, 2024h, min. 0:05). Luis Plascencia también refiere haber estudiado sólo la primaria (Pinto, 2024f, min. 4:12). Dichos informantes pertenecen a la denominada primera generación y estuvieron en edad de ir a la escuela entre 1930 y 1940. Esto demuestra que, a pesar de las acciones locales, la educación no estaba garantizada para todos.

En ese sentido, un aspecto importante sobre los informantes es la condición de trabajo independiente en la que se encontraban sus familias. Deere indica que algunos propietarios de haciendas en Cajamarca instalaron escuelas en sus dominios y contrataron maestros con su propio dinero, ante la falta de escuelas públicas activas (1990, p. 74). Así, el acceso a la educación estuvo sujeto a las posibilidades económicas de los padres de familia. Mercedes comentó que, en su caso, dejó de asistir a la escuela debido a que su padre falleció y su madre “no se alcanzaba” para darles educación a todos sus hijos e hijas (Pinto, 2024h, min. 00:10).

Esto nos lleva a pensar nuevamente en la importancia del trabajo colectivo de las familias en el contexto rural. Incluso en épocas más recientes, las responsabilidades agrícolas o domésticas de los hijos de una familia podían considerarse más importantes que cualquier otra actividad, como los estudios. Al preguntarle sobre su desempeño en su época de estudiante, Javier Alva –quien tuvo su etapa escolar entre 1970 y 1990, aproximadamente– mencionó:

No he sido yo un estudiante... De mala fama, digamos... Y también excelente tampoco... ¿Quién sabe? Podría haber sido excelente si es que dejaba de hacer... Lo que hacía... Porque... A mí no me dejaron estudiar tiempo completo. La mayor cantidad de tiempo era hacer las... Las cosas en la chacra, en la casa, y uno tenía que estar atento a la clase y estudiar de volada, y prestar atención a lo que estudiabas porque... no había más tiempo (Pinto, 2024d, min. 26:27).

A todo ello se suman los acontecimientos relacionados a la formación de familias a temprana edad. Nereida Florián relata que fue muy difícil para ella culminar sus estudios en la secundaria debido a que sus responsabilidades como madre comenzaron a los diecisiete años (Pinto, 2024j, min. 3:42).

Se infiere que la existencia de obstáculos para la educación básica era algo mucho más usuales décadas atrás. Neida Cruz, informante de la tercera generación, refirió haber completado todos los niveles de la educación básica regular a los diecisiete años de edad (Pinto, 2024i, min. 0:36). A pesar de no representar una muestra amplia y variada de los y las estudiantes de Educación Básica de los últimos años, se toma como referencia este testimonio debido a que Javier Alva (educador de profesión) indica que en la actualidad se registran muchos más alumnos en las instituciones educativas de Contumazá (comunicación personal).

Podemos afirmar que el acceso a la educación no ha estado garantizado para todos los informantes, siendo los mayores quienes más alejados estuvieron de poder completar sus estudios básicos. Esto se debe a la importancia que tuvo para sus padres el trabajo colectivo familiar –el cual absorbía gran parte de su tiempo– y, en algunos casos, a la aparición de responsabilidades parentales. Este factor es determinante en el modo de aprendizaje musical de los sujetos de estudio porque, como se verá más adelante, la escuela y el colegio constituyeron para algunos un espacio de exploración artística continua.

#### ***2.1.4. El canto como acompañamiento***

Frente a las responsabilidades de los informantes durante su niñez y adolescencia, se ha registrado que estos muchas veces utilizaban el canto como un mecanismo de acompañamiento. Al realizar sus labores cotidianas o trasladarse de un lugar a otro, ellos interpretaron canciones para amenizar momentos de silencio o soledad. De este modo, el canto se fue construyendo como una herramienta para la reflexión personal y la conciencia de las propias emociones.

Javier Alva, al expresarse sobre su experiencia musical en su vida cotidiana, menciona:

[...] En la casa... Lo que se hacía era ayudar a las cosas que... Que había, ¿no? La chacra, los animales... Principalmente... En eso nos ocupamos... Y en esas... Y en esas tareas... Porque te daban una tarea y te ibas a hacerlo solo, no con los hermanos... Solo... Y entonces en esa soledad... Como pa' acompañarse... Iban las canciones... O bien cantando o bien silbando... (Pinto, 2024d, min. 25:41).

Alva encontró en el canto una manera efectiva de amenizar sus labores habituales en el campo y sobrellevar su soledad. De igual modo, Iris Castillo declaró que solía cantar mientras realizaba sus labores domésticas (Pinto, 2024c, min. 9:35).

Wagner Díaz relata que tuvo experiencias similares a las de Alva y Castillo junto a su hermano mientras se trasladaban de un lugar a otro en medio de la noche:

[...] Y en la escuela se iba al 101 más antes, y entrábamos a las nueve de la mañana, vuelta salíamos a las doce, entraba vuelta a las dos de la tarde, salía a las cinco y media uno de la escuela, y había que ir pues a dormir a Shamón<sup>15</sup>. Y entonces a veces el miedo, ya nos anocheábamos y nos hacía cantar pues, y nos íbamos cantando los dos (Pinto, 2024ñ, min. 02:24).

A pesar de que se trata de la misma motivación para cantar, el contexto es algo distinto, pues ellos no se encontraban trabajando. En este caso, el canto era una alternativa para ignorar los miedos que sentían Wagner Díaz y su hermano al regresar a casa de noche siendo estudiantes de primaria.

Es necesario recordar que en los períodos de tiempo en los que Alva, Díaz y Castillo – todos pertenecientes a la segunda generación– empezaron a desarrollar sus habilidades musicales no existían dispositivos portátiles para la reproducción de audio. De todos modos, los avances tecnológicos a menudo tardan en llegar a la provincia (Aguilar et. al, 2017, p. 66). Frente a esta realidad, cantar para acompañarse fue una alternativa al aburrimiento y la soledad.

Turino (2008), en su libro *Music as social life*, describe que el rol de la música en la vida de las personas es permitirles conectar consigo mismas y acceder a los posibles escenarios que podrían alcanzar (pp. 16-17). Esto sitúa al canto como acompañamiento como una vía de “escape” de la vida cotidiana y de las actividades que describen los informantes. De este modo, los cantantes podrían ocupar el canto en soledad como una manera de reafirmarse y mantener su mente abierta más allá de sus circunstancias diarias.

---

<sup>15</sup> Shamón es un caserío del distrito de Contumazá

Allan Lomax, en su libro *Folk Song Style and Culture*, introduce el término *soliloquio cantado*, haciendo referencia a un tipo de canto que surge a modo de conversación con uno mismo cuando los integrantes de una comunidad se encuentran solos (1968, p. 15). Esta perspectiva sitúa al canto como un recurso que utilizan los y las cantantes para traer consigo a otros individuos de su comunidad, aunque no estén presentes físicamente.

El autor menciona además que, incluso las canciones interpretadas de este modo, responden a los patrones culturales que fueron aprendidos dentro del grupo humano al que pertenecen para así ser reconocidas por otros integrantes de la comunidad (Lomax, 1968, p. 15). De este modo, los y las intérpretes permanecen inmersos en su comunidad en momentos de soledad a través de la música, al mismo tiempo que reproducen y perpetúan las prácticas musicales propias de su entorno. En la entrevista que se le realizó, Iris Castillo manifestó un episodio de su vida que evoca las ideas de Lomax:

[...] Tenía mi vecinito, que se llama Juan... Juan Angulo. A él mucho le gustaba que cante, él era un niño, tendría cinco años. Y yo siempre que lavaba la ropa, lava y lava la ropa, canta y canta [...] Y él, como somos vecinos, me decía: “Iris, canta otro, canta otro”, siempre. Siempre él me pedía que cantara (Pinto, 2024c, min. 09:24).

El canto como acompañamiento existe como una de las modalidades de interpretación vocal de los y las cantantes. En principio, podría asumirse que es una acción realizada de parte de quien canta hacia su misma persona. Sin embargo, se ha visto que esta forma de cantar resulta además un vehículo para que los y las cantantes se sigan sintiendo conectados a la comunidad, además de poner en práctica lo aprendido mediante la observación y la escucha.

## **2.2. Aprendizaje musical**

Comprender los procesos mediante los cuales cada uno de los informantes desarrolló sus habilidades musicales y vocales es un aspecto de suma importancia en esta investigación. Durante las entrevistas, se ha encontrado que, por lo general, los entrevistados aprendieron a cantar a partir de sus experiencias como estudiantes, como integrantes de una familia y como miembros de una comunidad cuyas festividades incluyen al canto como un elemento cultural. Resulta relevante considerar que, si bien en este subcapítulo se hablará de esas tres modalidades de aprendizaje, esto no quiere decir que sean excluyentes, pues se ha visto que los informantes se enriquecieron de diversas maneras en su formación vocal.

### **2.2.1. En la escuela y el colegio**

Las instituciones educativas son una importante fuente de conocimiento para los niños y jóvenes de cualquier localidad. Al consumir varias horas de su tiempo a la semana, los contenidos elegidos para la enseñanza tienen la posibilidad de calar en la vida de los educandos. Sin embargo, las experiencias educativas de los informantes fueron variadas según la generación a la que pertenecen.

En la primera mitad del siglo XX, los programas escolares de Contumazá no incluían a la música. Durante la entrevista a Luis Plascencia, este declaró que nunca había cantado cuando fue a la escuela, pues en la primaria “[...] era muy seco el tiempo, no había tanta diversión... Era muy estricta la educación. Muy estricta” (Pinto, 2024f, min. 06:14). Este comentario implica que la escasa educación que lograban recibir los niños y niñas en ese entonces no contemplaba incentivar sus habilidades musicales, pues la música era considerada una actividad de ocio. Esta creencia se mantuvo por décadas.

Javier Alva, informante de la segunda generación, mencionó que su propio padre limitó sus experiencias musicales cuando estaba en la secundaria:

Mira, a mí me gustó la música. Y yo, este, cuando estuve en secundaria, empecé a aprender a tocar saxo. Pero mi papá le dijo al director que a mí me quiten el saxo y no me enseñen nada porque eso me va a... A pervertir la vida, ¿verdad? Y entonces, claro, yo estaba aprendiendo al saxo, y digamos que estaba avanzando más que los demás porque nos estaban enseñando. Y de repente me quitaron el saxo y no sé por qué. Después supe. Y bueno, mi sueño fue tener mi saxo y ahora tengo mi saxo por ahí que está (Pinto, 2024d, min. 31:42).

La música no sólo era considerada un elemento de distracción por las personas mayores, sino también una actividad capaz de corromper la vida de los y las jóvenes. Por ese motivo, es comprensible que no se haya tomado importancia a la educación musical en las escuelas y colegios en un primer momento.

Se ha visto que los informantes de generaciones posteriores a la de Plascencia, como el profesor Javier Alva, sí tuvieron experiencias musicales en su etapa escolar, algunos con mayor incidencia que otros. Otro ejemplo de ello es el caso de Iris Castillo, quien refiere haber desarrollado sus habilidades musicales gracias a sus profesores de primaria y secundaria:

Cuando era niña y estudiaba en la escuela 105, empecé a cantar y visitábamos mucho la cárcel para poder alegrar a las personas que estaban presas. Yo iba de... cuando tenía nueve años, cantábamos pasillos. Me enseñaba la profesora Elena Castillo. Y de ahí, seguidamente, fui al colegio David León y cantábamos con el profesor Manuel Rodríguez. Concursábamos en los yaravís contra el colegio Abel Alva, y siempre éramos ganadores cantando los yaravís (Pinto, 2024c, min. 00:47).

La experiencia musical de Castillo en la primaria no era algo común en la institución. Ella menciona que la propuesta de ir a la prisión a cantar vino de su maestra, y que ningún otro salón de la escuela realizaba esa actividad (Pinto, 2024c, min. 4:17). Sobre las estrategias de enseñanza de su profesora, Castillo comenta: “Solamente ella nos copiaba en la pizarra la canción, nos enseñaba el tono de la voz y nada más. Y nosotros ya teníamos que aprenderlo. Ella nos enseñaba de todo, era la profesora de toda la sesión” (Pinto, 2024c, min. 08:03). De este modo, la profesora de esta informante transmitía el conocimiento musical a sus alumnos de una manera vivencial, sin profundizar en la teoría musical.

Manuel Rodríguez, maestro de Iris durante la secundaria, usaba la guitarra para que sus alumnos y alumnas aprendieran melodías de yaravíes. Castillo relató: “A él siempre le gustaba que las cosas sean a perfección. Él tocaba la guitarra y nos ponía las notas y nosotros teníamos que seguir la nota de la guitarra” (Pinto, 2024c, min. 07:21). Sin embargo, no les brindó consejos u orientaciones sobre el canto específicamente. Iris mencionó que, por ejemplo, su maestro no les indicaba cómo pronunciar las palabras para optimizar su desempeño vocal (Pinto, 2024c, min. 7:28). Todas las indicaciones que recibían Castillo y sus compañeros por parte de su profesor estaban orientadas a la memorización de letras y melodías para su participación en concursos interescolares de yaravíes.

Las instituciones educativas, además de proporcionar retroalimentación de profesores a alumnos, fueron espacios de intercambio de saberes entre los y las estudiantes. Nereida Florián menciona que el período en el que más desarrolló su talento musical fue durante la secundaria, junto a sus compañeros y compañeras, pues varios de ellos practicaban el canto y se preparaban para las presentaciones del colegio (Pinto, 2024j, min. 13:06). Es probable que la informante haya sumado experiencia escénica mientras se enriquecía de las prácticas musicales de otros jóvenes.

La totalidad de los cantantes de la segunda y tercera generación refirieron haber desarrollado de alguna manera sus habilidades musicales durante su etapa escolar. En cambio, la única de los informantes de la primera generación que manifestó haber tenido experiencia musical en dicha etapa es Nereida Florián. Esto puede indicar una creciente importancia de la educación para las familias contumacinas a lo largo de los años, poniendo en evidencia una mayor presencia de las instituciones educativas en la vida de los niños y jóvenes en épocas actuales.

Además de ello, los testimonios recogidos posicionan a la escuela y al colegio como espacios en los que algunos de los informantes estuvieron expuestos a un público y recibieron reconocimiento por sus habilidades vocales y musicales. Neida Cruz, en su entrevista, manifestó que sus experiencias musicales en su colegio o en otros colegios de la provincia la han ayudado a superar el pánico escénico (Pinto, 2024i, min. 6:30). Dichas experiencias no sólo afianzaron la destreza vocal y musical de los cantantes sino también su presencia escénica y su capacidad para demostrar su talento frente a otros miembros de su comunidad.

### ***2.2.2. En el ámbito familiar***

Como en muchas expresiones culturales transmitidas por tradición oral, el rol de la familia en la difusión del canto del yaraví cumple un rol fundamental para la supervivencia de esta habilidad artística. Sobre el tema, Fernández de la Cuesta señala que las tradiciones familiares son uno de los principales componentes de la memoria colectiva de las poblaciones (2009, p. 16). Aunque las dinámicas de cada grupo familiar son distintas, todos los informantes han manifestado tener al menos un pariente cercano que practicaba este tipo de canto. Esto no sólo evidencia la importancia del entorno familiar para la preservación del yaraví contumacino, sino que también brinda un panorama más claro con respecto a los procesos de aprendizaje de los y las cantantes.

Al mencionar las influencias musicales existentes en su entorno familiar, la totalidad de los cantantes entrevistados manifestaron tener a un familiar masculino que practica o practicaba el canto del yaraví. En cambio, las menciones de familiares femeninas tuvieron menos incidencia, pues sólo dos de doce informantes señalaron haber tomado como referencia musical a alguna mujer de su familia. Esto podría confirmar la existencia de una predominancia de cantantes masculinos sobre las cantantes femeninas de yaraví, al menos en décadas anteriores a 1930.

Al ahondar en las experiencias musicales de los sujetos de estudio, se encontró que ocho de los doce informantes tuvieron como primera referencia musical a su padre. Dentro de este grupo, sólo Wagner Díaz manifestó que su padre fue un ejemplo para él por su destreza con los instrumentos musicales, mas no por su habilidad de cantar (Pinto, 2024ñ, min. 0:55). Los otros siete informantes sí mencionaron haber escuchado el canto de su progenitor desde muy temprana edad. En lo que respecta al resto de los entrevistados, se registró que las influencias vocales dentro de sus familias provinieron de hermanos, tíos, o ambos tipos de parientes.

La modalidad de aprendizaje que se originó dentro de las familias de los informantes es la del aprendizaje musical informal. A través de recursos como la imitación, la observación y la práctica musical en momentos de soledad, los informantes fueron incorporando las características del canto de sus familiares a su propio estilo interpretativo. Según Casas-Mas, esto se debe a que en los espacios de aprendizaje musical informal, como la familia, los individuos están constantemente expuestos a la música de su comunidad, absorbiendo los saberes artísticos por “ósmosis” y desarrollando su oído musical de manera espontánea (2016, p. 162). Por ello, es natural que en Contumazá existan cantantes y músicos que nunca asistieron a centros de educación musical especializada.

Otro factor que define las experiencias musicales de los informantes dentro de sus familias es la falta de retroalimentación hacia los aprendices. De los once informantes que manifestaron haber tenido referencias musicales por parte de sus parientes, diez afirmaron no haber recibido ningún consejo o indicación sobre su canto en sus casas cuando iniciaron sus procesos de aprendizaje. Esto corrobora lo explicado por Casas-Mas, quien sostiene que el aprendizaje musical informal es “voluntario” y “autorregulado”, en contraste con el aprendizaje musical efectuado en contextos académicos (2016, p. 159). Además de ello, las actitudes de los parientes de los cantantes entrevistados fueron variadas, desde las burlas hasta la excesiva adulación.

La falta de acompañamiento en el proceso de aprendizaje se observó en los informantes de la primera y segunda generación, mas no en la informante de la tercera generación. Neida Cruz manifestó que fue su padre quien le enseñó a cantar yaravíes, además de apoyarla en otras actividades musicales como la composición (Pinto, 2024i, min. 2:08). Este testimonio es compatible con el de Haydeé Vásquez e Iris Castillo, informantes de la segunda generación que afirmaron haber transmitido sus conocimientos musicales a sus hijos (Pinto, 2024a, 2024c). Estos datos reflejan la evolución de los procesos de transmisión del canto del yaraví contumacino.

### ***2.2.3. En las festividades provinciales y otros eventos sociales***

Como se ha mencionado en el primer capítulo de este trabajo, otro de los espacios en los que los informantes desarrollaron sus conocimientos y habilidades musicales fue la Fiesta del 20 de enero. Según Giuliana Borea, el “carácter mnemotécnico de los rituales - mediante gestos, movimientos y música pautados [...] - permite que los nuevos intérpretes incorporen estas pautas mediante la observación y la repetición” (2008, pp. 86-87). Dada la naturaleza de dichas prácticas rituales, es posible situarlas como parte de la educación informal de los y las cantantes.

Tanto los informantes de la primera generación como los de la segunda se refirieron a la Fiesta del 20 de enero como una ocasión para la cual se preparaban danzas grupales y se escribían versos en el momento para cantar y bailar a la vez. Javier Alva manifestó que desde temprana edad observó cómo su padre se preparaba para presentarse en dicha celebración. Años después, él mismo se presentaba junto a sus amigos, con quienes preparaba presentaciones musicales con dos o tres horas de antelación cuando mucho (Pinto, 2024d, min. 12:16). Este testimonio evidencia la continuidad ritual efectuada alrededor de la mencionada festividad.

Más de la mitad de los informantes de esta investigación declararon haber participado en las festividades contumacinas, sobre todo los cantantes varones. La única de las informantes femeninas que participó como cantante en alguna festividad es Nereida Florián. Ella relata que, en una ocasión, cantó para la Fiesta de carnavales<sup>16</sup>:

De... que te digo, de los quince, diecisiete años, en carnavales, yo no sé cómo llegó pero yo llegué a salir a cantar. Pero todavía yo no iba al colegio. Sí, pero ya yo fui a, creo que salí a cantar por ahí porque venían los carnavales. Y ya yo cantaba en los carnavales. Y por ahí, andaba don Manuel Vásquez... Ellos... comenzaron a formarme la voz ya y a invitarme a que vaya a cantar. [...] Pero todavía yo no estudiaba, salía de mi casa, iba y ... todavía me acompañaban mis hermanitos más chiquitos y me veían cantar (Pinto, 2024j, min. 15:43).

La presencia de Nereida Florián en dicha festividad fue de carácter excepcional. Su actitud al relatar estos hechos da a entender que se trató de un suceso inesperado para ella. Además, señala que se encontraba a cargo de sus hermanos menores, por lo que los llevaba

---

<sup>16</sup> La fiesta de los carnavales es muy popular en todo el departamento de Cajamarca. Suele realizarse en el mes de febrero.

consigo a los lugares donde se presentaba. Sin embargo, en medio de todo encontró la asesoría de personas mayores que ella que guiaron sus habilidades y la animaron a seguir presentándose en vivo.

Pero no todas las informantes tuvieron esas mismas oportunidades. Iris Castillo, al preguntarle si alguna vez participó como cantante en la Fiesta del 20 de enero, declaró que no fue posible porque, al ser ella la hermana mayor, su deber era estar junto a su madre para el cuidado de sus hermanos (Pinto, 2024c, min. 30:16). Nuevamente, esto reitera las expectativas que se tenían sobre las hijas mujeres y su repercusión en la actividad musical femenina. Se estima que las experiencias de los informantes que sí participaron en las festividades provinciales fueron sumamente enriquecedoras para el desarrollo de su oído musical y capacidad de improvisación.

Las serenatas son entendidas como otra actividad musical realizada casi exclusivamente por hombres, como se mencionó anteriormente. En el análisis de las entrevistas, se encontró que todos los informantes varones de la primera generación declararon haber realizado o acompañado serenatas. Mercedes Briceño, la única de las informantes femeninas de la primera generación que participó en serenatas, lo hizo por iniciativa de uno de sus hermanos (Pinto, 2024h, min. 5:43).

La interpretación musical en las serenatas contribuyó a entrenar en los informantes la capacidad interpretativa a otro nivel, pues el repertorio romántico y el repertorio festivo no suelen ser cantados con la misma intención. Además, la naturaleza colectiva de esta práctica garantiza el intercambio de saberes entre los participantes. No obstante, se infiere que la costumbre de llevar serenatas ha disminuido a lo largo de los años, si es que no ha desaparecido por completo. De los informantes de la segunda generación, el único que manifestó haber participado de alguna serenata fue Javier Alva (Pinto, 2024d, min. 15:02). De haber desaparecido esta práctica, es posible que la falta de continuidad se deba a que no

era un ritual que involucrase a toda la comunidad, lo que habría facilitado su desuso. Además, los avances tecnológicos en los medios de comunicación podrían haber reducido el carácter ceremonioso del cortejo.

Por último, se ha encontrado que el desarrollo musical y vocal de los y las informantes también ha sido, y es, fomentado por la realización de concursos de yaravíes. Dos informantes de la segunda generación y la informante de la tercera generación hicieron mención de sus participaciones en esas competencias (Pinto, 2024d, 2024e, 2024i). Según las declaraciones de los cantantes, los concursos suelen realizarse con diferentes motivos y no se encuentran limitados a una época del año en específico.

Wagner Díaz, informante de la segunda generación, relató que los concursos de yaravíes y las diferentes ocasiones por las cuales eran realizados, impulsaron no sólo su habilidad vocal, sino también su capacidad compositiva:

[...] yo tengo hartas canciones, yo componía, o sea, íbamos creando y hacíamos libros, pues mi hermano, él escribía, y para la hora que nos necesitaban, ya estaba preparado, y luego revisábamos a ver a qué se trataba, o sea, si era para, nos invitaban para ir al concurso de la fiesta de la cruz, había que cantarle a lo que significaba, para el Día de la Madre, ya había el Día de la Madre, vuelta a la fiesta de nuestro pueblo, había que cantarle a lo que significaba, no era cantar nomás por cantar, era a lo que era alusivo a la fecha.

[...] yo compuse un yaraví para la fiesta de la cruz, gané primer puesto, pero por la letra, compuse una letra bien bonita y me dieron primer puesto (Pinto, 2024ñ, min. 05:48).

Iris Castillo, también de la segunda generación de cantantes, mencionó en su entrevista que, además de participar en los concursos de yaravíes en su juventud, enseñó a sus hijos a cantar y recitar para que ellos también compitan (Pinto, 2024c, min. 22:09). Esto

confirma un mayor acompañamiento en el aprendizaje de yaravíes en las generaciones actuales. La transmisión de saberes musicales por el motivo de los concursos de yaravíes también ha sido relatada por Neida Cruz, quien manifestó que su padre le enseñó a cantar yaravíes para poder participar de uno de los concursos (Pinto, 2024i, min. 2:12).

Los concursos de yaravíes siguen realizándose hasta la actualidad. En el último de ellos, Neida Cruz ganó el primer lugar interpretando un yaraví a dueto con su padre (Postales De Mi Tierra, 2024). Sin embargo, la mayoría de los participantes de la competencia fueron personas de generación anteriores a las de la informante, lo cual podría indicar la escasez de intérpretes jóvenes de la tercera generación.



### **Capítulo 3. Prácticas performativas de los cantantes de yaraví en Contumazá**

A lo largo de este trabajo, se ha tenido presente el papel que cumple la sociedad en la música de los grupos humanos que la crean e interpretan. Es por ello que, a partir del análisis lírico-musical de la variante contumacina del yaraví y del conocimiento del contexto sociocultural en el que los artistas entrevistados han desarrollado sus habilidades musicales, se han observado nuevamente las prácticas performativas de los cantantes. En este capítulo, se describen las características comunes del canto de los informantes y se explican las conexiones existentes entre su expresividad vocal y sus experiencias de vida.

#### **3.1. Estilo vocal del canto de los informantes**

Uno de los aspectos fundamentales de las prácticas performativas de los cantantes es, indudablemente, la manera en que utilizan sus voces y las cualidades de los sonidos que pueden llegar a conseguir mediante ellas. Con el fin de presentar una descripción detallada del canto del yaraví en Contumazá, se ha observado el canto de los informantes desde una perspectiva vocal. Con ello, se ha buscado identificar características en común que ayuden a vislumbrar patrones definitorios del estilo vocal de los y las cantantes.

Para reflexionar sobre las particularidades del canto de los informantes, es necesario recordar la naturaleza de los medios de registro con los que se contaron al momento de hacer las entrevistas (un teléfono celular y una videocámara casera). Aunque dichas herramientas fueron de mucha utilidad para obtener un objeto de análisis, algunos factores como la calidad de las grabaciones, la cercanía de los informantes a los artefactos utilizados y la reverberación de los ambientes en los que transcurrió cada entrevista pudieron haber modificado ligeramente la experiencia auditiva derivada del canto. Por esta razón, las valoraciones presentadas en este subcapítulo se basan en las percepciones de quien investiga y la consulta de fuentes bibliográficas relacionadas al tema.

### 3.1.1. *Timbre y registro vocal*

En un artículo de la revista SAGE, Spreadborough y Anton-Mendez (2019) explican el timbre vocal como una característica sonora que diferencia la voz de cada cantante en particular y su habilidad para evocar emociones a través de ella. Sin embargo, el timbre vocal es un aspecto que, a pesar de haber sido estudiado, sigue siendo complejo de entender y parametrizar. Técnicamente hablando, el timbre vocal es el resultado de la fonación –los ajustes laríngeos– y la resonancia –los ajustes del tracto vocal– (Aaen et al., 2024, p. 21). Para este análisis, se tomará en cuenta el resultado sonoro derivado de dichas configuraciones fisiológicas y sus efectos en la expresividad del canto.

Para ello, resulta importante observar el uso del *twang*. El *twang* es entendido como un recurso resonancial utilizado en la música popular, el cual se caracteriza por darle una cualidad “brillante” a la voz, además de dar una sensación de mayor intensidad acústica sin significar un esfuerzo vocal excesivo para el o la cantante (Jelinger et al., 2024; Saldías et al., 2020). Esto influye en la percepción del timbre vocal y le da un color característico a la voz.

El término registro vocal, por su parte, ha sido definido por muchos autores. De manera general, se puede explicar al registro vocal como una serie de frecuencias fonatorias que pueden ser producidas con un timbre vocal casi idéntico, debido al accionar laríngeo (Hollien, 1974; Lee et al., 2021; Patel et al., 2016). En otras palabras, podríamos decir que un registro vocal es un conjunto de notas del rango vocal de cada cantante, en el cual la calidad del sonido es homogénea y muy similar. La cantidad de registros existentes en la voz humana es un tema que aún causa controversia y que ha generado la creación de una variedad de nomenclaturas. Sin embargo, en esta investigación se han tomado en cuenta tres registros ampliamente utilizados por los informantes: el registro de pecho, también llamado modo fonatorio “normal” o registro de habla; el registro de cabeza, utilizado en las zonas más agudas de la voz; y el registro de mezcla, entendido como la transición entre la voz de pecho

y la voz de cabeza (Lee et al., 2021, p. 12). Partiendo de estas tres categorías, se ha analizado y categorizado el canto de los informantes.

En el caso de Mercedes Briceño, se ha podido apreciar el uso predominante del registro de cabeza y el registro de mezcla, un timbre vocal ligero y un uso reducido del *twang* (Pinto, 2024h, min. 9:26). La interpretación vocal de Nereida Florián presenta características similares, aunque utiliza su registro de pecho con una frecuencia sutilmente mayor y el recurso del *twang* con menos frecuencia (Pinto, 2024k, min. 0:21). De todos modos, puede decirse que el canto de ambas informantes de la primera generación tiene mayor incidencia en el uso de los registros de mezcla y cabeza, tienen un timbre ligero y un uso reducido del *twang*. Además, se ha percibido el uso de una calidad vocal “airosa” en ciertos momentos de las interpretaciones de cada una.

Wagner Díaz, cantante de la segunda generación, parece introducir con mayor frecuencia el *twang* en su voz (Pinto, 2024ñ, min. 15:08). Podría decirse incluso que usa el *twang* de manera moderada durante toda su ejecución vocal, dándole a su voz un timbre más brillante en comparación con las informantes de la primera generación. Además, se puede apreciar que su canto discurre mayormente en los registros de pecho y de mezcla.

José María Sánchez, también de la segunda generación, utiliza el recurso del *twang* en momentos específicos en función a la sección del tema a interpretar (Pinto, 2024e, min. 11:31). Asimismo, el informante parece estar cómodo cantando en cualquiera de los tres registros vocales mencionados ya que hace uso de todos ellos de manera equitativa. De este modo, Sánchez utiliza los recursos tímbricos como elementos interpretativos.

Sobre las informantes femeninas de la segunda generación, Haydeé Vasquez e Iris Castillo, se percibe el uso del registro de mezcla con mayor incidencia. En el caso de Vásquez, se observa además que el uso del registro de cabeza se suele efectuar con un *twang* moderado, el cual apareció en ciertos momentos climáticos de las melodías cuando contó con

el acompañamiento instrumental de Ever Díaz<sup>17</sup> (Pinto, 2024b, min. 1:31). Castillo hace uso del registro de cabeza recurriendo al *twang* de una manera un poco más evidente (Pinto, 2024c, min. 32:18).

Finalmente, Neida Cruz, informante de la tercera generación, parece usar con mayor frecuencia el registro de mezcla, al igual que las informantes de la segunda generación. Con respecto al uso del *twang*, este se puede percibir de manera marcada en algunos fragmentos descendentes melódicamente (Pinto, 2024i, min. 10:25) (ver Figura 12).

**Figura 12**

*Fragmento del yaraví “La carta” (interpretado por Nereida Florián)*



*Nota.* Se han resaltado las notas que se perciben con el efecto vocal del *twang*. Elaboración propia.

### 3.1.2. Intensidad

La intensidad de la voz se refiere a “la potencia con que el aire pasa por la laringe y hace vibrar las cuerdas vocales” (De Montserrat et al., s.f., p. 5) y es comúnmente referida como “volumen”. Los factores que influyen en el resultado sonoro de dicha potencia están relacionados al accionar de los órganos respiratorios y fonatorios y a la cantidad de aire que pasa a través de los pliegues vocales. En este sentido, la presión subglótica cumple un rol definitorio en el nivel de intensidad de la voz, pues “el aumento de la intensidad se correlaciona con la disminución del tiempo durante el cual las cuerdas vocales permanecen abiertas” (Uzcanga et al., 2006, p. 50). Si bien el estudio fonoaudiológico posibilita la medición de la intensidad sonora que puede producir la voz humana a través del uso de

<sup>17</sup> Se realizaron registros del canto de la informante en dos ocasiones: la primera vez a cappella y la segunda vez con el acompañamiento de Ever Díaz en la guitarra.

numerosas aparatologías de medición vocal, en el presente trabajo se ha analizado dicha característica en el plano performativo y estilístico.

Teniendo esto en mente, vale la pena hacer mención de los términos de intensidad ectofónica y autofónica. La intensidad ectofónica se refiere al volumen apreciable de los sonidos efectuados fuera del cuerpo humano, mientras que la intensidad autofónica se refiere a la apreciación interna del sonido producido por el o la cantante (Yadav & Cabrera, 2017, p. 13). Para los fines de esta investigación, el análisis del volumen se basará en las impresiones auditivas de quien realizó las entrevistas, dado que no es el objetivo de este trabajo presentar un informe fonoaudiológico del canto de los informantes, sino delinear el perfil estilístico del canto del yaraví contumacino.

En las ejecuciones de los informantes se ha observado que el nivel de intensidad vocal es utilizado como recurso interpretativo. Por lo general, las frases musicales empiezan a una intensidad media o baja, la cual aumenta en las notas climáticas de cada estrofa (usualmente encontradas en las semifrases antecedentes de las frases consecuentes) para volver a reducirse hacia los finales. Como medio de expresión, se percibe que incrementar la intensidad en ciertos fragmentos destaca el significado de las palabras y exalta las emociones relacionadas a ellas, ya que proyecta un mayor nivel de energía involucrada. Asimismo, mantener niveles bajos de intensidad vocal al inicio y al final de las estrofas contribuye a mantener el carácter nostálgico de las interpretaciones.

Además, se ha observado que, de manera general, las informantes femeninas suelen cantar con una intensidad reducida en comparación con los informantes masculinos. Estas diferencias son mucho más notorias al comparar las ejecuciones vocales de la primera generación (Pinto, 2024g, 2024h, 2024k, 2024m). Esto podría indicar que el nivel de intensidad en el canto responde no sólo a elecciones interpretativas, sino que está

condicionado por las costumbres musicales que tuvieron los y las cantantes. Como se ha visto en el capítulo anterior, dichas costumbres se han visto influenciadas por los roles de género.

### 3.1.3. Efectos vocales

**3.2.1.1. Melismas y otros adornos.** Los melismas son pasajes vocales en los que una sola sílaba es sostenida a lo largo de una sucesión de varias notas (Johnson et al., 2014; Lomax, 1968). En el estilo vocal del yaraví contumacino, los melismas son un recurso característico de los finales de frase. No obstante, se han observado cambios en su construcción al comparar las interpretaciones de cada generación de cantantes.

En el caso de Wagner Díaz (Pinto, 2024ñ, min. 15:08, ver Figura 13), por ejemplo, la mayoría de melismas empleados llegan hasta el quinto grado de la escala de manera descendente, partiendo del primer grado y pasando por el séptimo grado bemol. Otro tipo de melisma identificado en su interpretación vocal es el ejecutado al emplear las notas de la escala desde el quinto grado hasta el primero, de manera descendente. En todos los melismas del informante, se observa el uso de entre tres y cuatro notas por sílaba.

**Figura 13**

*Transcripción melódica del yaraví "Contumazá" (interpretado por Wagner Díaz)*

Con - tu - ma - zá mi tie - rra que - ri - da la  
 cu - na pre - cio - sa don - de na - ef  
 E - res un ni - do de con - do - ri - llos y de pai -  
 sa - jes co - lor ru - hí

Nota. Los recuadros azules señalizan los melismas descendentes del primer al quinto grado y del quinto grado hacia el primero. Elaboración propia

En la interpretación de Neida Cruz pueden observarse melismas un poco más extensos, de cinco o hasta siete notas (ver Figura 15). Se infiere que esto se debe a la influencia de otros estilos de yaraví, pues la informante mencionó que una de sus referentes musicales es la cantante Carmencita Lara (Pinto, 2024i, min. 13:41). Sin embargo, los melismas más cortos empleados por Cruz guardan relación con los ejecutados por los demás informantes (ver Figura 14).

**Figura 14**

Transcripción melódica del yaraví *La Carta* (interpretado por Neida Cruz)

U - na - car - ta - te es - cri - bí -  
 con le - - tras que dice\_a - sí -  
 ¿Dón-de es - ta - rás - a - mor - mí - o -  
 si te\_a - cor - da - rás - de - mí - nas

Nota. Los recuadros azules señalizan los melismas de tres notas o más utilizados por la cantante. Elaboración propia.

**Figura 15**

Transcripción de un fragmento del yaraví "*La despedida*" (interpretado por Neida Cruz)

Ya me voy a\_o-tras tie-rras le-ja - nas

Nota. El recuadro azul señala el melisma utilizado por la cantante en este fragmento de la canción.

Elaboración propia.

En cuanto a los informantes de la primera generación, no se ha observado un uso extendido de melismas, a diferencia de los cantantes de las generaciones posteriores. Los únicos cantantes de dicha generación que hicieron uso de melismas son Víctor Obando (Pinto, 2024m, min. 0:40) y Nereida Florián (Pinto, 2024k, min. 3:00). En la interpretación de Obando sólo se pudo apreciar la ejecución de melismas en los finales de sección (ver Figura 16), desde el quinto grado de la escala de manera descendente hacia el primer grado, para luego culminar la melodía sobre el tercer grado menor, al igual que en la ejecución de Wagner Díaz. En el caso de Nereida Florián, se observó la presencia de melismas cortos de tres notas, en los cuales la cantante ejecuta saltos de tercera menor ascendente y descendente (ver Figura 17).

**Figura 16**

*Transcripción de un fragmento del yaraví "La prisionera" (interpretado por Víctor Obando)*

U-na go-lon-dri-na, pen-dien-te a su bal-cón, se ha-lla-ba en su jau-la de o-ro llo-ran-do su pri-sión.

*Nota.* Se diferencian dos tipos de melisma: uno en el que se entona el séptimo grado bemol y el primero a modo de bordadura (recuadro de color verde) y otro en el que se pasa de manera descendente desde el quinto grado hacia el primero (recuadro de color azul). Elaboración propia.

**Figura 17**

*Transcripción de un fragmento del yaraví "La despedida" (interpretado por Nereida Florián)*

A tie-ras le-ja nas- voy a par-tir pron-to muy pron-to me a-le-ja-ré de-jo es-ta tie-ra de-jomí ho-gar yo no sé cuan-do re-gre-sa-ré

*Nota.* Se diferencian dos tipos de melisma: uno en el que se entona el séptimo grado bemol y el primero a modo de bordadura (recuadro de color verde) y otro en el que se entona el primer grado y el tercer grado bemol, también a modo de bordadura (recuadro de color azul). Elaboración propia

Aunque no emplearon mucho el recurso de los melismas, los informantes de la primera generación incluyeron en sus interpretaciones las notas de adorno a través de apoyaturas y bordaduras (ver anotaciones de color verde en Figura 16 y 17). Estos recursos enriquecen las melodías y dan la sensación de que estas fueran más complejas. El uso de notas de adorno es generalizado en las ejecuciones vocales de los informantes de las tres generaciones, constituyéndose como un factor en común.

Tras el análisis de los melismas y adornos vocales ejecutados en las interpretaciones de los cantantes, es posible decir que son bastante comunes los melismas descendentes de tres notas que pasan del primer al quinto grado y los melismas descendentes de cuatro notas que pasan del quinto al primer grado. Además, puede afirmarse que las apoyaturas y las bordaduras son un elemento común de los cantantes de las tres generaciones. Por último, se infiere que la extensión de los adornos vocales se ha incrementado a lo largo de los años, ya que la informante de la tercera generación ejecutó los melismas que contenían un mayor número de notas por sílaba.

**3.2.1.2. Quiebres vocales.** Debido a la naturaleza interpretativa del fenómeno artístico estudiado, se ha registrado que los y las informantes suelen recurrir al uso de una calidad vocal “llorosa” en lugares específicos de las canciones. Esta puede percibirse al escuchar diversos quiebres en el canto y una sonoridad parecida a la del llanto. La ejecución de este recurso vocal también se asocia a las intenciones interpretativas de los cantantes y al significado de las canciones de yaraví.

Los “quiebres” en la voz son entendidos como cambios o transiciones repentinas entre registros vocales (Manning, 2005; Sadolin, 2014). Un ejemplo de ello es el *yodeling* o canto a la tirolesa. En el estilo vocal de los informantes, se ha observado que los quiebres vocales son

utilizados con fines expresivos en momentos específicos de sus interpretaciones. En esta sección se señalan algunos fragmentos en los que los informantes emplean este recurso.

En la ejecución del yaraví “Negro Luto” presentada por Haydeé Vásquez (Pinto, 2024a, min. 10:00), los quiebres vocales se perciben sobre todo en las notas agudas, como en la Figura 18. En dicho fragmento en específico, el quiebre ejecutado por la cantante se encuentra en la nota más aguda de la frase. Además, llevar el foco a la palabra “quedó” a través de este recurso sugiere que lo más trágico de la situación narrada en la letra de la canción es la condición de la familia (representada por la casa) en ausencia de la madre<sup>18</sup>.

**Figura 18**

*Transcripción de un fragmento del yaraví "Negro Luto" (interpretado por Haydeé Vasquez)*

The image shows a musical score for the yaraví "Negro Luto". It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are: "De ne - gro lu - to que - dó mi ca - sa" on the first staff, and "cuan - do mi ma - dre se re - ti - ró" on the second staff. The note for the word "que" is highlighted in yellow. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a fermata over the final note of the second staff.

*Nota.* La nota resaltada de color amarillo es la que presenta el quiebre vocal. Elaboración propia.

En el caso de Nereida Florián, los quiebres vocales no siempre se observan en las notas más agudas de las secciones. En el yaraví “Casa Blanca” (ver Figura 19), un quiebre vocal recurrente se presenta en la nota fa sostenido, situada aparentemente en el registro de mezcla de la cantante (Pinto, 2024k, min. 0:36). La elección de este fragmento, el cual coincide con la palabra “contemplaba”, parece señalar la nostalgia con la que el personaje de la canción recuerda los momentos en los que ocurre el desenlace amoroso narrado en la letra.

**Figura 19**

*Transcripción de un fragmento del yaraví "Casa Blanca" (interpretado por Nereida Florián)*

<sup>18</sup> El yaraví Negro Luto, como se señaló en el primer capítulo de este trabajo, corresponde a la temática de la tragedia. En esta canción, el yo poético lamenta el fallecimiento de su madre, quien le ha dejado en la orfandad junto a sus hermanos.

*Nota.* La nota resaltada de color amarillo es la que presenta el quiebre vocal. Elaboración propia.

José María Sánchez también hace uso de los quiebres vocales en su registro de mezcla (Pinto, 2024e, min. 11:02). En su interpretación, el informante suele emplear quiebres vocales cerca a los finales de frase, como puede apreciarse en la Figura 20. En este caso, se resalta la palabra “nací”, probablemente señalando el vínculo emocional del personaje de la historia con su lugar de origen. Este ejemplo sugiere que los quiebres vocales son empleados como recurso expresivo a elección de cada cantante en distintas partes de los yaravíes, según los aspectos de la letra que se prefiera destacar.

**Figura 20**

*Transcripción de un fragmento del yaraví "Contumazá" (interpretado por José María Sánchez)*

*Nota.* La nota resaltada de color amarillo es la que presenta el quiebre vocal. Elaboración propia.

## 3.2. Emociones y significaciones relativas al yaraví contumacino

### 3.3.1. Tristeza y nostalgia

Pagaza (1960) y Vega (2019), en sus respectivas investigaciones, han teorizado sobre las percepciones estereotipadas sobre la música andina, argumentando que catalogarla como una expresión artística ligada estrictamente a la tristeza resulta impreciso. Sin embargo, al preguntarle a los informantes sobre los sentimientos que inspiran los yaravíes, la mayoría de

ellos respondieron refiriéndose a la tristeza y a la nostalgia. Por ello, se infiere que estas características podrían ser propias del yaraví contumacino en específico, así como del imaginario de los cantantes y de su comunidad:

[...] La persona en el canto del yaraví su sentimiento lo demuestra en el canto... del corazón, del alma, de la mente. Lloro el alma, lloro el corazón cuando se lo canta al yaraví. Es una tristeza que la persona, el ser humano expresa hacia afuera, hacia la gente. El dolor, la tristeza... eso expresamos los que cantamos el yaraví (Pinto, 2024e, min. 04:24).

Según Wagner Díaz, el yaraví es un género musical que, además de expresar tristeza, puede ser un recurso de soporte emocional frente a las dificultades:

Yaraví es poco es sentimental, ¿no? De que usted recuerda algo, le motiva algo pue' porque el Yaraví pue' no es como otra música alegre, es... es triste pue', ¿no? A veces hay en la vida hay problemas, hay cualquier cosa y usted que escuche un yaraví es bonito... Si... Le hace pue' recordar, le hace algunas cosas sentir, lo que pasa en la vida pue' [...] (Pinto, 2024ñ, min. 14:03).

Este tipo de vínculo con la música sucede también en otras culturas. Pío Pérez, en su estudio sobre el canto de los inmigrantes vascos en América, encontró que los sujetos de estudio de su investigación muchas veces entonaban versos improvisados “de manera terapéutica” (2016, p. 391). De manera similar, los informantes manifiestan recurrir al canto de yaravíes, como se ha podido ver anteriormente.

Otro elemento presente en las definiciones del género brindadas por los informantes es la nostalgia. Según Pérez, la nostalgia “funciona como mecanismo para reconstruir el presente y proyectar el futuro, en base a referencias pasadas”, permitiendo recordar “experiencias que han quedado incorporadas como parte vital de la existencia y que constituyen lugares y objetos de memoria” (2016, p. 405). Estos recuerdos pueden basarse en

experiencias de la vida de los intérpretes o en recuerdos de sucesos que acontecieron en la vida de otros integrantes de la comunidad. Javier Alva, informante de la segunda generación, mencionó en su entrevista que, al interpretar yaravíes que versan sobre la muerte, solía imaginar los sentimientos de sus amistades que habían sufrido la pérdida de algún ser querido (Pinto, 2024d, min. 24:49). De esa forma, Alva pudo haber enriquecido su interpretación y representar los sentimientos relatados en las letras de los yaravíes.

Entre los testimonios también se encontró que las interpretaciones podrían inspirarse en sucesos de la propia vida de los cantantes. El caso de Haydeé Vásquez es una prueba de ello, ya que ella manifestó que solía cantar con frecuencia el yaraví “Negro Luto” (el cual hace referencia a la muerte de una madre) precisamente porque padeció la pérdida de su progenitora cuando era niña (Pinto, 2024, min. 03:21). Así, Vásquez desarrolló un fuerte vínculo con el género y canalizó sus emociones a través del canto.

Al observar los testimonios señalados, resulta correspondiente que los cantantes contumacinos de yaraví hagan uso de quiebres vocales en sus ejecuciones vocales, así como de un tempo pausado. Según Turino (2008, pp. 6-7), las conexiones sensoriales de las experiencias pasadas influyen las elecciones musicales y hacen reconocible el significado de la música en un grupo humano. De este modo, las características mencionadas evocan el llanto y los lamentos de las voces tristes mediante recursos que son ampliamente reconocidos por los cantantes y por los demás miembros de la comunidad.

La interpretación de los yaravíes se encuentra relacionada a los sentimientos de tristeza y nostalgia de los cantantes entrevistados, ya que la comunidad encuentra en este género musical una manera efectiva de procesar sus emociones. Además, evocar estos sentimientos resulta enriquecedor para las ejecuciones vocales incluso cuando no se inspiran en experiencias propias. Por ello, el elemento emocional ligado a la tristeza y la nostalgia resulta imprescindible en esta variante del género.

### 3.3.2. El canto y el entorno social

Aunque las actividades festivas de la provincia han llegado a incluir el canto del yaraví de manera coral –cómo puede apreciarse en el video de la Noche del 20 de enero del 2024–, este género suele interpretarse de manera individual o a dúo. Dentro de las clasificaciones realizadas por Lomax en su libro, puede situarse al yaraví contumacino como parte del modelo A, al cual el autor se refiere como “performance altamente individualizada y dominante sobre el grupo”<sup>19</sup> (1968, p. 16). Varias características de este modelo coinciden con las descritas en el primer capítulo y en la primera sección de este capítulo, como lo son la complejidad métrica, la complejidad melódica, las ornamentaciones y el uso de altos volúmenes en la voz. Esto sugiere que, al interpretar yaravíes frente a un grupo de personas, los cantantes hacen uso libre de los recursos estilísticos del género con la finalidad de dotar de expresividad y autenticidad las canciones ejecutadas.

En Contumazá, el yaraví se configura como un género musical primordialmente solístico, que entretiene a las personas que se encuentren alrededor de los cantantes. Esta idea coincide con el uso de las canciones de yaraví durante las actividades agrícolas y explica la elección de determinados volúmenes por parte de los informantes de la primera generación.

Puede inferirse que las informantes femeninas, en quienes se observaron volúmenes bajos y moderados, participaban con más frecuencia en las labores domésticas que en las labores agrícolas al aire libre, por lo que no era necesaria una proyección vocal importante. Los informantes, en cambio, manifestaron haber interpretado yaravíes durante su trabajo en la chacra, a veces a pedido de sus compañeros:

---

<sup>19</sup> Turino (2008, p. 26) también diferencia entre dos tipos de performance: una participativa y otra presentacional. El yaraví contumacino puede catalogarse como presentacional, pues existen marcadas divisiones entre los artistas y el público.

Si pue', me iba yo a las fiestas y me decían: "canta", me iba así a las mingas a segar trigo y ya me decían: "canta, Víctor" y yo no me hacía atrás. Cantaba ya pue' lo que podía, sí (Pinto, 2024m, min. 12:14).

A todo ello se le atribuye el contraste entre los volúmenes utilizados. Además, es pertinente recalcar que, en décadas anteriores, no era algo muy común que las mujeres canten y se reúnan en grupos para realizar esta actividad. Nereida Florián, al preguntarle sobre el canto durante las actividades agrícolas, recordó:

En otros sitios sí, ¿usté ve no? Pero generalmente más son los hombres. Eh, en no sé dónde vive, hacen... un grupo de mujeres y un grupo de hombres. Canta la mujer arriba y canta el hombre (señala abajo), no? Pero, acá en nuestra tierra no hacen eso, generalmente cantan los varones (Pinto, 2024j, min. 7:39).

A pesar de ello, los testimonios de las integrantes de la segunda y tercera generación sugieren un aumento progresivo de la actividad musical de las mujeres a lo largo de los años.

## Conclusiones

La presente investigación tuvo como objetivo comprender las prácticas performativas y el contexto sociocultural de un grupo de cantantes de yaraví de la provincia de Contumazá. Mediante el trabajo de campo y el análisis de la información recolectada, se identificó que esta tradición musical es empleada como un recurso de acompañamiento emocional, reafirmación identitaria y construcción de vínculos dentro de la comunidad contumacina. Además, se comprendieron los lineamientos interpretativos vocales del género, los cuales se relacionan directamente con la tristeza y la nostalgia según los informantes.

El yaraví, según lo observado en las canciones registradas, se caracteriza por usar la escala pentatónica menor –con la adición ocasional del segundo grado– y un tempo lento. Esto último se debe a su naturaleza recitativa, pues se pone especial énfasis en la expresión del sentimiento o emoción que cada tema representa. Sus temáticas líricas suelen apuntar hacia el desamor, la tragedia y la identidad. Las canciones de esta última categoría temática versan sobre la misma provincia o sobre el rol que cumple el yo poético en ella.

Este género musical es un elemento que forma parte importante de la cultura de la provincia desde hace varias décadas, como ha podido observarse en las fuentes revisadas. Su evolución y su continuidad en el tiempo indican que es posible que se mantenga vigente, tanto en actividades festivas y agrícolas como en los concursos organizados por la comunidad. Por ello, es relevante darle visibilización dentro del ámbito musical académico peruano.

Conocer el contexto sociocultural de los y las informantes durante sus procesos de aprendizaje evidencia la necesidad de la presencia igualitaria de hombres y mujeres en la escena musical contumacina. Según los testimonios de las informantes de la primera y segunda generación, las responsabilidades domésticas y maternas mermaron o dieron fin a

su actividad musical. Este tema se relaciona además con los hallazgos encontrados sobre la intensidad vocal empleada por los y las informantes.

Los datos recogidos demuestran también que la transmisión de conocimientos musicales por tradición oral es y ha sido esencial para la supervivencia del género y el aprendizaje de los cantantes. El proceso de aprendizaje de los sujetos de estudio se ha dado mediante experiencias dentro del ámbito familiar, agrícola, escolar y festivo. El tipo de aprendizaje efectuado puede catalogarse como aprendizaje informal, ya que prioriza la imitación y la práctica musical autorregulada. A pesar de que, en la mayoría de casos, las generaciones jóvenes no recibieron orientación alguna de parte de las generaciones mayores, esa realidad está empezando a cambiar en la actualidad.

En lo que respecta al estilo vocal, se ha observado que el canto de los informantes se enriquece interpretativamente mediante el uso de efectos vocales como los melismas, las apoyaturas, las bordaduras y los quiebres vocales en momentos específicos de las canciones. Dichos elementos ornamentales han evolucionado gradualmente de generación en generación, llegando a aumentar su complejidad y extensión. Asimismo, los informantes hacen uso del registro de mezcla con mayor frecuencia y del recurso resonancial del *twang* de manera reducida en la mayoría de los casos. También se ha registrado que los cantantes masculinos suelen cantar con una mayor intensidad vocal en comparación con las cantantes femeninas.

Dichos recursos de la interpretación vocal guardan relación con las emociones que las canciones de yaraví inspiran según los informantes: la tristeza y la nostalgia. A través del recuerdo de experiencias propias o de otros miembros de la comunidad, los cantantes evocan las historias relatadas en las letras de las canciones haciendo uso de los recursos vocales. Además, logran canalizar sus emociones a través del canto, sirviéndose de él como soporte emocional y de acompañamiento. De este modo, el canto del yaraví se sitúa como un

elemento tradicional de la cultura contumacina y un vehículo de expresión y consolidación identitaria de quienes lo practican.



## Referencias bibliográficas

- Aaen, M., McGLashan, J., Christoph, N. & Sadolin, C. (2024). Deconstructing timbre into 5 physiological parameters: vocal mode, amount of metal, degree of density, size of larynx, and sound coloring. *Journal of Voice*, 38(3), 21-37.  
<https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2021.11.013>
- Ágreda, S., Mora, J. & Ginocchio, L. (2019) *Guía de investigación en artes escénicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Aguilar, F., Carvajal, A., De la Quintana, G. & Gamarra, D. (2017). *Planeamiento estratégico de la provincia de Contumazá* [Tesis de maestría, Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional de la PUCP.
- Angulo, V. (1996). *Apuntes sobre la historia de Contumazá*. Julio César Borrero.
- Angulo, V. (2002). *Cantares de mi tierra*. Carlos Gil Cabrejos.
- Angulo, J. M. (2015). *Contumazá. Historia y tradiciones*.
- Amin, E. (2018). Terapia vocal de cantantes: una reflexión sobre la práctica. *Areté*, 18, 37–44. <https://revistas.iberro.edu.co/index.php/arete/article/view/1422>
- Blacking, J. (1973). *How musical is man?* University of Washington Press.
- Borea, G. (2008). Nuevas generaciones y continuidad ritual. En R. Romero (Ed.), *Fiesta en los Andes* (pp. 72-101). Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Carpio, J. G. (1976). *El yaraví arequipeño*. La Colmena.
- Carrillo, R. & González-Moreno, P. (2021). Perfiles de aprendizaje musical formal e informal en educación superior. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 18, 139-152. <http://dx.doi.org/10.5209/reciem.67923>
- Casas-Mas, A. (2016). Mediaciones instrumentales entre distintas culturas de aprendizaje musical. *Mediaciones Sociales*, (15), 151-167.  
<http://dx.doi.org/10.5209/MESO.54548>

- Castillo, J. (1972). *Contumazá querido en tu 1<sup>er</sup> centenario*.
- Cavero, J. (1985). El qarawi y su función social. *Allpanchis*, 25, 233-270.
- Cornejo, A. (1966). La poesía tradicional y el yaraví. *Letras*, 38(76-77), 103-125.  
<https://doi.org/10.30920/letras.38.76-77.8>
- De Pedro, D. (1993). *Manual de formas musicales*. Real Musical.
- Feld, S. (2012). *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in kaluli expression*, 3rd ed. Duke University Press.
- Fernández de la Cuesta, I. (2009). Música y tradición oral. *Revista de musicología*, 32(2), 11-20.
- Florián, M. (1976). *Contumazá: sociedad y literatura*. Biblioteca Contumacina.
- Héau, C. (1989). El corrido y la bola suriana: el canto popular como arma ideológica y operador de la identidad. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 2(6), 99-115.
- Ikemiya, Y., Itoyama K. & Okuno, H. G. (4 – 9 de mayo de 2014). *Transcribing vocal expression from polyphonic music*. 2014 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP), Florence, Italy, 3127-3131. <https://doi.org/ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1109/ICASSP.2014.6854176>
- Jelinger, J., Perta, K., Lee J., Wiksten, N. & Bae, Y. (2024). Oropharyngeal and Aryepiglottic Narrowing for Twang: A Magnetic Resonance Imaging Study. *Journal of Voice*.  
<https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2024.06.014>
- Johnson, R., Huron, D. & Collister, L. (2014). Music and lyrics interactions and their influence on recognition of sung words: an investigation of word frequency, rhyme, metric stress, vocal timbre, melisma, and repetition priming. *Empirical Musicology Review*, 9(1), 2-21.
- Laucirica, A., Lorenzo, A., Merzero, A. & Ordoñana, J. A. (2021). Evaluación psicoacústica y profesional sobre la interpretación vocal en estudiantes de canto. *Revista*

*Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 18, 73-81.

<https://doi.org/10.5209/reciem.69012>

Lee, Y., Oya, M., Kaburagi T., Hidaka, S. & Nakagawa, T. (2021). Differences Among Mixed, Chest, and Falsetto Registers: A Multiparametric Study. *Journal of Voice*, 37(2), 11-29. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.12.028>

LeBorgne, W. & Rosenberg, M. (2014). *The Vocal Athlete*. Plural Publishing, Inc.






Martínez, M. & Mendívil, J. (2015). Ante los ojos del mundo: música, minería y conflicto social en el norte andino de Cajamarca, Perú. *Revista Vórtex*, 3(2), 127-148.

Lomax, A. (1968). *Folk Song Style and Culture*. Routledge.

Manning, B. (2005). *Singing success*. Singing Success, Inc.

Mayer, E. (2002). *The articulated peasant: household economies in the Andes*. Westview Press.

Merzero, A., Laucirica, A. & Ordoñana, J. A. (2018). La imagen visual como herramienta docente en el aula de canto. *Psychology, Society, & Education*, 10(1), 55-78.

Municipalidad Provincial Contumazá / Oficial. (2024, 20 de enero).  #EN\_VIVO |   
Concurso de Danzas Costumbristas - 2024, “Revalorando Nuestras Costumbres y Tradiciones Contumacinas”. ¡Municipalidad Provincial de Contumazá, trabajemos juntos!    [Video de transmisión en vivo]. Facebook.

<https://www.facebook.com/MPContumaza/videos/339717935567767>

Pagaza, C. (1960). El yaraví. *Folklore americano*, 8-9, 75-141.

Patel, S., Lodhavia, A., Frankford, S., Korzyukov, O. & Larson, C. (2016). Vocal and neural responses to unexpected changes in voice pitch auditory feedback during register transitions. *Journal of Voice*, 30(6), 33-40.

<http://dx.doi.org/10.1016/j.jvoice.2015.11.012>

Postales De Mi Tierra. (2024). Yaraví "La Carta" interpretado por Neidita Cruz y su querido padre, ganadores del concurso de yaraví "Bertha Aguilar de García" organizado por la I.E Nicolás Cedrón Camacho en sus 79 aniversario 🎤 🎶 🎧 🎵 [Video]. Facebook.  
<https://www.facebook.com/100091584079748/videos/1134586988270800>

Pinto, M. F. (2024a). Haydeé Vásquez [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=jsAXq1GWtuw&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=20>

Pinto, M. F. (2024b). Haydeé Vásquez y Ever Díaz [Video]. YouTube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=2T-iIPaw\\_RY&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=19](https://www.youtube.com/watch?v=2T-iIPaw_RY&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=19)

Pinto, M. F. (2024c). Iris Castillo [Video]. YouTube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=dindnO\\_Ht6E&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=15](https://www.youtube.com/watch?v=dindnO_Ht6E&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=15)

Pinto, M. F. (2024d). Javier Alva [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=BWDvsvEp6Kc&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=7>

Pinto, M. F. (2024e). José María Sánchez [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=6FhjmlSMNpM&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=14>

Pinto, M. F. (2024f). Luis Plascencia [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=3U9UMZ-li8w&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=2>

Pinto, M. F. (2024g). Luis Plascencia y Roberto Alva [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=uWD43ZHsSI0&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=1>

Pinto, M. F. (2024h). Mercedes Briceño [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=WLz5sSeUAHw&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=4>

Pinto, M. F. (2024i). Neida Cruz [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=BXmCotqgnJI&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=16>

Pinto, M. F. (2024j). Nereida Florián [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=K5Wf9biaI4w&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=11>

Pinto, M. F. (2024k). Nereida Florián 2 [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=76hduVrdKlk&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=8>

Pinto, M. F. (2024l). Roberto Alva Díaz [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Cz4A22S2qxs&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=10>

Pinto, M. F. (2024m). Víctor Obando [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=plLvR1zh8MY&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=18>

Pinto, M. F. (2024n). Santos Sánchez [Video]. YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=RDX\\_9PJcO7Y&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02](https://www.youtube.com/watch?v=RDX_9PJcO7Y&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02)

Pinto, M. F. (2024ñ). Wagner Díaz [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=EhHyqF29gPM&list=PLR5PhSij9HT1GwO5DCgwB6hr4pirII-02&index=13>

- Porras, R. (1946, 28 de julio). Notas para una biografía del yaraví. *El Comercio*, p. 2.  
Recuperado de <https://institutoporras.blogspot.com/2017/09/notas-para-una-biografia-del-yaravi-por.html>
- Ramírez, M. F. & Rodríguez-Quiles, J. A. (2020). Educación musical performativa en la formación de intérpretes. Un estudio de caso. *Revista Electrónica de LEEME*, 45, 17-34. <https://doi.org/10.7203/LEEME.45.16231>
- Ramos, A. & Chiappe, C. (2020). El concepto de estrategia y la nueva etnohistoria. *Estudios atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, (65), 125-141.  
<http://dx.doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2020-0022>
- Romero, R. (Ed.). (2002). *Sonidos Andinos*. Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sadolin, C. (2014). *Complete Vocal Technique*. Zeuner Grafisk.
- Saldías, M., Laukkanen, A., Guzmán, M., Miranda, G., Stoney, J., Alku, P. & Sundberg, J. (2020). The Vocal Tract in Loud Twang-Like Singing While Producing High and Low Pitches. *Journal of Voice*, 35(5), 1-23.
- Salvio, J. D. (2024). El canto de Alicia Maguiña Málaga en “El veneno” de 1976: Un análisis de su estilo e interpretación vocal. *Revista Antec*, 8(1), 222-248.  
<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.217>
- Spreadborough, K. & Anton-Mendez, I. (2019). It’s not what you sing, it’s how you sing it: How the emotional valence of vocal timbre influences listeners’ emotional perception of words. *Psychology of Music*, 47(3), 407-419.  
<https://doi.org/10.1177/0305735617753996journals.sagepub.com/home/pom>
- Toro, D. C. (2014). Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales. *Lingüística y literatura*, 35(65), 239-256.

- Turino, T. (2008). *Music as social life: the politics of participation*. The University of Chicago Press.
- Varallanos, J. (1989). *El harahui y el yaraví: dos canciones populares peruanas*. Editorial Argos.
- 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]. Repositorio Institucional de la UNAM.
- Yadav, M., Cabrera, D. (2017). Autophonic loudness of singers in simulated room acoustic environments. *Journal of Voice*, 31(3), 13-25.  
<http://dx.doi.org/10.1016/j.jvoice.2016.09.016>
- Zárate, F. A. (1937). *Las canciones selladas*. Compañía de Impresiones y Publicidad.

