

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Jazz e Identidad en el Perú: Los músicos y la construcción del sentido de pertenencia en la práctica del estilo

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

AUTOR

DIEGO ALBERTO OTAROLA AZABACHE

ASESORA

ANIA ALEXANDRA PAZ GALVAN

Lima, 2020

RESUMEN

La presente investigación indaga en el impacto que el jazz peruano tiene o podría tener sobre la construcción del sentido de pertenencia al Perú y sobre la identidad nacional de los integrantes de su escena. La relevancia de este tema es que se revela el potencial de este tipo de música híbrida como agente configurador de identidad. Por otro lado, esta tesis es novedosa en tanto articula por vez primera la relación entre el jazz local y la sociedad. La presunción que se mantiene al respecto es que este género posee el potencial de configurar y reafirmar la peruanidad - o la identidad peruana - de los miembros partícipes en la escena del género. La investigación es emprendida de manera transversal a través del nexo entre los conceptos de jazz peruano, las contribuciones de la música a la construcción de identidad, y la identidad nacional. El primer capítulo aborda la relación entre la música peruana y la identidad, mientras que el segundo trata sobre el posicionamiento y la relevancia que ocupa el jazz peruano en esta correspondencia. Se descubre que el jazz peruano sí tiene alcances sobre el sentido de pertenencia al país, al remitir a sus miembros a la cultura local y al brindar iconicidad a la identidad en cuestión.

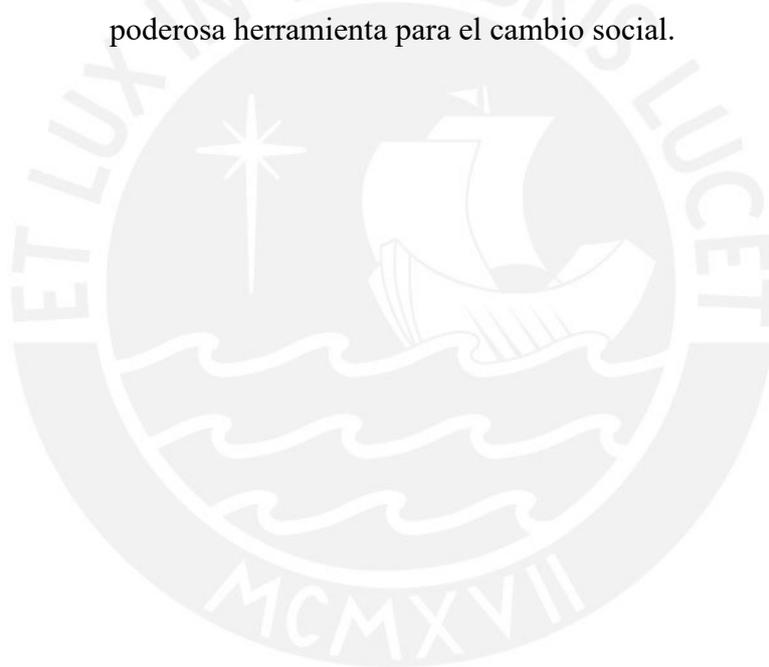
Palabras clave: jazz peruano, identidad nacional, cultura, música peruana, peruanidad, sociología.

AGRADECIMIENTO

A toda mi familia, por creer en mí.

A todos mis maestros, por su noble vocación por la enseñanza.

A cada una de las personas que contribuyó en el desarrollo de esta investigación, que llevó más tiempo del que planeé, pero que terminó por convencerme de que la música es una poderosa herramienta para el cambio social.



ÍNDICE

	Pág.
Resumen	ii
Agradecimiento	iii
Índice	iv
Lista de Figuras	vi
Introducción	1
Antecedentes	5
Metodología	11
MARCO TEÓRICO	
1.1 Identidad, Cultura y Música	13
1.2 Historia del Jazz	18
CAPÍTULO I	
2.1 La Identidad Nacional y la Música Peruana	31
2.2 La Identidad Cultural en el Perú	35
2.3 Los Géneros Musicales Peruanos y la Identidad Cultural	40
2.4 El Impacto de la Música en la Construcción de la Identidad	48
CAPÍTULO II	
3.1 Definición, Desarrollo y Manifestaciones Contemporáneas del Jazz Peruano	56
3.2 Análisis Paramétrico del Jazz Peruano	68
3.3 Jazz Peruano: Hibridación e Identidad	75

3.4 La construcción del sentido de pertenencia en la práctica del estilo	77
Conclusiones	88
Referencias Bibliográficas	92
Referencias Discográficas	99



LISTA DE FIGURAS

FIGURA	pg.
Figura I. Transcripción del llamado de guitarra de la versión de Eva Ayllon de “Toro Mata” en su disco 25 Años, 25 éxitos (1995) transportada a la tonalidad de La Menor.	67
Figura II. Melodía principal del verso del “Toro Mata” , recogida de la investigación “Análisis de Toro Mata - Hermanos Santa Cruz” (UPC, 2014) de la autoría de Limailla Romero y Martín Sebastián Elías .	68
Figura III. Transcripción del fragmento (1’ 15”) de “Toro Mata” del Gabriel Alegria Afroperuvian Jazz Sextet en el disco Pucusana (2010) , en la sección del verso antes de la parte de improvisación.	68
Figura IV. Transcripción del fragmento de “El Plebeyo” , analizado por Chalena Vásquez , publicado por la autora en redes sociales en el año 2013.	69
Figura V. Fragmento de la partitura del arreglo de “El Plebeyo” en el disco Un Cambio (2016) , prestado por Juan Daniel Pastor para los fines de esta investigación.	69
Figura VI. Fragmento de la pieza “Carnaval Huamanguino” , escrita por Javier Molina en su obra Guitarra Peruana: seis cuerdas por los caminos del Perú, volumen III (2005) .	70
Figura VII. Fragmento de la pieza “Carnaval” , escrita por Fredy Guzmán en Waijazz (2013) . Partitura cedida por el autor para los fines académicos de esta investigación.	70
Figura VIII. Fragmento de la pieza “Carnaval Huamanguino” , escrita por Javier Molina en su obra Guitarra Peruana: seis cuerdas por los caminos del Perú, volumen III (2005) .	70
Figura IX. Pedal armónico realizado por la guitarra acústica en “Carnaval” (2015) de Fredy Guzmán . Transcripción propia.	71
Figura X. Progresión armónica de la segunda sección en “Carnaval” (Guzmán, 2015) , donde se evidencian intercambios modales y sustitutos tritonales con referencia a la tonalidad original de la pieza.	71
Figura XI. Progresión armónica de compases 85-90 en “Carnaval Huamanguino” , escrita por Javier Molina en su obra Guitarra Peruana: seis cuerdas por los caminos del Perú, volumen III (2005) .	71
Figura XII. Fragmento del ostinato rítmico realizado por el bombo en “Mix Pandilla” (2009) .	72
Figura XIII. Fragmento del ostinato rítmico realizado por la tarola en “Pandilla para Pía” (2020) .	72
Figura XIV. Fragmento de la improvisación de guitarra en “Pandilla para Pía” de Oriente Trío (2020) , presente en el minuto 2’ 03”, donde se cita una melodía tradicional.	73

INTRODUCCIÓN

El Perú es una tierra de identidad heterogénea, un país históricamente construido y habitado por civilizaciones diferentes y con múltiples discursos. Está conformado por sociedades que desde la época colonial han atravesado procesos de mestizaje e hibridación y, por lo tanto, han devenido en una cultura caracterizada por la diversidad. La música peruana, como todas las demás expresiones culturales, no está exenta de verse afectada por las interacciones que han tenido las diversas etnias que han habitado la nación. Esta interrelación cultural - o contacto social - ha causado la replicación y el desarrollo de las manifestaciones artísticas, pero a su vez ha configurado y consolidado las identidades de los grupos humanos que se expresan a través del arte.

El jazz peruano, como estilo híbrido, es un género musical de origen relativamente reciente, en el que la música local converge con los parámetros estilísticos característicos del jazz. Es una plataforma de interacción e intercambio cultural, con el mismo potencial que poseen otros estilos locales de ser un agente en la creación y configuración de la identidad. El estilo en cuestión no ha de confundirse con la práctica tradicional del jazz en el país, que también es jazz peruano. La peruanidad del estilo que se estudia en esta investigación está atribuida por los parámetros musicales de carácter peruano que lo configuran, y no únicamente por la procedencia de la música (en tanto también se practica el jazz estadounidense tradicional en el Perú, y también a ello se le denomina jazz peruano).

El presente estudio se centra en investigar el impacto que el jazz peruano tiene o podría tener sobre la construcción del sentido de pertenencia al Perú y sobre la identidad nacional de los integrantes de su escena (compositores, arreglistas o intérpretes) dentro y fuera del país, en el período que abarca desde su establecimiento como estilo - en la década de 1980 - hasta la actualidad. La relevancia de este estudio de carácter exploratorio radica en que revela la importancia de la música peruana híbrida – en este caso y por primera vez, el jazz peruano- en la construcción de la identidad peruana; demuestra el valor que tiene esta expresión artística en la estructura social y cultural del país; y aporta además al escaso catálogo de investigaciones académicas sobre el género.

La razón por la cual se considera que es importante abordar esta investigación desde el estilo del jazz peruano es porque, como se ha mencionado, el jazz ha sido siempre un espacio de intercambio cultural y encuentro de identidades diversas. El más “glorioso de los híbridos”

(Gioia, 1997) ha influenciado a la teoría musical contemporánea y ha propiciado el desarrollo y la evolución de la música del mundo. También, gracias a la facilidad con la que se fusiona con los ritmos latinoamericanos y a su consumo internacional, ha abierto el mercado global a las diversas identidades que representan al Perú. Por ello, el jazz peruano (nuevamente, entendido solamente desde lo híbrido) tiene el potencial de, además de proyectar nuestra peruanidad al mundo y con ello permitir que nos sintamos orgullosos de pertenecer a una cultura vigente, hacer que el patrimonio cultural peruano se mantenga vivo, se renueve, se modernice y sea competitivo en el contexto globalizado en el que vivimos.

La motivación por la cual se inició el presente estudio radica en el interés de quien redacta por las diversas vertientes del jazz, así como la admiración que siente por los estilos de música peruanos. La presencia de ambos elementos en el jazz peruano de naturaleza híbrida que aquí se estudia es de suficiente relevancia como para ahondar en una investigación de nivel universitario que - como se anhela - despierte el interés académico por las implicancias del mismo.

La tesis se diferencia de otras publicaciones en la medida en que no se limita a hacer un recuento histórico - como es el caso de Olazo en *Mixtura: Jazz con sabor peruano*, o Ruesga en *A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano*. En esta investigación se estudia además el efecto del jazz peruano en los agentes que interactúan con este (oyentes, compositores, ejecutantes y arreglistas) y se contribuye a sentar un precedente para futuras publicaciones sobre la relación entre la música y la peruanidad. Asimismo, se planteará una definición sólida y consensuada de las características que determinan que una obra pertenezca al estilo en cuestión, se desarrollará un panorama sobre las nociones de identidad nacional y cultural, y se estudiará cómo es que la música se ve incluida dentro de ellas.

La hipótesis que se sostiene respecto al tema es que el jazz peruano, al otorgar representatividad a los estilos de música propios en mercados nuevos (incluyéndose este mismo, como estilo de música local), tiene el potencial de configurar y reafirmar la identidad de los músicos en interacción con esta escena. Esto se da debido a la estrecha relación que tiene la música tradicional y la identidad de los grupos sociales que la gestan, relación que se encuentra presente aún en la música híbrida como lo es el género en cuestión. A su vez, esta correspondencia se ve reforzada por la interacción de identidades característica en toda música híbrida. Consiguientemente, la fusión que implica el estilo fomenta el interés por la música peruana en colectivo e incentiva la investigación y el desarrollo de la misma en términos armónicos,

rítmicos, melódicos y estructurales. Un ejemplo de ello es el estudio de Daniel Susnjar *A Methodology for the Application of Afro-Peruvian Rhythms to the Drumset for Use in a Contemporary Jazz Setting* en Australia. Del mismo modo, se piensa que la unificación de las expresiones musicales (el jazz y la música peruana), fruto del contacto entre lo tradicional y lo moderno, genera y consolida una identidad vinculada al concepto de “tradición actualizada”. De esta manera es que se mantienen vigentes las prácticas culturales originales y se gesta una peruanidad que sólo mira al pasado para renovar sus manifestaciones artísticas en el presente.

El objetivo principal de la investigación es indagar en los diversos impactos que la escena del jazz peruano ha tenido, tiene y podría tener, en torno a la construcción de la identidad nacional de sus participantes, tanto dentro como fuera del país. Esto permitirá saber si este estilo híbrido puede generar cohesión entre sus miembros en relación a lo peruano, y si este tipo de música puede tener alcances sociales.

Anexo a esta meta se encuentra el objetivo secundario de definir el significado del jazz peruano. Al develar las características de este, además de su origen y los artistas o las agrupaciones involucradas en el desarrollo del estilo, se podrá trabajar con un concepto claro y consensuado en la investigación. Ello permitirá distinguir entre la música que se aproxima al estilo y la que no, lo que facilitará el estudio de la relación de este con la identidad nacional.

Asimismo, haciendo énfasis en aquellos géneros que han tenido mayor presencia que otros dentro del jazz peruano, será importante establecer un panorama que aborde la música nacional en su diversidad. Esto servirá para entender el proceso y el nivel de síntesis musical presente en el estilo y se utilizará de base para seguidamente estudiar el impacto que la música nacional pudiera tener sobre la construcción de la identidad.

Por otro lado, es un objetivo secundario estudiar el concepto de identidad nacional a través del análisis de los componentes de la peruanidad y cómo éstos se articulan entre sí. Ello se realizará con el fin de aclarar cuáles son las características identitarias que son configuradas y reforzadas por la música, en particular, la escena del jazz peruano.

El último objetivo secundario es el de poder distinguir cuál es el posible impacto que la música puede tener sobre la construcción de la identidad de los músicos peruanos. Con ello se podrá obtener un espectro amplio de “las formas de construcción”, que luego será aplicado únicamente al contexto del jazz peruano para finalmente alcanzar el objetivo principal de esta tesis.

La investigación está estructurada en dos capítulos principales. El primero de ellos consiste en el estudio de las manifestaciones musicales en el país, la identidad peruana y la relación que existe entre ambos elementos. Aquí se establece una breve introducción a las culturas del país y a las identidades que se ven representadas en la peruanidad. Posteriormente, se elabora un panorama de los géneros peruanos y las culturas que éstos manifiestan y configuran. Finalmente, el capítulo cierra definiendo las maneras en las que la música cumple un rol en la construcción de identidad, y cómo estas formas se manifiestan en el contexto nacional.

El segundo capítulo se centra en el estudio de la definición, el desarrollo y la manifestación del jazz peruano desde sus inicios en las primeras décadas del siglo XX - pasando por su establecimiento como estilo en 1980 - hasta la actualidad. Para la construcción de conceptos claros sobre el jazz peruano y sus características, será importante la revisión de las publicaciones bibliográficas sobre el tema. Además, estas fuentes serán complementadas con el estudio y la realización de entrevistas a personas relacionadas a la escena musical del estilo; el análisis de registros sonoros y partituras; y la indagación de publicaciones en línea relacionadas al tópico.

Posteriormente, y luego de realizar un breve análisis paramétrico sobre algunas piezas del género para complementar su definición, se investiga por qué el jazz peruano está configurado como una forma musical híbrida y puede ser sujeto de categorización a través de los niveles de hibridación de Wolfgang Holzinger (2003). Seguidamente, se revisa la investigación de Iglesias sobre cómo el jazz fusión en España permite que su identidad nacional se proyecte a nuevos mercados a través de la hibridación cultural. Este estudio es relevante puesto que es análogo a los fines de esta investigación desde una perspectiva mediterránea. Finalmente, se establece el nexo entre los conceptos trabajados del jazz peruano, el impacto que tiene la música sobre la construcción de identidad, y la identidad peruana. El objetivo de este procedimiento es el de descubrir las maneras en las que la peruanidad de los participantes se construye y consolida dentro de la actividad y difusión del estilo.

ANTECEDENTES

Aunque en la última década se han publicado algunos libros y artículos sobre el jazz peruano, la cantidad de obras académicas sobre este tema es aún muy limitada. Más limitado aún es el repertorio de publicaciones con un tópico que relacione al jazz peruano explícitamente con el concepto de identidad nacional o peruanidad. Esta situación no es un inconveniente sino más bien una razón por la cual es relevante la presente investigación, la cual tendrá la cualidad de tender puentes entre la música y la identidad peruana, y sentará un precedente para nuevas observaciones de esta índole. Las publicaciones de los autores que han tratado el jazz peruano se caracterizan por definir la fusión que ocurre en este y por presentar un catálogo de artistas y grupos que se han visto relacionados con el estilo (al definir su repertorio dentro del mismo o al construir el estilo a través de sus composiciones o arreglos).

Una de las publicaciones que trata exclusivamente sobre el jazz peruano es *Mixtura: Jazz con sabor peruano* (2003) de Jorge Olazo, obra que ofrece dos aportes muy relevantes a la presente investigación. El primero de ellos se encuentra en el prólogo escrito por Jorge Madueño, quien describe de manera sencilla - aunque no por ello limitada en fundamentos - los conceptos de fusión y de jazz con identidad nacional. El autor define el primer concepto afirmando que es necesario que los lenguajes propios de cada género que componen una fusión musical se muestren simultáneamente en cada compás para que esta sea considerada como tal. Como se ve en el segundo capítulo, esta premisa es refutable. Por otro lado, describe al jazz con identidad nacional como la interacción de la fusión entre los géneros del jazz y de algún estilo propio del país. Este proceso inevitablemente resulta en una obra de jazz con identidad nacional, y establece las condiciones para que una pieza sea considerada como jazz peruano. El segundo aporte, ya redactado por Olazo, es el amplio catálogo de músicos que incursionaron en la estética del jazz para aplicarla en mayor o menor medida a la música peruana. Aquí es que se encuentran algunos referentes que se definen a sí mismos como creadores de jazz peruano. Entre ellos se encuentran Richie Zellon, Mestizo, Los Chonducos, y Gabriel Alegría.

Otro de los textos de principal interés es la obra de Efraín Rozas *Fusión: banda sonora del Perú* (2007). En este libro se pone en discusión el concepto de fusión musical desde una perspectiva más académica, y son sus dos primeros capítulos los más valiosos para los objetivos de esta investigación. El primero de ellos, que es la introducción, gira en torno a la definición de la música fusión, y trata como tal a toda composición donde la mezcla entre dos estilos se hace explícita por la voluntad del músico. Además, se precisa que esta fusión implica un territorio

interdisciplinario donde los agentes relacionados al estilo manifiestan su preocupación por la identidad. De esta manera es que se sienta un debate en el escenario sobre la relación entre la tradición y la modernidad, así como sobre otras dicotomías que han sido un tema de preocupación en los proyectos de construcción de identidad peruana. El segundo capítulo aborda con mayor precisión la relación entre la música fusión peruana y la construcción de la peruanidad. En él se menciona que la música fusion incorpora los gustos de los pueblos tradicionales y los de la población cosmopolita, y permite que algunas prácticas y estilos previamente excluidos se difundan y se vuelvan referentes de identidad peruana. Como se observa, Rozas establece un importante precedente a la relación que se plantea entre el jazz peruano y la identidad nacional.

Por otro lado, y contextualizado dentro de un libro que estudia las manifestaciones del jazz en los países hispanohablantes, se encuentra el capítulo de Ignacio López *A mí sí me cumbé: Fragmentos de la historia del Jazz Peruano*, publicado por Julián Ruesga en *Jazz en Español: Derivas Hispanoamericanas* (2013). El autor aborda el desarrollo del jazz peruano de manera cronológica y establece intrínsecamente dos épocas diferentes: la del “Jazz en el Perú” y la del “Jazz Peruano”. El texto inicia con un relato histórico sobre las primeras manifestaciones del género en el país y culmina con una evaluación del proceso de la hibridación cultural a la que se llegó entre la década de 1970 y la de 1980, donde se presenta ya un jazz peruano maduro y con exponentes como Richie Zellon y Mestizo. También es importante para esta investigación la postura que propone López sobre la relevancia de la identidad nacional en la consolidación del estilo y la presentación de un catálogo de músicos que contribuyeron a la integración del jazz como estilo local.

Desde otro punto de vista, es necesario analizar las investigaciones que se han hecho sobre las maneras en que la música puede aportar a la construcción y consolidación de una identidad nacional o peruanidad. Si bien existe un repertorio significativo de artículos que estudian la relación música-identidad desde la etnomusicología (como lo veremos en el estudio de Rice), este inventario de publicaciones se ve reducido cuando se trata específicamente de la peruanidad. No obstante, las fuentes recopiladas evidencian muy claramente la capacidad que posee la música de no sólo ser el reflejo de los cambios culturales e identitarios en un país, sino también de influir directamente en la construcción de la identidad a nivel nacional.

En su artículo *Reflection on music and identity in Ethnomusicology*, Timothy Rice parte de la localización y el estudio de los 17 artículos presentes en la revista *Ethnomusicology* que

investigan la relación música-identidad en los últimos 25 años (al momento de su publicación) para analizar seis interrogantes relevantes al tema. Entre ellas se destaca “¿Cómo contribuye la música a la construcción y simbolización de la identidad?”, pues en esta el autor presenta cuatro formas en las que la música efectivamente tiene un impacto en la construcción de identidad. Las vías presentadas por Rice, por las cuales la música tendría este impacto son: al otorgar una forma simbólica a una identidad pre-existente o emergente; al posibilitar a través de la performance una oportunidad a las comunidades de compartir una identidad para verse a sí mismos en acción (catarsis) e imaginar a otros compartir el mismo estilo de performance (posibilidad de difusión); al asignarle una cualidad afectiva o sentimental a una identidad; y al propiciar la asimilación de un “valor positivo” en una identidad subalterna, lo que permite que esta identidad se reafirme. Estas cuatro maneras son revisadas a profundidad en el primer capítulo de esta investigación.

A pesar de que esta publicación no se sitúa específicamente en el contexto peruano, considero que los temas que aborda, así como la lista previamente descrita, son perfectamente aplicables a la realidad nacional (tómese por ejemplo el Carnaval de Cajamarca, fiesta que es motivo de alegría y orgullo para su pueblo, en donde la música ocupa un rol principal en su celebración). Incluso, uno de los artículos analizados por Rice es el de Thomas Turino *The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity*, en el cual se discute las identidades entre las que navegan los intérpretes de charango en los Andes peruanos.

Por su parte, el artículo *Investigación musical e identidad nacional en el Perú* (2008) de Raúl R. Romero plantea dos reflexiones importantes sobre los estudios de la música en el Perú y su relación con la identidad nacional. La primera de ellas está relacionada con el aporte fundamental de la música en la construcción de la identidad peruana. Esta parte de la interpretación que el autor hace sobre una frase de Jorge Basadre. En ella, Romero deduce que dado que el Perú “no es sólo un problema económico, sino también artístico” no sólo es importante solucionar las necesidades materiales de los peruanos, sino también las culturales. Por ello es que es importante pensar en cómo nos representamos a nosotros mismos en las artes (entre ellas la música) y qué tanto se reconoce este proceso en la construcción de la idea de nación.

El autor sustenta este planteamiento al explicar la importante y prolífica producción de contenido cultural que se produjo en los años de auge del movimiento indigenista desde la sociedad civil, el cual implicó un proyecto para consolidar la identidad peruana. La segunda

reflexión está relacionada a la identidad nacional, y es más que todo un recordatorio de que la peruanidad debe entenderse desde el país heterogéneo, pluricultural y diverso que es el Perú, y no desde una postura hegemónica o esencialista que busque una nación estandarizada. Como veremos más adelante, este análisis coincide con la propuesta que David Wood estudia en *De sabor nacional: el impacto de la cultura popular en el Perú* (2005).

Uno de los libros sobre la construcción de identidad a través de la música es el de Julián Ruesga *In-fusiones de Jazz* (2010). De gran aporte a la investigación resulta el primer capítulo, que narra sobre la naturaleza híbrida del jazz y la integración de este en culturas no-norteamericanas; así como el segundo, redactado por el belga Luc Delannoy, que narra sobre el jazz latino y la presencia e intercambio artístico de culturas latinoamericanas por el mundo. Entre las ideas que desarrolla Ruesga se encuentra la de la “desterritorialización cultural”. Este es un fenómeno que ha sido propicio para la mezcla y el mestizaje en la música, en donde se evidencia la globalización cultural y se procrea al jazz fusión como respuesta a la relación entre la música tradicional y las nuevas estéticas contemporáneas: un cruce de culturas que ciñe una nueva identidad, híbrida, dúctil y multicultural. Es esta postura la que encuentro importante, pues es análoga al proceso de identidad nacional heterogénea que describe Romero en el artículo antes evaluado. Por su parte, el segundo capítulo, de carácter anecdótico y reflexivo, complementa los conceptos propuestos en el primero al enfocarse en la relación entre identidad-migración y la propuesta del jazz como una plataforma de diálogo para la generación de nuevos vínculos de pertenencia. Es en esta base en la que los países de América Latina renuevan su propia identidad, se reconocen a sí mismos y redefinen su tradición como única y cambiante en lugar de fija y objetiva.

Desde la perspectiva de las clases sociales, en *Singing the war: reconfiguring white upper-class identity through fusion music in post-war Lima* (2016) Fiorella Montero aborda analíticamente el fenómeno social de los “limeños blancos de clase alta” que desearon integrarse a la población que fue discriminada y segregada antes y después de la guerra contra el terrorismo. Montero argumenta que a través de la música fusión esta “sociedad de clase alta limeña” se sensibilizó empáticamente con el sector popular, encontrando similitudes y diferencias identitarias. Esta afinidad los llevó a modificar su propio sentido de identidad para unirse al sector y buscar a la vez alejarse del sentido de pertenencia a una clase social que había sido etiquetada como discriminatoria. Si bien el artículo se enfoca en un grupo minoritario, como lo es el de los “limeños blancos de clase alta”, a través de la enumeración de las formas en las que la música puede ser un agente de cambio cultural, social y político, así como con los ejemplos y

testimonios que la autora propone; queda evidenciado el poder de este arte de incentivar la “re-configuración de identidad” y en este caso particular, crear un escenario de empatía e integración.

También es necesario abordar la investigación realizada alrededor del concepto de peruanidad o identidad nacional. Es importante que sean estudios de reciente producción, ya que estos conceptos no son fijos o estáticos, sino que se encuentran en constante cambio y construcción. Por ello, abordar investigaciones con un tiempo de producción muy distantes a la actualidad podría implicar el riesgo de estudiar la identidad desde una perspectiva ya en desuso, aunque podría ser útil para entender el proceso que esta atravesó para llegar a la idea actual que tenemos del concepto.

Para entender la identidad nacional desde las propuestas de concepción regional es importante la revisión del libro *Crear y sentir lo nuestro: Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX* (2000) de Zoila Mendoza. En él, la autora aborda los tres proyectos de identidad impulsados por su región – indigenismo, neo-indianismo y cusqueñismo – y hace énfasis en las formas que tenían estas iniciativas por entender la identidad del indio, la cultura contemporánea, y el camino que debía recorrer el país (según cada proyecto) para consolidar la identidad nacional. En su texto encontré que es la postura del neo-indianismo, a través del intercambio y unión de experiencias mestizas e indias hacia una “identidad chola”, la que más cercana se encuentra a la propuesta de identidad heterogénea mencionada por Romero. Según Mendoza, esta postura es contemporánea a la etapa en la que los artistas e intelectuales cusqueños tuvieron la mejor oportunidad para elevar su proyecto de identidad a un nivel nacional. A pesar de ello, este movimiento se vio posteriormente desplazado por la propuesta de la identidad criolla forjada en Lima por el estado.

Otro autor que aborda el concepto de peruanidad desde la perspectiva sociológica es Javier Ávila. En su artículo *¿Hacia una nueva peruanidad? (Des) encuentros de lo nacional en la esfera transnacional* (2003) se presenta el análisis de dos temas relacionados a la identidad: el fenómeno de la globalización y su capacidad de redefinir el país. Sobre lo primero, Ávila define la globalización como el proceso análogo al desarrollo de la tecnología que ha implicado grandes transformaciones vinculadas al desarrollo de nuevos flujos económicos, sociales y culturales de naturaleza transnacional. Además anexa la idea de una “aldea global”, que hace recordar la obra de Ruesga al mencionar que esta “aldea” ha acelerado los procesos de desterritorialización cultural. El segundo punto que el autor desarrolla es de importante aporte a

esta investigación, pues en él se aterrizan estas nociones a la realidad peruana y se evidencian dos transformaciones como fruto de esta interacción. La primera es la redefinición cultural que atravesó y atraviesa el país; y la segunda, el cambio de paradigma respecto a la construcción de identidad, el cual ha pasado de partir desde las dicotomías (tradicional/moderno, rural/urbano, nacional/extranjero) a girar en torno a la “cultura híbrida”.

Finalmente, haciendo análisis de la participación y penetración de las prácticas culturales en la construcción de la identidad nacional, las ideas de David Wood en su libro *De sabor nacional: el impacto de la cultura en el Perú* (2005) son también consideradas en esta investigación. En él, Wood evidencia el traslado que han tenido algunos sectores tradicionalmente marginados hacia una posición determinante en la construcción de la identidad nacional, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX. El libro complementa el estudio de Zoila Mendoza, no sólo desde una perspectiva temporal, sino además a través de un análisis que se centra en el estudio del fútbol como canal para indagar en la cultura e identidad. Asimismo, el texto aporta un panorama de la evolución del concepto de identidad nacional desde inicios del siglo XX – en el cual son evidentes las dicotomías que mencionan Romero, Rozas y Ávila - hacia la unidad heterogénea y la “cholificación” que se evidencian en los estudios contemporáneos sobre la identidad peruana

Como se ha visto, al ser relativamente limitada la cantidad de textos académicos que discuten sobre el jazz peruano, se han incluido en esta investigación artículos y libros con una temática que engloba a la música fusión, terreno inclusivo donde este estilo tiene cabida. Considero importante mencionar que a pesar de la escasez de obras, se ha encontrado una cantidad mayor de publicaciones contemporáneas que teorizan sobre el impacto que tiene la música sobre la construcción de identidad, así como también publicaciones que tratan sobre la identidad peruana o el sentido de peruanidad. En este punto es innegable aceptar que esta investigación habrá de abordarse desde los tres ejes ya evidentes: el jazz peruano, el impacto de la música sobre la construcción de identidad, y la identidad peruana o peruanidad.

METODOLOGÍA

En concordancia con el objetivo principal de la tesis y debido a la limitada cantidad de fuentes sobre el tema, el marco metodológico a abordarse en esta investigación responde principalmente a la búsqueda de información complementaria con la cual contrastar las fuentes bibliográficas que hablan de la identidad nacional, la peruanidad, la música fusión y por supuesto, el jazz peruano. Se estudian registros sonoros, partituras y publicaciones en línea. Además, se realizan y analizan entrevistas con músicos pertenecientes a la escena en cuestión, quienes aportan con sus perspectivas sobre el fenómeno. Ello servirá para descubrir los alcances que tiene el estilo sobre la construcción identitaria de los músicos participantes – compositores, arreglistas o intérpretes - en la escena.

Entre las fuentes primarias con carácter estrictamente musical a estudiar se encuentran las partituras y los registros sonoros. El criterio usado para la selección de las piezas responde a la búsqueda de diversidad de estilos de música peruanos del que pueden provenir las composiciones a analizarse, así como también a la posibilidad de acceso a ellas a través de internet y el potencial contacto directo que se pueda tener con los músicos. Se trata de evidenciar, a través del análisis musical, los elementos provenientes de los estilos de música nacionales que se ven representados dentro del jazz peruano (entendido como música híbrida). También se trata de ponderar el nivel de integración entre ambos estilos, para evaluar a qué grado de amalgamiento musical puede llegar el género.

El método de análisis musical paramétrico con el cual se sostiene el estudio de las obras se basa, además de en el uso de la transcripción musical como herramienta, en el libro *Armonía*, de Walter Piston. Asimismo, se plantea una separación general entre los estilos de la costa, sierra y selva, con el fin de distinguir la representatividad de estos en el estilo.

Se realizan entrevistas a personajes vinculados con la escena del jazz y el jazz peruano. Ellos son: Laura Andrea Leguía; Yuri Juárez; Carolina Araoz; Edgardo Benedetti; César Peredo; Pepe Céspedes; Fredy Guzmán; y Kike Purizaga. Si bien los intereses específicos para cada sujeto son diferentes -en tanto son parte de la escena de diferentes maneras - en todos los casos, estas parten de la siguiente guía:

(Espacio en blanco dejado intencionalmente para mantener el formato de la tabla.)

(Sujeto a ser entrevistado)		
Tema	Aspecto	Pregunta Modelo
Jazz Peruano	Definición	¿Cómo definirías a un género musical basado en estilos peruanos, pero con los parámetros musicales que ofrece el jazz como plataforma? ¿Cuáles consideras que podrían ser las características de este género o estilo?
	Relación con lo local	Si este estilo posee elementos culturales tanto peruanos como extranjeros, ¿Consideras que parte de lo que nos hace peruanos está presente en él? ¿Cómo crees que la peruanidad, o el sentimiento de pertenencia al país, se hace presente en esta música híbrida?
	Reminiscencia	¿Consideras que los elementos locales presentes en el jazz peruano, te remiten a algún lugar? ¿En qué piensas o a donde te lleva oír este tipo de música? ¿Te trae algún recuerdo o memoria?
	Relación con Identidad y representatividad	Al momento de oír, ejecutar, o improvisar sobre este estilo, ¿Te sientes afin a los elementos peruanos presentes en el mismo? ¿Consideras que las culturas de donde provienen estos elementos están presentes en el mismo? Finalmente, ¿Te sientes relacionado hacia el género en cuestión? Si la respuesta es sí, ¿De qué manera?

Tabla I. Modelo de preguntas para las entrevistas en el segundo capítulo.



MARCO TEÓRICO

1.1 Identidad, Cultura y Música

La investigación maneja conceptos del campo de la sociología que es necesario plantear y delimitar claramente para evitar inconsistencias en el desarrollo del contenido. El primero de ellos es el de la identidad, un término que a pesar de ser central en los debates de las ciencias políticas y humanas, resulta complicado y difuso al momento de ser definido (Fearon, 1999).

La construcción de identidad es un reto necesario para el ser humano y responde a las preguntas “¿Quién soy?”, “¿Quién quiero ser?”, “¿Quién debería ser?”, entre muchas otras. Al respecto, Miguel Alsina y Pilar Medina (2006) añaden que la identidad es una tarea personal, porque es la misma persona quien debe darse una respuesta válida, y a su vez social, porque el ser humano no se puede construir a sí mismo en aislamiento. Dichos autores comentan que en realidad la persona no posee una única identidad rígida, sino un “crisol de identidades” en construcción, determinado por múltiples identidades priorizadas de manera diferente por cada persona. Asimismo, se sabe que la identidad está tan estrechamente relacionada con el sentimiento de pertenencia - en el que cada grupo se define a partir de las características comunes - como con el de comparación, en el que la autodefinición parte de las diferencias con “el otro.”(Chihu, 2002).

Los estudios sobre la construcción de identidad desde la sociología han atravesado un cambio de perspectiva en los últimos decenios. En la década de 1970 las publicaciones académicas se basaban en el estudio de la persona como individuo, la construcción del “yo” y el efecto de las relaciones interpersonales en la construcción del “yo”. Sin embargo, desde la década de 1980 los académicos se interesaron por el estudio de la colectividad, el comportamiento en comunidad, la identidad como agente de movilización (en lugar de un producto de ella), y la identidad insertada en un mundo globalizado (Cerulo, 1997).

Más recientemente, Maricel Arancibia definió a la identidad como un constructo cultural – cada cultura consolida su identidad a partir de prácticas y valores – resultado de los procesos de socialización y resocialización por los que pasan los individuos en el entorno cultural en el que estos se definen a sí mismos en relación a los otros miembros (Arancibia, 2016). Por tanto, la interacción entre los participantes de una sociedad es necesaria para la construcción del sentido de identidad, y es esta cultura la constructora o generadora de las identidades.

Aquí es conveniente abordar el concepto de la identidad colectiva. Basada en nociones de pensamiento clásico como la consciencia colectiva de Durkheim, la conciencia de clase de Marx, y los estudios de Weber y Tonnies, la idea se enfoca en la cohesión colectiva de un grupo, en donde se valoran los atributos que sus miembros comparten (Cerulo, 1997). Los estudios constructivistas sobre el tema enfatizan que dichos atributos no son estáticos, sino más bien que están en constante construcción por los colectivos. En ese sentido, estos colectivos dejan de ser un grupo con una “esencia” que los identifica y se transforman en herramientas hacia la movilización comunitaria en una sociedad dinámica. Sin embargo, como menciona Cerulo (1997), la postura constructivista fue cuestionada por los académicos posmodernistas, quienes afirmaron que esta no revelaba las relaciones de poder implícitas detrás del proceso de construcción de identidad.

El proceso se vuelve problemático cuando existe un conflicto de intereses entre agrupaciones de distinto poder social, económico o político en situaciones de cambio o construcción identitaria (Rice, 2007). Un ejemplo de ello es presentado por Medina y Alsina (2006), cuando mencionan que los hijos de inmigrantes en España son reconocidos como “hijos de inmigrantes de segunda generación” y no únicamente como ciudadanos españoles o españoles de primera generación. Es una identidad impuesta por un grupo político más poderoso que ellos, con la que tienen que lidiar a lo largo de sus vidas. Es por esta razón que los estudios posmodernos de la identidad se realizan tomando en cuenta con la misma importancia la interacción dentro de las categorías de identidad (por ejemplo los estudiantes, la clase obrera, los peruanos) y la interacción entre ellas (por ejemplo, la relación entre los políticos del gobierno y los ciudadanos peruanos).

Por otro lado, como bien señalan Asael Mercado y Alejandrina V. Hernández (2010), la pertenencia de los individuos a un grupo - al identificarse y reconocerse o ser reconocidos como parte del colectivo - puede dividirse en dos niveles de inclusión social. El más somero es en el que el sujeto únicamente es adscrito al grupo y se siente miembro del mismo. El segundo, y el que tiene menor ocurrencia, es aquel en el que la persona conoce y comparte activamente los mismos contenidos sociales que los demás miembros del grupo. Este segundo nivel implica la consciencia y la práctica de las características que componen al “nosotros” de dicho equipo, pero también implica que el sujeto asuma dichas características como propias, como determinantes de su individualidad. La única vía para llegar a este segundo escalón es a través del conocimiento de las particularidades del colectivo, la interacción entre sus miembros y el reconocimiento e intercambio entre el grupo y otros colectivos.

Aunque la identidad nacional es un concepto que se podría incluir dentro del grupo de identidades colectivas, esta se debe entender también como producto de la organización política estado-nación que finalizó con el orden feudal de Europa en 1648. Resulta conveniente analizar cuál es la definición oficial de estado nación para entender lo anteriormente afirmado. Según la RAE se define a estado-nación como un “Tipo de Estado que se caracteriza por la comunidad de tradiciones y sentimientos, valores culturales, particularidades geográficas e intereses económicos de su población” (RAE, 2019). Está implícito en esta definición que para que exista un estado nación, los miembros de su población han de tener ciertos valores, tradiciones, prácticas y formas de entender el mundo en común que los identifique como ciudadanos de dicha estructura. Sin embargo, estos signos comunes no nacen o aparecen espontáneamente en cada individuo.

La identidad nacional, articulada desde el modernismo, resulta un tipo de identidad que no aparece por sí misma en cada persona, sino que es “soldada” por el estado-nación en el que se nace y que establece “una suerte de ligazón entre los habitantes de ese territorio, que empiezan a sentirse miembros de una comunidad de ideas y participantes de un pasado común que les da mayor fuerza y seguridad” (Alsina y Medina, 2006). En ese sentido, la identidad nacional pasa a ser una herramienta con la cual los ciudadanos pueden satisfacer la necesidad de pertenecer a un grupo humano al establecer semejanzas y diferencias con los otros; pero también resulta una imposición que en muchos casos se vuelve opositora a los fines de sus miembros, pues esta no acepta competencia o deslealtad (muchos países no aceptan, por ejemplo, que sus ciudadanos tengan doble nacionalidad).

Muchas veces una identidad se vuelve primordial o hegemónica por sobre otras subalternas que se encuentran englobadas dentro de la misma, invisibilizando a ciertas agrupaciones con necesidades o reclamos legítimos. En ese marco, el discurso esencialista bajo el que se fundó la identidad nacional en el modernismo falló en reconocer los derechos de las minorías excluidas al priorizar una identidad principal. Con el incremento de las problemáticas del estado nación (como la formación de diásporas; la reemergencia de conflictos étnicos, nacionales y religiosos; y el subdesarrollo endémico), acrecentadas por el fin de la guerra fría y las crisis económicas y políticas en el este de Europa, se da por derrotada la modernidad (Elbaz y Helly, 1996). Llegada la posmodernidad - y con ella el cuestionamiento de los discursos hegemónicos esencialistas de la identidad - se planteó la cuestión sobre cómo articular una identidad nacional que reconozca e integre la diversidad y a la vez evite recaer en un planteamiento único y

excluyente. Adicionalmente, habría que añadir la pregunta: ¿Cómo conseguir dicho fin en un mundo globalizado, con ciudadanos con identidades cada vez más híbridas?

En la contemporaneidad la búsqueda de la identidad nacional no debe partir desde un esencialismo rígido y común. Por el contrario, debe construirse desde la diversidad y con la participación activa de todas las posturas heterogéneas que tienen los colectivos en un país. Como se verá más adelante, el Perú es uno de los países que tiene el deber de reconocer las múltiples identidades que lo componen para poder forjar una peruanidad que reconozca la diversidad y facilite la integración, que no sea estática y rígida, sino que se construya día a día a través de los grupos que la integren, y que logre que nos reconozcamos precisamente por la variedad de culturas que componen la idea de “ser peruanos”.

Como menciona Ávila (2003), el fenómeno de la globalización trae consigo el incremento de la desterritorialización de la cultura, causando que los procesos de producción, circulación y consumo cultural desborden las fronteras del estado nación. El incremento del intercambio cultural digital, sumado al creciente fenómeno de la migración contribuye a la generación de identidades múltiples e híbridas, que los ciudadanos construyen y definen día a día. Por ello las sociedades de América Latina, como explica Garretón (2003), tienen el desafío de generar “modelos propios de modernidad, que combinen racionalidad emancipadora, subjetivación e identidades, y memoria histórica colectiva” para poder hacer frente a la transnacionalización.

Retomando los niveles de pertenencia de los sujetos a un grupo social, la única manera en la que una persona se puede reconocer en el “segundo escalón” que mencionan Mercado y Hernández (2010) en relación a la identidad nacional, es a través del reconocimiento y la interacción con la cultura de dicho país. Dicha identidad colectiva debe entenderse desde una postura no esencialista y construirse a través de la interacción de los miembros sin dejar de reconocer la diversidad dentro del grupo. La cultura es, desde la definición de Edward Tylor (2010), el “conjunto de conocimientos, normas, hábitos, costumbres, valores y aptitudes que el hombre adquiere en la sociedad”, y por tanto no existe sociedad sin cultura, ni una cultura sin sociedad.

La identidad cultural es un agente de cohesión que permite a un grupo sustentar su pertenencia al mismo a través del reconocimiento y/o práctica de su etnohistoria (historia relevante del grupo, sucesos puntuales), sus creencias (cosmovisión de la comunidad), sus valores y normas (esquemas guía de comportamiento), sus lenguas (sistema de comunicación), sus prácticas colectivas (rituales, tradiciones), y sus productos (música, herramientas, monumentos,

artesanías, etc.) (Mercado y Hernández, 2010). En ese sentido, la música constituye un elemento que genera cohesión entre los miembros que se identifican con un grupo social, y por ello resulta un elemento cultural importante en la construcción y consolidación de una identidad en el “crisol de identidades” de las personas.

Romero (2008) nos recuerda que fue el mismo Jorge Basadre (el “Historiador de la República”) quien alguna vez dijo que el Perú no es únicamente un problema económico y político, sino también uno artístico. El investigador añade que es la cultura la forma en la que los peruanos nos representamos a nosotros mismos, y que la idea de nación - en algunos casos - se construye principalmente en este ámbito. Con respecto a ello, pienso que la música no es únicamente un “producto” propio de la actividad colectiva. Quien redacta considera que el hecho mismo de hablar de ella, crearla, interpretarla, y tener cualquier interacción con la misma, tiene el potencial de impactar a los individuos en contacto con ella, pudiendo ser - como se verá más adelante - un agente determinante en la construcción y consolidación de la identidad.

En su experiencia personal, quien redacta esta tesis se ha percatado que muchos peruanos, incluso estudiantes de su propia especialidad, no conciben a la música (tal vez por falta de reflexión sobre la misma) como un factor importante en la estructura social del país. Quizá esto parta porque la música se presenta en mayor medida como un agente de entretenimiento por las industrias actuales y no tanto como un producto cultural determinante en la individualidad y colectividad del ser humano.

Sin embargo, como menciona Stokes (1997), los mundos sociales y culturales que han sido esculpidos por la modernidad, serían incapaces de imaginarse a sí mismos sin la música. En el mundo globalizado, la música se vuelve un agente que informa sobre el sentido de pertenencia a un “lugar”. Este “lugar” se encuentra disociado del “espacio” territorial de origen al que se atribuye dicha pertenencia. Como explica Garretón (2003), el espacio cultural vincula a las instituciones y manifestaciones culturales de un país, región, comunidad o colectividad, a nivel territorial y virtual. De esta manera, el espacio cultural de un país excede sus límites físicos y se proyecta, consolida y configura también en el extranjero, al ser validado por comunidades ajenas a la oriunda.

Se puede deducir de lo anterior que el conocimiento de que la música peruana haya llegado al extranjero, y sea oída tanto por compatriotas como por ciudadanos de otros países, también da validación de una manera particular a la cultura nacional y al sentimiento de pertenencia al Perú. Inclusive, podría darse que ciudadanos que no guarden ninguna relación sanguínea o

histórica con el país, se reconozcan e identifiquen con la cultura peruana al oír su música. Por ejemplo, Daniel Susnjar -músico percusionista australiano - se especializa en la producción de jazz afroperuano y coronó sus investigaciones sobre este género con su tesis doctoral *A Methodology for the Application of Afro-Peruvian Rhythms to the Drumset for Use in a Contemporary Jazz Setting*. Daniel no sólo demostró su entendimiento del estilo afroperuano, sino que lo unificó a su conocimiento de la percusión en el jazz contemporáneo para realizar un aporte a la vertiente estilística que esta tesis investiga.

Como se analizará más adelante, la música es importante para las personas porque puede consolidar una sensación de identidad que otros factores sociales sugieren y porque también puede propiciar la resistencia en contra de ellos, cruzando los límites que imponen otras identidades aceptadas o impuestas. En consecuencia, la música no es únicamente el reflejo o el producto de una identidad colectiva. Al respecto, Juan Ramírez (2006) añade:

La música no es un accesorio de una identidad previa, sino más bien a la inversa, la música funda una identidad colectiva que se refleja en una imagen, un consumo de tiempo y de dinero en la escucha de tal música, una expresión propia (el habla, el baile), una actitud ante las cosas, una forma de socializarse, una definición de sí, una construcción permanente de espacios de socialización, un grupo de afines, ciertos códigos comunes y un sentido de pertenencia (p. 10).

Aterrizando los conceptos teóricos, todo lo anterior implica que es posible construir y consolidar una peruanidad a través de la difusión y práctica de toda la música diversa que constituye la cultura y se reconoce como peruana.

1.2 Historia del Jazz

Es necesario conocer la historia y el impacto del jazz en la sociedad para lograr entender por qué el día de hoy existe el jazz peruano. Quisiera empezar esta contextualización citando a Marco Cohen, en sus notas del CD *El Presente* de Luis Nacht (2006): "... lo que nos cautiva es cómo el jazz responde a las condiciones cambiantes y los sonidos de un lugar concreto. Cómo una pieza de jazz es la intersección de muchas cosas diferentes para cada músico." Y es que el jazz ha acompañado a la sociedad y a la cultura occidental con la misma velocidad con la que viajó la modernidad a través del mundo.

Dicha velocidad y alcance global se puede evidenciar parafraseando uno de los ejemplos que cita Julián Ruesga en *Infusiones de Jazz* (2010). Es relativamente conocido que la primera grabación de jazz (o "jass", como se escribió en esa ocasión) se dio en el año 1917, en la Victor

Talking Machine Company por la Original Dixieland Jass Band. En 1918 sus discos ya eran editados en Inglaterra, Francia, España, Alemania e India. Para 1919, dicha agrupación fue contratada por el Hammersmith Palais de Danse de Londres y participó en las celebraciones de la firma del Tratado de Versalles (Ruesga, 2010). Así el jazz, que nació humildemente como una manifestación local, en 1919 ya se oía en el viejo continente y se convertía rápidamente en un referente de la modernidad.

No es el fin de esta investigación narrar a cabalidad la historia del jazz, pues de ello ya se han encargado grandes referentes como Ted Gioia o Piero Scaruffi. Lo que sí es importante destacar, es cómo este acompañó, reflejó, incentivó e influyó en los cambios sociales y culturales que ocurrieron tanto en EEUU como en los países de América del Sur.

Si se trazan las raíces e influencias culturales africanas sobre la música europea, se podría decir que la pre-historia del jazz data incluso desde más de mil años antes que la primera grabación en 1917. Sin embargo un punto guía en el que los historiadores coinciden en el inicio de sus narraciones, es al resaltar la importancia de Louisiana como localidad de convergencia cultural. En este lugar existió un “crisol étnico” compuesto por colonos franceses, españoles, alemanes, italianos, ingleses, irlandeses y escoceses, así como por esclavos nacidos en África, norteamérica y el Caribe (Gioia, 1997). Ello, sumado a la relativa tolerancia que se tuvo en Nueva Orleans (particularmente en el Congo Square), al permitir que los esclavos pudieran expresar sus cantos y danzas, propició un terreno adecuado para la expresión y el desarrollo artístico de esta población. Es curioso, por el contexto social de la época, que en una ciudad tan conglomerada por culturas fuera la música afroamericana la de mayor actividad e impacto. Sin embargo, como menciona Gioia, esto no es una sorpresa, puesto que si bien a los esclavos se les había arrebatado la libertad y habían sido separados de sus tierras, posesiones y familia, ellos tenían algo que nunca podrían robarles, su cultura. La música fue para ellos el elemento de catarsis y resistencia a la dominación. De esa manera es que los *spirituals*, *work songs*, *shouts*, *field hollers*, y *los chants* fueron una forma de expresión frente a la contrariedad. La actividad y difusión de dichos estilos de herencia africana derivaron posteriormente en el *blues* a finales del siglo XIX.

Por otro lado, el *ragtime* fue el rival del *blues* en tanto a “influencias del jazz” se refiere. Sintetizado en las composiciones de Scott Joplin, el *ragtime* instauró un estilo de música afroamericano cimentado sobre las técnicas compositivas de la música occidental. Como cita Berendt (1962), el *ragtime* era “música blanca tocada a la negra”. Constituyó así un híbrido

entre lo “culto” y lo “popular” en su época, una fusión entre lo africano y lo europeo que sería el último antecedente del jazz. Como se evidenciará, la interacción de culturas que genera nuevas expresiones y estilos musicales - de la que además surge el jazz peruano - es una característica edificante en las diferentes etapas evolutivas del género.

Los primeros veinte años del jazz en el nuevo siglo se caracterizan por el desarrollo del estilo alrededor de Nueva Orleans. Las múltiples y heterogéneas actividades culturales fueron indispensables para el desarrollo de un género que luego integraría a músicos de diferentes orígenes y razas. Sin embargo, estas interacciones musicales no ocurrieron exclusivamente en eventos donde la música fue el elemento principal del acto. Por el contrario, fueron las eventualidades sociales - acompañadas por conjuntos musicales como coros, tríos y bandas de metales - las determinantes en la evolución del estilo. Algunos de estos espacios o momentos, como menciona Gioia (1997), fueron: las celebraciones religiosas; el burdel Storyville; las cenas al aire libre los días sábados; las pruebas deportivas; las excursiones de tren; entre muchas otras.

Toda esta gran actividad musical popular, combinada con la pasión local por las bandas de metal - algunas de gran renombre incluso fuera de la ciudad- , el entusiasmo por la música europea (de igual manera óperas, drama y formato concierto), y la inclusión de los criollos (hijos de europeos con población de origen africano, con estudios de solfeo y música clásica) en el ámbito musical negro, propició la interacción cultural necesaria para que se desarrollen las primeras manifestaciones de un jazz que luego se volvería emblema de EEUU y de la modernidad en el mundo (Gioia, 1997). Como lo menciona Berendt (1962), el estilo de Nueva Orleans se definió en gran medida por la interacción de las dos partes de la población negra en el país: los “afroamericanos” (hijos de esclavos liberados en la guerra de secesión) y los “creoles” o “criollos” (hijos de negros que fueron declarados libres mucho antes de la guerra de secesión por los patrones franceses). La formación en la música “culto” por parte de los negros criollos interactuó con el legado rítmico y la formación empírica de los músicos afroamericanos, dándose incluso desde este momento, un proceso de hibridación musical que desembocó en un estilo con el que toda la ciudad se vería representada. Estos factores no deben pasar desapercibidos pues significan que el jazz, desde su verdadero origen, ha sido una música de interacción y con tendencia a la universalidad.

Estos años tuvieron personajes que marcaron historia y puntos cumbre en las primeras manifestaciones del estilo. Los libros de historia no podrían pasar por alto a Buddy Bolden, el

“primer músico de jazz” (a ciencia cierta, no es comprobable que esto haya sido así); Jelly Roll Morton, el “máximo exponente del jazz de Nueva Orleans” (Gioia, 1997); y uno de los primeros pensadores sobre la estética del jazz, King Oliver, quien fue la expresión viva del sonido “hot” en Nueva Orleans y que cuando se presentó en Chicago, reclutaría al mayor exponente de los inicios del jazz que iniciaría “la era del solista” y el fin de la “era de Nueva Orleans”, Louis Armstrong. La razón por la que estos personajes son mencionados no es por mera nominación. El trabajo de ellos fue determinante en el rumbo del estilo del jazz, y por ende, repercute en cierta medida en el jazz peruano (por ejemplo, a nivel improvisatorio, Armstrong estableció un canon que aún se escucha en la escena actual). Berendt (1962) sustenta esta posición cuando afirma que, desde Armstrong, el jazz ya no fue un estilo en el que los músicos pudiesen excusar sus notas falsas o desafinaciones argumentando su originalidad pues, desde la labor de este personaje, el jazz “tenía que ser afinado como cualquier otra forma de música”.

La “Gran Migración” fue un fenómeno que abarcó a la totalidad de la sociedad negra residente en la parte sur del país. Ella consistió en el traslado de esta población hacia las ciudades del norte en búsqueda de mejores oportunidades laborales y condiciones de vida. Los músicos de jazz también participaron en ella. Entre los que se desplazaron a Chicago se encuentran King Oliver, Kid Ory, Jelly Roll Morton y Louis Armstrong (Gioia, 1997). La década de 1920 está también caracterizada por la aparición del solista en los conjuntos de jazz, elemento estilístico que perduró hasta la actualidad. La improvisación es un momento de libertad y de verdad para el músico, un instante en el que la voluntad de un individuo resuena y se vuelve el elemento principal en una pieza. En una música con las raíces múltiples como es el jazz, es también un momento de intercambio, de escucha, de conversación y de reconocimiento. Como se verá en un apartado del capítulo segundo, los fenómenos migratorios se vinculan directamente con lo recientemente mencionado, pues al ser el jazz una plataforma de intercambio, un músico latinoamericano puede expresar aquí el bagaje cultural con el que ha sido formado. Cuando ocurre esta interacción, el músico es capaz de reforzar o incluso reconfigurar su propia identidad en el contacto con músicos de otras culturas.

El legado de Armstrong en sus grabaciones con sus *Hot-Five* y *Hot-Seven* se puede sintetizar en el hecho de que la construcción melódica en sus improvisaciones (su lenguaje) se volvió canónica y referente para las siguientes generaciones. Esto es destacado por Gioia, quien afirma que “a oídos poco informados, las frases de Armstrong parecen lugares comunes, recursos comunes y empleados por numerosos intérpretes: es fácil que olvidemos que el mundo del jazz los aprendió precisamente de Armstrong” (Gioia, 1997). Por otro lado destacaron también en

Chicago: Earl Hines; Bix Beiderbecke; y Frank Trumbauer. La labor de estos músicos es importante porque contribuyeron al éxito del jazz, que - acrecentado por la expansión de la cultura norteamericana a lo largo del mundo - llegó al Perú y tuvo acogida en el sector más acomodado de la sociedad limeña, como lo menciona Benites (1955). Por otro lado, la hibridación musical no se detuvo en esta época, pues también ocurrieron en esta etapa algunos casos de fusión musical, como los aires del *klezmer* judío en las grabaciones de un joven Benny Goodman (“Clarinetitis”, por ejemplo); o el uso del compás de 6/4 (tendencia contemporánea a su época) en “Liza” de Teschemacher (Gioia, 1997).

El siguiente paso en la historia del jazz ocurre en Nueva York. El “Renacimiento de Harlem” fue un impulso que partió desde la población afroamericana y que fue determinante en el progreso de todas las expresiones creativas en EEUU. Esto se debió a las condiciones “más humanas” en la que vivieron los afroamericanos (sin embargo, aún no al mismo nivel que la población blanca) en la mencionada ciudad. Sin embargo, los libros de historia hablan sobre la existencia de “dos Harlems”. En oposición a la bonanza de algunos ciudadanos, existió un sector que vivió una situación económicamente difícil, con ingresos bajos y alquileres altos (Levering, 1982). Debido a ello, los ciudadanos organizaron fiestas con el fin de recaudar los ingresos necesarios para pagar el alquiler del mes. En ese sentido, la interacción social acrecentada por la necesidad económica llevó al jazz como elemento principal en las *House Rent Parties* del “otro Harlem” (Gioia, 1997).

El piano fue el actor principal de esta evolución, y el desarrollo del *stride piano* la nueva expresión integradora entre la música popular y académica. La intensa competencia por ser el “rey” de los *cutting contest* (jam sessions competitivos entre pianistas) llevó al desarrollo y exposición de grandes músicos que son referentes del estilo hasta el día de hoy. Así, el jazz de esta época se ve representado por James P. Johnson; Willie Smith; Fats Waller; y Art Tatum (Gioia, 1997). Hasta este punto es importante resaltar que el jazz también fue influenciado por el *blues* - aunque, según Berendt (1962), en los inicios del jazz la distinción entre ambos estilos era marcada - en dos grandes momentos: el *folk blues*, que tuvo cierta incidencia en el estilo de Nueva Orleans, y el *classic blues*, que tuvo impacto sobre el estilo de Chicago.

La siguiente etapa inicia durante la mitad de la década de 1920, pero se asienta y expande a mediados de la de 1930. El desarrollo del jazz en el formato de *big bands* se da con el interés por el potencial tímbrico del mismo, sumado a la integración del género con las corrientes de música popular y orquestas de baile en la época. En estos años destacan las orquestas de Fletcher

Henderson y Duke Ellington (Gioia, 1997). Este cambio de formato se ve además impulsado por la Gran Depresión - que, por cierto, afectó directamente en la remuneración de los músicos - que hizo más asequible contratar una banda de formato grande.

El cambio del *harlem stride* al *swing* se corona con el éxito de Benny Goodman como estrella que supo aprovechar la radiodifusión para difundir su arte e imagen. Este nuevo estilo se caracteriza, además de por su orquestación, por la predominancia de *riffs* para generar tensión, y el desarrollo de la batería como principal eje rítmico. Los historiadores coinciden en que el éxito de la era dorada del jazz está determinado por el carácter danzable que adopta el estilo, la inclusión de cantantes en el nuevo formato, la gran cantidad de *standards* de la canción americana compuestos (aquí destaca Ellington), y el cambio de perspectiva en el desarrollo de un arreglo musical (tres secciones que dialogan entre ellas: metales, maderas y sección rítmica) (Miller, 2014). Esta nueva estética ha tenido influencia hasta la actualidad, pues las *big bands* contemporáneas - incluidas las que se dedican a realizar la fusión entre la música peruana y el jazz - adoptan aún este formato de manera convencional en sus presentaciones.

Como se mencionó, el jazz ha avanzado con la modernidad desde su concepción, integrando la música de las culturas con las que tiene contacto y creando nuevas vertientes de estilo. Cada época mencionada hasta el momento ha presentado sustanciales cambios propios de la mencionada evolución. No debe llamar la atención entonces que el siguiente paso luego de la era del *swing* sea un movimiento hacia una nueva versión de la modernidad, concebida bajo la percepción de quienes directa o indirectamente se vieron afectados por la Segunda Guerra Mundial, el racismo y las consecuencias de una fuerte crisis económica.

Luego del éxito del *swing* en los más grandes escenarios del mundo, resulta interesante que el siguiente paso de esta música naciera en la escena *underground* del país. El inicio del jazz moderno, o *bebop*, fue la respuesta de los músicos frente a la comercialización y las fórmulas que se desarrollaron en la era del *swing*. El formato de *big band* se tuvo que dejar de lado debido a las complicaciones económicas y la pugna entre el sindicato de los músicos norteamericanos y las compañías disqueras (Echevarría, 2015). Si bien se mantuvo la tendencia a canciones de 32 compases (y *blues* de 12), así como el uso de trompetas, trombones o saxofones como instrumentos de primera línea, los innovadores apartaron a los *riffs*, a las letras accesibles, a la adaptación para funcionar como “música de fondo” y a la densidad tímbrica propias de la época anterior de esta nueva estética (Gioia, 1997). La visión de este jazz moderno fue la de nunca más depender de algún elemento ajeno a su propia música para subsistir en el ambiente cultural.

En otras palabras, el *bebop* consistió en hacer música orgánica, que trascendiera por sí misma y con una profunda búsqueda de la identidad del músico.

Las innovaciones del estilo radican en la complejidad armónica, la velocidad y complejidad técnica y melódica en las líneas improvisatorias, la búsqueda de frases que empiecen en tiempos débiles o entre secciones, y la preferencia por el compás de 4/4 en lugar de el de 2/4 (Gioia, 1997). Esta búsqueda del cambio de lo que estaba en proceso de ser una tradición paramétrica (los patrones, *riffs*, letras accesibles) es uno de los más claros ejemplos de cómo un estilo musical se puede reinventar en dirección a la visión contemporánea del arte. Si bien el jazz perdió acogida con esta estética menos consumida masivamente, sembró y cosechó en el pasar de las décadas un carácter trascendente que resonó en todo el mundo.

Es importante destacar que el *bebop* no fue impulsado por las estrellas que pertenecieron a la era de oro del jazz, sino por los músicos que estas contrataron. A nivel social, muchos de ellos eran músicos negros que ya no buscaban únicamente poder participar en el mercado de la música norteamericana sino que “exigían su aceptación como artistas, como profesionales estimados de una forma musical seria” (Gioia, 1997), y que pudiesen apuntar tan alto como los músicos blancos. Rutkoff y Scott (1996) sostienen en su publicación en Kenyon College, que el jazz es una propuesta estilística que ha sido moldeada por el racismo. Se trata de una respuesta a las políticas de segregación históricamente implantadas en Estados Unidos, de una manera en que la música constituye un válido reclamo cultural, social y político.

El mencionado reclamo de los *beboppers* se transformó en una feroz competencia. Es sabido que en los clubes de jazz como Minton's y Monroe's los que tenían mayor experiencia en el nuevo estilo tocaban en *tempi* extremos (o muy rápidos, o muy lentos) y con improvisaciones melódicamente complejas para intimidar a los nuevos aspirantes (Gioia, 1997). En palabras del propio Miles Davis, fueron dos los precursores principales del estilo: Dizzy Gillespie y Charlie Parker (MacAdams, 2001). El fenómeno de los clubes de jazz se replicó alrededor del mundo, aunque ciertamente en diferentes medidas. En la actualidad, una gran cantidad de capitales de los países de occidente tienen - por lo menos - un local de música especializado en el jazz. En Lima, por ejemplo, se cuenta con clubes como el Jazz Zone, El Gato Tulipán, Hotel Selina, Cocodrilo Verde o la taberna Delfus, ambos en el distrito de Miraflores.

La provocadora y “poco danzable” estética del *bebop* llevó al jazz a perder la cantidad de audiencia que ostentó en la época pasada. El nuevo estilo tuvo una respuesta certera, tanto de parte de quienes quisieron volver a las “raíces del jazz” y consiguieron poner en marcha la

escena del “jazz tradicional” (con la estética de las décadas pasadas), como también por parte de quienes buscaron la evolución del género.

Fueron dos los grandes ejes que propiciaron la innovación estilística en esta época: el *cool jazz* y el *hard bop*. El jazz de la costa oeste, o *cool jazz*, fue aquel que se interesó más por un sonido apaciguado, detrás del pulso y con un *swing* relajado (Morangelli, 1999). El *cool jazz* fue representado por figuras que se volvieron parte de la historia como Miles Davis o Lester Young, y buscó una sonoridad de orquesta de cámara, tratando a cada instrumento como una parte del todo y dejando de lado las “secciones” con las que se hicieron los arreglos para las big bands. El uso de instrumentos y recursos propios de la música clásica sólo puede evidenciar las grandes aspiraciones que tenían los exponentes del estilo. El jazz ya no sería nunca más una música relegada a sólo un sector social, ya estaba dispuesto a expandirse y ser conocido por todo el mundo.

Por otro lado, el *hard bop* resultó de la inclusión incisiva de algunos elementos del *gospel* y el *blues* dentro de la sofisticación del *bebop* (Farley, 2008). A este estilo se le atribuye una carga política consciente, en la que se buscó la reivindicación de la identidad afroamericana en el contexto de la lucha por los derechos civiles. De esa manera es que la música en esta época estuvo fuertemente vinculada a la movilización social. Algunos de los exponentes de esta época fueron Art Blakey, Horace Silver, Miles Davis (con su quinteto), Clifford Brown, Max Roach, John Coltrane, Milt Jackson, entre muchísimos otros.

Para la década de 1960 se habían concebido ya algunos subgéneros del jazz, entre ellos están: el jazz afrocubano (Carles, Clergéat & Comolli, 1988) en la década de 1940; el jazz de vanguardia (Harriet, 1971) en la de 1950; la *bossa nova* (Castro, 2000) entre la de 1950 y 1960; el jazz gitano (Dregni, 2008) en la de 1930; y el “Third Stream” (Teachout, 2000) en la de 1950. Sin embargo, esta década se puede sintetizar, desde lo social y musical, bajo la palabra “libertad”. Los finales de la década de 1950 y los inicios de la década de 1960 se vieron caracterizados por la acrecentada y ya enardecida búsqueda de igualdad de la población afroamericana. Nuevamente la música sería el agente configurador, de reflejo y expresión para el movimiento por los derechos civiles.

Antes del *free jazz*, una de las respuestas al jazz tonal fue la que protagonizó Miles Davis en el jazz modal. Fue un tipo de “libertad sutil” con respecto a la improvisación en los años pasados. Ya no se concebía una improvisación con recursos melódicos determinados por el acorde en el que se encontraba el compás (perspectiva vertical), sino que se proponía una improvisación

horizontal en la que las frases se podrían extender libremente a través de las piezas (Morangelli, 1999). Entre los músicos pioneros de este estilo se encuentran Miles Davis y John Coltrane. Esta visión de improvisación lineal repercute hasta el día de hoy en la performance del jazz peruano, como se analizará en adelante.

El siguiente paso hacia la libertad, incluiría a esta misma palabra dentro de su nombre. El *free jazz* debe entenderse, dentro de su contexto, como la expresión más política que tuvo el género desde su creación (Gioia, 1997). Si alguna característica en común tuvieron los compositores de este estilo fue la de ir en contra de las convenciones y las prácticas compositivas e interpretativas de sus predecesores. El *free jazz* fue la máxima aproximación que tuvo el jazz hacia la atonalidad y el quiebre del pulso constante y del fraseo de melodías con duraciones similares. En él, la improvisación ocupa un papel fundamental, pues en ese momento el músico de jazz se libera de los parámetros musicales a los que estuvo sujeto en otros estilos, para proyectar su identidad a través del sonido.

Los años setenta llegan de manera explícita con el tema de interés de esta tesis, la década del jazz fusión pone en manifiesto (aunque no por primera vez) la capacidad del género para prestarse a las hibridaciones artísticas. Con el auge del *rock* y la pérdida de audiencia del jazz, el estilo evolucionó hacia las nuevas tendencias musicales. El jazz fusión se alimentó no solamente del *rock*, sino también de lo que es la *World Music* - música de diversas culturas del mundo - y tuvo como exponentes a Herbie Hancock, Chick Corea, Wayne Shorter y Miles Davis (Martínez-Pereda, 2010). Es importante añadir por cierto, que una de las bandas que más resonó en este estilo, Weather Report, tuvo en su conformación a Álex Acuña, percusionista peruano que ya estaba llevando su formación musical a la cima de la música norteamericana.

Como se puede apreciar, el jazz ha sido un elemento importante en la sociedad norteamericana y ha acompañado su desarrollo en el siglo XX. No cabe duda que este género ha sido interpretado por diferentes fines sociales: por necesidad de expresión (lamento, gozo); por la búsqueda de la libertad; por reivindicación cultural (pensemos en el *hard bop*); por la búsqueda de llevar la expresión propia hacia la modernidad; como medio de catarsis; por necesidad de ingresos económicos; entre muchos otros. Existe un importante elemento identitario en la performance jazzística del que no se puede separar al músico que pretende insertarse en el estilo. Este factor se hace manifiesto - además de en otras formas - al momento de la improvisación. La improvisación en el jazz es el momento de honestidad de un músico, en el que se hace visible su preparación técnica y teórica, pero también en el que se manifiesta todo el bagaje cultural

que carga, todas las melodías que ha oído y que resuenan en su mente para configurar un discurso nuevo. Este importante aspecto - que se analizará en el segundo capítulo - es determinante en el desarrollo de esta investigación, pues supone el enlace entre lo que es la identidad peruana, la identidad a través de la música y la música por sí misma.

Por otro lado, es de esperarse que la fuerte expansión del modelo capitalista en este siglo - a través de la cultura norteamericana - también influyera en la expansión del género a través del mundo. El jazz ha avanzado en paralelo con la modernidad y la globalización, y por ello ha sido parte de la desterritorialización cultural y las diásporas, fruto de las migraciones y la evolución de los medios de comunicación. Asimismo, como añade Ruesga, es la propia flexibilidad y versatilidad que ha tenido el jazz la que le ha permitido ser un género mundializado, “una matriz creativa y un espacio de creación sonora que ha permitido generar unas músicas que hoy están muy alejadas de su punto de origen” (Ruesga, 2010).

Los investigadores sobre el arribo, la expansión y el desarrollo del jazz en América Latina coinciden en dividir este proceso en tres etapas principales. La primera de ellas corresponde a la llegada y la imitación facsímil de los estilos correspondientes a las décadas de 1920 y 1930. Los formatos de estas agrupaciones corresponden, principalmente, al de las orquestas de baile y el de los conjuntos medianos que interpretaron al jazz como música danzable y popular (Menanteau, 2012). Como se discutirá más adelante, esta etapa sí forma parte de la historia del jazz en el Perú (López, 2013) y fue de particular interés para las clases medias-altas y altas de la capital, como emblema de la modernidad musical.

La segunda etapa en la que coinciden los historiadores Simón Balliache (del jazz en Venezuela, 1997), Sergio Pujol (del jazz en Argentina, 1992), Alain Derbez (del jazz en México, 2001) y Álvaro Menanteau (del jazz en Chile, 2006) - invitados del simposio de la IASPM en el 2012 - ocurre cuando el jazz pasó de la época de oro hacia el estilo moderno. La pérdida de seguidores fruto del cambio de estilo (como se mencionó, el desarrollo del estilo lo alejó de las masas) se vio reflejada en América Latina (Menanteau, 2012). Aunque ambas etapas se caracterizaron por la imitación de los estilos importados de Estados Unidos y respondieron a la mencionada búsqueda de la modernidad partiendo de un modelo extranjero, en esta segunda etapa la escena del género pasó a ser exclusiva de quienes lo conocen y comprenden (debido al desarrollo melódico, armónico y la liberación de la batería de la célula rítmica del jazz tradicional), reduciéndose a presentaciones locales y de pequeño alcance cultural.

La tercera etapa que menciona el investigador chileno corresponde a aquellos países que lograron integrar el lenguaje del jazz con su música local. Esto es posible - sobre todo- al combinar el jazz moderno con los ritmos y las melodías latinoamericanas. La “liberación” rítmica que ocurre desde el *bebop* en el jazz, en el que el ritmo queda implícito en las frases de cada instrumento (ya no se le relega, por ejemplo, a la batería a tocar un único patrón para mantener el pulso) hace asequible la fusión entre la riqueza rítmica latinoamericana y la extensión armónica y sección de improvisación del jazz moderno. Las melodías proceden usualmente del país donde se elabora la fusión, pero este carácter no es exclusivo. La mayoría de los músicos de países latinoamericanos han logrado la mencionada integración a nivel local, entre ellos están: Chile (óiganse los trabajos de Ángel Parra); Argentina (Fernando Huerdo); Venezuela (Gonzalo Micó); Ecuador (Runa Jazz); y muchísimos más.

En este tercer nivel existen dos casos particulares que es importante mencionar: el de Brasil y el de Cuba. La llegada temprana del jazz a ambos países, combinada con los procesos culturales que atravesaron sus ciudadanos en las décadas de 1940 (incorporación temprana de música latina en la década de 1920 y 1930, y advenimiento del *cubop* con los inmigrantes cubanos) y 1950 (el *bossa nova* como renovación de la música brasileña) propiciaron un desarrollo hacia la fusión que se hizo notar mucho antes que el de sus países vecinos. El éxito del jazz afrocubano y de la *bossa nova* los llevó a ser incluidos dentro del repertorio esencial del jazz en Estados Unidos, a consolidarse como un género nuevo de música, y a liberarse de ser solo considerados como “música fusión”.

Como se verá en el segundo capítulo, las fusiones consolidadas entre el jazz y los ritmos latinoamericanos no sólo son de relevancia artística. La música muchas veces implica la expresión de una cultura a través del arte, y se plasma en ella la identidad de los colectivos que la crean. Por ello, existe un carácter identitario en su esencia con la que los compositores de música han de negociar para elaborar música fusión auténtica y original, en la que los elementos que la componen dialoguen de manera fluida y orgánica (o, por elección del compositor, discutan).

Es importante definir las bases sobre las que se hablará de la música fusión, entendiendo al jazz peruano como un estilo inscrito en esta categoría. Al respecto, Jorge Madueño Romero, en el prólogo de la publicación de Olazo (2003), añade que para que se de la fusión (como composición nueva, o como arreglo) deben emplearse simultáneamente los idiomas de dos géneros musicales. Dicho autor define en un acápite previo que “el idioma” al que se refiere

está constituido por los aspectos típicos con los que se diferencian las expresiones musicales entre sí. Estos son: el compás, el movimiento, el formato (la forma), la melodía, la armonía, los *riffs*, la clave, entre otros. Sin embargo, y como reconoce el autor, la presencia simultánea de ambos géneros en todo momento como condición para que una obra se defina a sí misma como música fusión constituye un factor limitante a la creatividad de un compositor o arreglista.

¿Qué es lo que pasaría, por ejemplo, si una pieza andina tiene una sección ejecutada bajo las características de un Huaylas, pero en una segunda sección se decide añadir una nueva melodía en *swing*? ¿En qué categoría cabría esta pieza compuesta por dos estilos que no están simultáneamente representados? Si bien es valioso que Madueño destaque que puede ser cualquier elemento del “idioma” de un género el que puede fusionarse (y no solamente el ritmo), esta definición deja en “el limbo” a múltiples piezas de fusión peruana que han optado por esta estrategia.

Otra perspectiva es la que proporcionan Efraín Rozas y Jose Luis Madueño (en el prólogo) en *Fusión: Banda sonora del Perú* (2007). Ambos añaden en el inicio de su discurso que primero que nada, toda música en la actualidad ya es fusión. Particularmente, la música latinoamericana ha sido influida tanto por culturas locales como externas. Efraín, por ejemplo, menciona que el valse peruano (género que, como se verá más adelante, fue emblema de la peruanidad por un tiempo) debe su existencia a la interacción de negros, europeos y criollos. En ese sentido, la música fusión es definida como aquella en la que esta mezcla se hace explícita por la voluntad del músico. La negociación entre idiomas musicales implica también un diálogo entre las identidades que representan, un lugar de inclusión y exclusión, una conexión entre las tradiciones y la modernidad, así como múltiples dicotomías que requieren un estudio que atraviesa las disciplinas de la música y las ciencias sociales.

Las maneras en las que los parámetros musicales de cada estilo se integran dentro de la música fusión son diversas. Ellas se pueden categorizar en relación al nivel de amalgamiento (qué tan unidos se evidencian los parámetros de cada estilo que constituye la fusión) de cada pieza musical. Con respecto a estos niveles, se ha redactado muy poco. Quizá la manera más sistematizada y democrática para estudiar la definición de la música híbrida sea la que propone Wolfgang Holzinger en su capítulo “Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music” dentro del libro *Songs of the Minotaur* (Steingress, 2003). El profesor critica duramente la explotación del término fusión en el contexto musicológico profesional, pues este incluye en una misma categoría a diversas músicas híbridas que se encuentran en diferentes niveles de

integración. Quien redacta considera que la palabra no es el conflicto por sí misma, sino la falta del conocimiento de los niveles que Holzinger menciona. Iván Iglesias (2005) tradujo por primera vez esta tipología y presentó las categorías de Holzinger en el siguiente orden:

La “combinación” es una forma híbrida que revela su estructura, pues podemos determinar el modo por el que se unieron sus estilos; la “mezcla” se refiere a una música cuyos elementos constitutivos no están claros; la forma cuya estructura híbrida puede entremezclarse pero no aparece de forma evidente sería una “coalescencia”; la “unificación” designa una música que, siendo fruto de la hibridación, ha alcanzado con el tiempo la apariencia de un estilo único y “puro”; y por último, el “surgimiento” de un nuevo estilo deriva del rechazo de la tradición musical y, como dice Holzinger, va más allá del área de la hibridación (p. 832).

Esta tesis hará uso de la tipología de Holzinger como herramienta para medir la integración presente en las piezas a analizarse pertenecientes al jazz peruano. Es pertinente afirmar que esta categorización no tiene el objetivo de ser peyorativa con aquellas piezas que no lograron los niveles “más integrados” en la fusión. Por el contrario, servirá como parte del estudio paramétrico de las partituras pertenecientes al género y permitirá entender y diferenciar las perspectivas que tienen los compositores y arreglistas sobre el fenómeno en cuestión.

El último elemento que debe ser revisado en esta sección corresponde al método de análisis musical, que se aplicará sobre algunas piezas del repertorio de jazz peruano. Con el fin de estudiar las características estilísticas de las piezas se disgregará sus elementos constitutivos, y se evaluará el estilo de origen al que se aproxima cada uno de estos componentes. Para ello se usará la herramienta de la transcripción musical para la escisión de pasajes específicos de las obras seleccionadas, haciendo énfasis en el estudio de la forma, las melodías, la armonía y el ritmo. Además, para el entendimiento de las estructuras armónicas que son tan importantes en el jazz, se usarán los conceptos de análisis presentados por Walter Piston en *Armonía*.

CAPÍTULO I

2.1 La Identidad Nacional y la Música Peruana

Cuando uno pretende escribir sobre la música emblemática de un país espera - con algo de inocencia - que dicha nación contenga un estilo musical que lo represente inequívocamente. El problema con esta expectativa es el dónde ubicar los otros estilos que no han sido incluidos al realizar esta escisión. Y aun así, habiendo existido casos en los que el propio gobierno oficializó un género casi como un símbolo patrio, ello no implica que los paisanos del mismo se sintieran representados por él. Inclusive, en ocasiones las comunidades pueden sentir que sus expresiones culturales han sido segregadas sistemáticamente de lo que bien podría ser “nacional” bajo su propia perspectiva.

Si lo que se pretende en esta investigación es entender qué es el jazz peruano y cómo es que se articula con la identidad nacional, lo primero que se debe tratar de definir es “qué es lo peruano”. Ciertamente, como se verá en breves, la peruanidad se caracteriza por lo heterogéneo. Y esta diversidad no sólo se limita al aspecto social y cultural, sino que tiene importantísimas repercusiones en el aspecto político y económico. Basta con leer mínimamente las noticias cada semana para poder visualizar que existe un importante sesgo centralista que tiene impacto en las poblaciones afuera de la capital. Incluso dentro de la misma capital existe desigualdad que no está siendo atendida debidamente. El egoísmo y el individualismo forman parte de lo que se denomina en el argot popular la “criollada” y - se quiera o no - esta se encuentra presente en la forma de actuar y pensar de muchos peruanos.

Es el deber de todos los estudiantes buscar soluciones a la compleja problemática heredada partiendo desde cada disciplina particular, jamás desentendiéndonos de ella por considerar que es un tema muy alejado de nuestro quehacer profesional como artistas. Quien redacta considera que la música es un poderoso motor para la conexión y el entendimiento entre personas, y - como lo demostraré en esta tesis - puede propiciar el sentimiento de pertenencia a una gran familia, facilitando la empatía y la toma de decisiones pensando en el bien común.

Como se mencionó en el marco teórico, en la actualidad la búsqueda de la identidad nacional no debe partir desde un esencialismo rígido y común. El Perú se compone de múltiples grupos con expresiones culturales diferentes. Para sustentar esta afirmación, conviene recurrir a la estadística de las encuestas nacionales. El *Censo Nacional* del 2017 incluyó por primera vez un ítem en referencia a la autopercepción étnica de la población peruana. Lo interesante de esta

ocurrencia fue que el documento posibilitó la escritura de la respuesta en lugar de disponer opciones para elegir, lo cual otorgó libertad al ciudadano de registrar la cultura o grupo con el que se sintió más representado. Basta mencionar que la mayoría de la población peruana consultada (60.2 %) se reconoció a sí misma como mestiza para entender lo inviable que es buscar una identidad homogénea en el país. Los cinco siguientes grupos, en orden de cantidad, fueron: quechua (22.3%); blanco (5.9%); afrodescendiente (3,6%); aimara (2,4 %); y nativo de la amazonía (0,6 %). Si se recuerda que lo mestizo implica la hibridación de dos razas o etnias, entonces se podría decir que lo híbrido es lo más representativo del país.

Una vez que se ha demostrado que la autopercepción de la mayoría de la población no está atribuida a una cultura “pura” (que en la actualidad no existe), es necesario definir las implicancias de una identidad heterogénea. Como se menciona en el marco teórico, existen elementos que los peruanos inevitablemente comparten, como el haber nacido en la misma nación o el tener los mismos derechos constitucionales. Sin embargo, la identidad nacional heterogénea se caracteriza precisamente por aquello que no todos comparten: la diversidad cultural heredada, asimilada, desarrollada y practicada al haber nacido en el país. Como menciona Romero (2008), en el Perú la noción de identidad nacional es de carácter complejo, pues ha de reflejar “nuestra diversidad cultural, y no presentarse como una sola propuesta hegemónica”. Esto supone un reto para todos los peruanos, pues implica que la peruanidad no se caracteriza por un discurso único, sino por la complejidad y la riqueza de los múltiples discursos que habitan dentro de la nación. Aterrizando en la cultura, esto significa que es un error tratar de enfrascar nuestra identidad bajo una única manifestación artística (como por ejemplo, tratar de forzar que el vals peruano sea el “emblema único” de la peruanidad).

En el siglo pasado hubo grandes proyectos que trataron de unificar la peruanidad de manera hegemónica, con fines nobles, pero finalmente de manera equivocada, pues en ellas se invisibilizaron las manifestaciones ajenas al discurso. Ávila (2003) divide estos movimientos en dos: los que provenían “desde arriba” y los que provenían “desde abajo”. Los de la primera categoría ocurren articulados desde el gobierno y las élites a través de los medios de comunicación masiva y los aparatos del estado (escuelas y FFAA). En este movimiento se buscó la unificación de la sociedad en la “castellanización forzada”, que consistió en diluir la diversidad bajo la cultura criolla. Por otro lado, los de la segunda categoría partieron de su propia cultura rural para reapropiar la peruanidad en el indigenismo, neo-indianismo y cusqueñismo. En este caso resultó inevitable, como lo menciona Mendoza (2006), retomar la dicotomía indio/mestizo o indígena/mestizo en relación a la clasificación de expresiones

culturales. Como se observa, ambos proyectos tuvieron conflictos al tratar de unificar la peruanidad debido a la vasta diversidad cultural que ella alberga.

De manera complementaria, Guillermo Nugent (2012) propone a la “cholificación” como postura de identidad heterogénea que concilia a la posición criolla y andina bajo una nueva cultura, que se encarga a la vez de articular las dicotomías que históricamente han determinado al país (urbano/rural, tradicional/moderno, local/global). Es este sólo otro nombre para la misma idea que propone Romero, en la que se contemplaría una peruanidad que use sus modelos de tradición en la modernidad (sin discriminación entre los mismos), una cultura renovada, conciliadora y vigente.

La presencia de dicotomías en la historia de la peruanidad también es mencionada por David Wood (2005), quien narra sobre las manifestaciones culturales peruanas. El investigador afirma que la complejidad de la cultura del país no puede ser reducida a una visión bipolar, puesto que se requiere de una amplia perspectiva para dar cabida a las múltiples interacciones e influencias culturales presentes. Considero que por ello es que fallaron los movimientos que trataron de unificar la peruanidad en propuestas rígidas.

En consecuencia, si se buscara un discurso único que una a los peruanos, este debería relacionarse principalmente a la diversidad y a la riqueza cultural que comparten. De esta manera es que el Perú debe reconocerse y ser reconocido: como un país de abundancia cultural, una fuente de diversidad de expresiones que conviven sin que una opaque a otra. Esta es la propuesta contemporánea sobre la identidad nacional que a la vez puede constituir la solución a los problemas vividos en el día a día.

Como se analiza en el artículo de Francisco Reluz (2012), aquellos peruanos que no se ven comprometidos con la identidad nacional y sus implicancias (entre ellas, el desarrollo conjunto y solidario del Perú) son parte de una mentalidad extendida que no contribuye con el avance del país. La primera parte de esta mentalidad está constituida por aquellos que son indiferentes ante la problemática nacional. El desinterés por los asuntos públicos, tanto de parte de los jóvenes como de los adultos, propicia la manipulación de la opinión pública por ideologías que no contribuyen al crecimiento del país y también conlleva a la elección de representantes gubernamentales no capacitados para el desarrollo que se busca.

Por otro lado se encuentran aquellos que no son indiferentes, pero que están en la política sin contribuir desde esta al avance del país. Esta segunda parte de la “mentalidad extendida” que

estudia Reluz (2012) se compone de políticos que han llegado al poder con fines personales, y por aquellos que - conociendo y participando en la política actual - contribuyen a una visión negativa de un país que se contenta con pequeños avances (recordemos el refrán popular “roba, pero hace obras”). Del análisis desde la perspectiva psicológica que realiza el citado autor se puede deducir que aquellos que se ven realmente comprometidos con el desarrollo del país y no son parte de la tan negativa “mentalidad extendida” peruana son aquellos que comparten la identidad nacional ideal que los une como compatriotas.

En tal sentido es que la presente investigación se rige bajo el entendimiento de la peruanidad desde la aceptación y la promoción de su diversidad a través de expresiones múltiples e híbridas; desde la perseverancia frente a los problemas y el empeño laboral que nos caracteriza; desde el orgullo por la historia común y por la superación de los complejos problemas que atravesó la sociedad peruana a través de la unidad; y desde la búsqueda de la igualdad en servicios, derechos y deberes para todos los compatriotas (es decir, desde el interés por el bienestar del otro peruano).

Partiendo del anterior enunciado queda la interrogante de cómo es que los estilos musicales locales se ven configurados en esta correspondencia. Dado que la identidad peruana corresponde a lo heterogéneo e híbrido, se debe entender a todas las expresiones culturales locales con el mismo grado de representatividad de la peruanidad. Ciertamente este ideal no ha sido alcanzado aún, pues algunos géneros musicales han sido favorecidos por el estado, así como otros han sido ignorados o no han recibido igual promoción.

Empecemos por considerar el alcance y la acogida que han tenido los estilos locales por parte de la población peruana, como consecuencia de fenómenos sociales y culturales como la migración local o la llegada de influencias extranjeras. En enero del 2017, la compañía GfK realizó una encuesta a nivel nacional en relación a la música que prefieren los peruanos. Los resultados de ella demostraron que la cumbia es el género más oído a nivel nacional (22%), seguida por la salsa (18%), el huayno (18%), las baladas (10%) y el *rock* (6%). Muy curiosamente el festejo y la saya se encuentran junto al jazz y al *blues* en la categoría “otros” con un nivel de consumo inferior al 1%. Las expresiones musicales afroperuanas - cuya población integra el 3,6% de los peruanos - siendo tan ricas a nivel rítmico (y, como se verá más adelante, de mucho interés por los jazzistas peruanos), son de consumo mínimo en los resultados estadísticos.

La distancia entre las audiencias de los estilos de música local reafirma que no todos los géneros tienen el mismo alcance y consumo, pero no por ello los de menor consumo son menos representativos de lo que podría significar la peruanidad. En ese sentido, el jazz peruano es un estilo local representativo de la peruanidad y el estudio del impacto del mismo en la construcción de la identidad es relevante en tanto el potencial que tiene. No se debe sesgar la perspectiva en base a la errónea interpretación de que lo peruano sólo puede ser representado por lo más consumido, dado que ello implicaría la negación de una identidad heterogénea y con ello la invisibilización de múltiples culturas locales.

2.2 La Identidad Cultural en el Perú

Como lo señala Ana Salgado (1999), la identidad nacional se disgrega en los cuatro elementos que la constituyen: la identidad cultural, étnica, social e histórica. Así pues, la peruanidad estaría también configurada por la cultura que subsume. En ese sentido, es pertinente definir qué se entiende por cultura e identidad cultural. Según la UNESCO (2001) la cultura es:

el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (p.62).

La cultura peruana está compuesta entonces no solamente por el patrimonio material que posee (monumentos, lugares, conjuntos, objetos, bienes históricos y/o artísticos, etc.) sino también por el patrimonio inmaterial (idioma, tradiciones y expresiones orales, artes escénicas, rituales y fiestas, conocimientos sobre la naturaleza y el universo, técnicas tradicionales, etc.). Entender la cultura, apropiarnos de ella y mantenerla viva nos permite sentirnos pertenecientes a un grupo (recordemos la necesidad humana de socializar) cuya cohesión puede contribuir al desarrollo del país. Al sensibilizarse con la realidad de otro peruano, luego de la interacción con su cultura, se pueden tomar decisiones pensando en el colectivo y dejando de lado la individualidad que muchos han llamado “criollada”.

El poder de la cultura viva es el de fomentar la visión de desarrollo del territorio, lo que necesariamente implica la mejora de las condiciones y la calidad de vida de sus habitantes (Molano, 2007). Esta postura es complementada por otros intelectuales como Linton (1992), quien afirma que la cultura común permite la interacción mutua y la convivencia de sus miembros con un mínimo de confusión. Así pues, la cultura no sólo es importante para el

desarrollo de un país, sino necesaria para la convivencia e interacción de los miembros del mismo.

Cuando los miembros de una comunidad se identifican con sus expresiones culturales, se produce una articulación entre los individuos y la identidad que comparten. La identidad cultural es el eje que vincula cultura e identidad nacional. Constituye la manera en la que los miembros que comparten rasgos en una comunidad se reconocen y valoran a sí mismos (de manera endógena), son definidos por otra cultura (manera exógena), y actúan de acuerdo a las convenciones del grupo al que pertenecen. Existe un potencial de desarrollo interdisciplinario y de carácter nacional latente en la identidad cultural, pues ella es - como menciona Salgado (1999) - una expresión del pasado y del presente, que contiene además una proyección al futuro. Así pues, a través de la identidad cultural es que constantemente se renueva la autopercepción, la percepción sobre el grupo al que se pertenece, y sobre los que no pertenecen a dicho grupo. Y también a través de ella es que se construye una imagen con la que se nos reconoce desde otros colectivos.

La importancia de la cultura en el desarrollo nacional no es ninguna novedad para el país. Primero en el Instituto Nacional de Cultura y luego en el Ministerio de Cultura, desde las últimas décadas se ha tratado de incentivar la promoción de esta como factor influyente en el desarrollo nacional. En el 2012 el mencionado Ministerio publicó los lineamientos de política cultural para el período 2013-2016. En él, se empieza definiendo “cultura” como:

elemento integrador de la sociedad y generador de desarrollo y de cambio, orientado al fortalecimiento de la democracia con activa participación de una ciudadanía inspirada en valores fundamentales que conlleven a la convivencia pacífica y a la integración nacional (p.5).

Como se observa, no es que falten iniciativas para el desarrollo de las comunidades a través de políticas culturales. Sin embargo, estos esfuerzos aún no han sido implementados a su totalidad, y los grupos humanos alejados de la capital siguen siendo desatendidos y/o discriminados. La evidencia de que todavía no se ha concluido la integración y revaloración partiendo de la multiculturalidad se puede encontrar, por ejemplo, en los estereotipos negativos sobre lo andino en los programas de entretenimiento y comedia en las cadenas televisivas nacionales; o en los numerosos paros que se han producido en los últimos años, que pudieron haber sido evitados con diálogo y compromiso entre los ciudadanos y el estado.

Una vez vinculada la cultura y la identidad nacional a través de la identidad cultural corresponde analizar en qué situación se halla la música popular peruana como patrimonio inmaterial del país. Para ello, se debe mencionar primero qué función cumple la música dentro de la sociedad. Es innegable que la música ha portado históricamente un carácter social. Desde el uso de la misma para la educación del pueblo o la difusión de la religión, esta ha sido inherente al patrimonio de las comunidades de un territorio. La música ha sido un medio de expresión del sentir de las personas en el espacio y tiempo y ha sido determinada por los cánones estéticos referentes a su contexto. Debido a ello, se puede estudiar la música para entender a un grupo, sus afecciones, sus reclamos, sus gozos, y todo el trasfondo cultural que puede estar plasmado en una expresión artística. Este es el caso, por ejemplo, de los afroamericanos esclavizados en los Estados Unidos, cuando entonaban los *shouters*, *work songs* o *hollers* a manera de expresión de su dolor por las precarias condiciones de vida que tenían.

Los componentes estilísticos de la música muchas veces reflejan el carácter de la comunidad que la cultiva, y por ello, se puede crear música para el consumo de la cultura originaria (consumo endógeno), o para los grupos ajenos a ella (consumo exógeno). Esta particularidad es una de las razones por la cual la música es un poderoso engranaje para la cohesión social, pues - cuando se cumple la búsqueda de la manifestación cultural - se imprime en ella un carácter identitario que puede ser aceptado o rechazado por todos aquellos que tienen contacto con el hecho artístico. Se trata de una relación orgánica en la que la música puede servir para asentar nuevos valores canónicos en un grupo humano, y también para que los cánones de una comunidad pueden ser confirmados de manera endógena o exógena. El “sentido común” no viene dado de manera espontánea, sino que se ha configurado a través de las pautas estéticas de una civilización con respecto a la música. Estas pautas están en constante evolución y sujetas al cambio de la sociedad, tanto en aspectos culturales y religiosos, como en aspectos éticos y legales (recordemos que en el contexto de la búsqueda de la igualdad es que se empoderó el *free jazz*).

En el siglo XXI, cuando la globalización y las fugaces transferencias de información se están expandiendo (a pesar de la aún predominante brecha digital en nuestro país), la música es un agente permanentemente presente en nuestro día a día. Y quizá esto sea un problema. La amplia oferta y el fácil acceso a la música la pone a disposición rápida de las audiencias, pero el carácter de la misma no siempre responde a una expresión cultural trascendental. Esto se ve acrecentado con la presencia permanente y “desapercibida” de la misma, pues el rol y el potencial de la música en el día a día no es cuestionado, sino que por el contrario esta se percibe como un

entretenimiento que acompaña el quehacer diario. Este “goce hedonista” de la música ha adormecido la idea de que la misma ha acompañado a la humanidad en todo momento y motivado a las personas a generar cambios en la historia. Como un ejemplo aislado se puede pensar, como lo sugiere Eduardo Torres (2010), en el sentimiento que puede haber evocado Miguel Grau antes de subir al monitor Huáscar por última vez, cantando el himno nacional, iniciando a todo pulmón con el conocido “Somos libres”.

Otro problema que quien redacta considera que ya está siendo superado gracias a los avances de la etnomusicología en el Perú (y antes de ellos, al interés de los investigadores de humanidades en la música peruana) es el relacionado a la importancia de la música popular en la sociedad. Con el paso de los estudios “folcloristas” sobre la música a la investigación metódica de la etnomusicología se ha consolidado un campo serio e interdisciplinario en el que la música y la cultura están siendo reconocidas como un agente determinante para entender el acontecer social y político en nuestro país (como se ve en el antes citado documento del Ministerio de Cultura). En tal sentido, coincido con la postura de Romero (2017), quien afirma que la música no es importante sólo por la emotividad de su contenido y su valor estético, sino también porque es un hecho social que genera dinámica en las comunidades del país, propiciando la cohesión o adherencia grupal, así como también la desunión o división entre personas.

Entonces, ¿cuál es la situación de la música peruana como patrimonio inmaterial en el país? Como peruano, quien suscribe considera que existen dos problemas principales en el entendimiento de la música. El primero se debe a que aún hay quienes creen que hay “Música” y “música”, es decir, aún se categorizan las piezas, estilos, composiciones o productos musicales comparativamente como “esto es mejor” o “esto es peor”. Como lo indica Torres (2010), esto responde al atraso que tiene la sociedad de vivir en la “Ilustración Perricholesca”, en la que se cree que hay música mejor que otra, o música que no es verdaderamente arte. Innumerables veces en mi vida he oído (y, debo admitir, también lo he pensado así en algún momento) que se menosprecian géneros musicales por su contenido o su “falta de contenido y complejidad”. Sin embargo, se debería cuestionar el “por qué” se cree que una pieza orquestal bien ejecutada en Lima podría ser “superior” a la interpretación de una chuscada en Áncash, o de un panalivio en Ica, o de una marinera norteña en Lambayeque, o del canto de un ícaro shamánico en la selva.

Quien redacta piensa que la razón de esta errónea clasificación radica en que muchas veces se categoriza a la música con criterios considerados legítimos para elaborar una afirmación subjetiva como si fuera objetiva. Por ejemplo, si se analiza la progresión armónica en un *jazz standard* y se aprecia complejidad en ese ámbito, y posteriormente se compara dicha construcción con las progresiones en un *reggaeton* de moda, uno se ve tentado a decir que una pieza es “mejor” (en su totalidad) que otra debido a su complejidad armónica. El estudio serio de una pieza debe darse partiendo del análisis paramétrico de la música, priorizando los elementos técnico-musicales (como el ritmo, la melodía, la armonía y la forma) sobre los subjetivos. Partiendo de ello se podría afirmar que una pieza contiene mayor desarrollo en algún elemento, pero esta característica no implica que una composición sea menos valiosa que otra o que - en la exageración total de la postura - el género de menor complejidad no deba ser escuchado en lo absoluto. Además, la música como hecho social y cultural, tiene implicancias, un contexto y un fin para el cual fue creada. Su entendimiento también debería ser analizado desde esta perspectiva.

El segundo problema tiene que ver con la valoración de la música peruana en general. Las influencias musicales del extranjero, impulsadas por las industrias discográficas multinacionales y los planes de marketing, han sido referentes mayoritarios en las generaciones de los jóvenes peruanos de este siglo. Debido a la precaria industria musical con la que se cuenta, al limitado apoyo de radiodifusión por los nuevos productos artísticos locales (que solamente repiten los mismos temas de siempre), a la limitada influencia del gobierno en la difusión de nueva música peruana, a las crisis sociales y políticas recientes que no contribuyeron al “sentirnos orgullosos” de ser peruanos, a la fuerte influencia extranjera en todos los medios, y al precario estado de educación musical y de la música como carrera profesional en el país al inicio del siglo; se ha percibido que la música peruana no es competitiva frente a los *hits* del extranjero. Si bien en la actualidad esta tendencia está cambiando con el aflorar de las nuevas generaciones de compositores e intérpretes jóvenes peruanos, es necesario que desde la educación se entienda que la música peruana es igual de valiosa que la que proviene del extranjero.

Con esto no se quiere decir que se deba entrar en un “nacionalismo musical” que rechace los productos del extranjero, sino por el contrario, se debe aprender que la cultura peruana es muy rica y diversa, y que su música es tan competitiva como producto cultural como cualquier otra. Bajo esta postura sería necesario además promover la identidad heterogénea del país y con esta perspectiva impulsar la difusión de la música en su diversidad como representante de la

identidad cultural peruana. No es necesario que sea del agrado de todos la totalidad de estilos de música locales, pero sí es importante reconocerlos y justificar el “por qué” estos gustan o disgustan, resaltando siempre que en ellos se encuentra esa pluralidad por la que se distingue la peruanidad.

2.3 Los Géneros Musicales Peruanos y la Identidad Cultural

La identidad cultural peruana se caracteriza por la diversidad de las comunidades que la constituyen en lugar de sólo estar representada por un discurso único. Por ello, cada una de las manifestaciones de las culturas localizadas dentro del territorio nacional representa una parte de la pluralidad que nos identifica. En ese marco, cada pieza musical de cada cultura peruana tiene la particularidad de portar una identidad de carácter local y a la vez nacional. Ya que el jazz peruano se compone en esencia de elementos del jazz moderno y de elementos de algún estilo local, es importante buscar una forma de categorizar estos estilos locales, partiendo de los estudios que se han realizado sobre la música popular en el Perú.

Entre todos los pendientes que tiene la incipiente investigación musical en el Perú, o la etnomusicología, está la creación de un “atlas” musical que presente un panorama cultural contemporáneo de la música local. La obra más próxima a esta necesidad es la ya canónica compilación editada por el Fondo Editorial Filarmonía *La música en el Perú* (1985). En su segunda edición (2007) Romero comentó que, en lo que respecta al tema de la música popular, se habían hecho numerosos aportes individuales, pero ninguno que haya pretendido recapitular nuevamente la historia de la música peruana. Frente a ello, Eduardo Torres (2010) presentó una postura crítica, añadiendo que las únicas dos publicaciones vigentes respecto a este tema son el informe de Pinilla (1980) y el mencionado compilado.

Desde esta investigación, es pertinente añadir que ya se han dado pasos iniciales para la creación del necesario “atlas”. Entre ellos se encuentran los numerosos estudios sobre la música andina, afroperuana y de la costa publicados por instituciones de investigación musical y diversas editoriales, o por universidades como proyectos de grado. Por cierto, muchos de ellos no sólo se concentran en el recojo de información y rescate del patrimonio, sino que además abordan lo extra-musical como es el caso de *Sunchu: El huayno en la formación de la identidad* de Félix Tito Ancalle (1967) (para más referencias, revisar el capítulo “Hacia una Antropología de la Música” en la obra “Todas las músicas: Diversidad sonora y cultural en el Perú”). También destaca entre las recientes publicaciones la obra de Manuel Acosta Ojeda *Aportes para un mapa cultural de la música popular del Perú*, quien busca con ella sentar las bases para la creación

del renovado mapa cultural de la música peruana. Quisiera mencionar también, con algo de tristeza, que pienso que sigue vigente el comentario de Romero en la obra “La música en el Perú” que da a entender que para ese momento aún no se había estudiado lo suficiente la música de la amazonía como para formar una descripción adecuada sobre la misma con el mismo peso que las de las demás regiones.

Sin embargo, se destaca que, frente a la ausencia de interés o de capacidad logística de las instituciones de investigación y editoriales por la música amazónica, se estén realizando publicaciones académicas desde las universidades de la localidad. Una de ellas es la tesis de licenciatura “Fortalecimiento de la música y danza amazónica para el fomento del turismo cultural en la región Loreto” de Milagros Murrieta, en la que se hace un panorama general de la música de la selva peruana.

Como lo menciona Acosta Ojeda (2015), es sumamente complejo realizar un catálogo de la música popular del Perú, principalmente debido a la gran variedad cultural que ostenta el país. Antes de proponer una división de estilos basada en los antecedentes, es importante rescatar los comentarios del autor sobre los términos “criollo” y “folklore”, comúnmente usados para hablar sobre ciertos géneros locales.

Quien suscribe considera que no es correcto usar el término de música criolla para lo que se refiere a la música de la costa del Perú, principalmente por dos razones. La primera es por el doble carácter que tiene impresa dicha palabra. Si bien en el argot popular se entiende que hablar de la música criolla es hablar de la música de nuestro litoral, lo criollo también corresponde a una postura ética en la sociedad relacionada a la viveza, la inescrupulosidad y el cinismo (López, 2017). Además, recordemos que el término también se encuentra vinculado a la “castellanización forzada” y la dilución de la diversidad en el criollismo, características de la identidad hegemónica que se trató de proponer desde el gobierno en el siglo pasado. Entendiendo esto, una opción podría ser que se conozca a la música de nuestro litoral como música de la costa en lugar de criolla, aunque finalmente son etiquetas que están en el argot popular y por tanto son difíciles de cambiar rápidamente.

La segunda razón corresponde a la imprecisión misma del concepto pues como menciona Acosta Ojeda (2015), lo criollo significa lo “no autóctono”, y bajo esa única condición se podría incluir a muchísima música además de la costeña. Por otro lado, el uso de la palabra *folklore* o “folclore” para hablar de todo lo que corresponde a la música andina también es desatinado, pues las condiciones para que una obra obtenga tal denominación también son cumplidas por

géneros de otras regiones. En este caso, el término “música andina” es más usado en relación con el término “música de la costa”, pero siempre es importante hacer la aclaración en torno al *folklore* y la música criolla.

Abordando ya la división que se trabajará, es útil resaltar cómo es que algunos libros han tratado de catalogar la pluralidad de la música popular del país. En el caso de “La música en el Perú”, Romero aborda la música popular desde la división de “música andina”, donde se concibe tanto la música tradicional como la mestiza; la “música criolla”, en el que se incluye la producción musical afroperuana junto al vals, la marinera, y la polca; y “la música andina en contextos urbanos”, donde se destaca la música que surgió de la migración interna como la cumbia peruana y la chicha. No se deja de mencionar a la música de la amazonía peruana, que si bien no es analizada sí es distinguida de la demás.

Por otro lado, en el compilado *Historia de la Música Peruana*, en este caso producido por el diario *El Comercio*, se realiza una división tripartita de la música del país. Al igual que en la obra de Romero, se incluye tanto a la música tradicionalmente conocida como criolla (donde destacan los valeses) junto a la música afroperuana bajo el nombre de la música costeña. La segunda categoría se refiere a la música andina, y se incluye en ella una subdivisión de la misma en los grupos “étnica” (las más tradicionales), “popular” (las mestizas) y “cosmopolita o internacional”, como una categoría que incluye a los grupos que “se lanzan al mundo con sus zampoñas, quenenas, charangos, guitarras y bombos legüeros” (El Comercio, 2000). La tercera categoría, que se refiere a la música selvática, brilla por su presencia meramente nominal en la introducción del libro, más no se desarrolla en adelante.

Desde otra perspectiva, en el *Informe sobre la Música en el Perú* de Pinilla (1980) se establece una división similar a la realizada por la editorial del diario *El Comercio*. Antes de proceder al análisis de la historia de la música académica peruana, Pinilla dispone un panorama sobre la música de la selva, de la costa y de la sierra. Esta división corresponde únicamente a la tradicional separación de las regiones del Perú y no asigna ningún valor agregado a los géneros, sino que únicamente los divide por la región donde han sido concebidos o a la que han sido mayormente atribuidos. Uno de los añadidos sumamente interesantes de este informe es la inclusión de anexos donde se dan referencias de patrones melódicos y rítmicos de la música popular estudiada.

Consciente de la tarea que tienen los investigadores de darle a la música de la selva peruana la importancia y el peso académico que se merece, se ha decidido no excluir esta categoría del

somero resumen de la música peruana que se realizará en esta tesis. A continuación se procederá a describir lo que se entenderá en esta investigación como la música “de la costa”, “de la sierra” y “de la selva”; más no se pretende que esto signifique ni siquiera una aproximación al panorama que como se ha comprobado, es una enorme tarea pendiente aún. Correspondería a otra investigación realizar a profundidad un análisis paramétrico sobre cada género de nuestra compleja cultura. Sin embargo, en el segundo capítulo se recogerán algunos elementos paramétricos de los estilos mencionados en la bibliografía consultada, cuando estos sean aludidos al realizar el análisis de las piezas seleccionadas del jazz peruano.

Sobre la música de nuestro litoral la información es abundante. En 1980, Pinilla la describió - en comparación con la música de la sierra y selva- como la más influenciada por las culturas que llegaron a nuestro país, particularmente la española y la africana. Como se verá, la mayoría de los estilos de la música peruana tienen una influencia extranjera en diferentes grados presente (casi) siempre. Romero, en el compilado *La música en el Perú* (1985) cuenta que el repertorio tradicionalmente llamado criollo se fue consolidando a fines del siglo XIX, cuando la música de influencia foránea fue desarrollando características locales y los vales, marineras y polcas comenzaron a tomar forma en la capital. Los historiadores sobre la música de la costa peruana coinciden en proponer a la primera etapa del “vals o valse criollo” bajo el nombre de la “Guardia Vieja”. La Guardia Vieja se caracteriza por la predominancia del vals en las celebraciones de los barrios o “jaranas”, y dejó como legado las grabaciones de la década de 1910 en los sellos de Columbia y Victor Talking Machine. En ellas se evidencia el amplio repertorio de este estilo para el momento de su historia. Es muy importante mencionar además que, desde esta incipiente etapa, Rosa Mercedes Ayarza hizo un esfuerzo por rescatar las formas de música afroperuana (consideradas como géneros criollos) como el socavón, panalivio, alcatraz, agua e’ nieve, zamacueca; así como también las marineras, resbalosas y pregones limeños (Romero en “La música en el Perú”, 1985).

Por otro lado, el “período crítico” corresponde a la segunda etapa de la música de la costa y está marcado por la llegada de géneros musicales foráneos al país (entre ellos, el jazz) en la década de 1920. También se ve influenciado por los nuevos formatos de difusión musical que obligaron a los músicos a moldear el estilo del vals en forma e instrumentación, frente a las limitaciones y exigencias de los medios (César Santa Cruz, narrado por Romero, 1985). La etapa crítica - donde destacaron apellidos como Pinglo, Casas y Joya - se caracteriza por la aproximación de los compositores hacia el género poético en sus letras y por el alejamiento de las progresiones armónicas que se estaban volviendo canónicas para el valse mayor o menor (Rohner, 2015). La

tercera generación corresponde a la Guardia Nueva, caracterizada por el ensayo de nuevos estilos, la identificación de toda la capital con la música llamada criolla, los cambios en la forma del valse, y la inclusión del cajón dentro de su instrumentación (Romero, 1985). Destacan aquí nombres como Chabuca Granda, Alicia Maguiña, Augusto Polo Campos, entre otros.

Desde otra perspectiva, la marinera también tiene su historia propia. Con un origen discutido, Romero (en Fondo Editorial Filarmonía, 2007) afirma que para mediados de siglo XIX esta ya se había consolidado como un género popular nacional. Vinculada con otro estilo como “la hija de la zamacueca” (Acosta Ojeda, 2015), hubo una disputa por su nombre, y fue conocida antes de marinera como tondero, moza mala, resbalosa, baile de tierra, zajuriana y chilena (Gamarra, 1899). Hoy en día se reconocen algunas variantes de la marinera (con cambios de forma e instrumentación, entre otros elementos) como: marinera limeña, marinera norteña, marinera andina, e incluso, marinera amazónica (Acosta Ojeda, 2015).

El tercer elemento de la música costeña - la polca - es del que menos se ha escrito. Acosta Ojeda (2015) teoriza que la razón de que haya pasado desapercibida fue porque es posible que haya llegado en pleno apogeo del *waltz* vienés. Se cree que es en la segunda mitad del siglo XIX en la que esta se va “acriollando” y adquiriendo características locales. Las hubo de todo tipo, a pesar que muchas pertenecen al *folklore* nacional, en tanto los nombres de sus autores han pasado al olvido. Uno de los mayores exponentes en este estilo fue Pedro Espinel, “El rey de las polcas”, cuyo público terminó usando cariñosamente el término “polquitas” al hablar del estilo.

Redactar sobre la historia de los estilos de la costa a profundidad corresponde a una investigación posterior, pero sí considero que es importante asignar un espacio propio a la música afroperuana. La música afroperuana fue concebida dentro del repertorio criollo - y por tanto como música de la costa- desde sus inicios. Como lo indica el estudio de Rosa Elena Vásquez (1982), los negros en el país siempre se identificaron con la cultura criolla y por tanto, la distinción entre lo afroperuano y lo criollo no siempre estuvo presente. Como lo menciona Romero en el compilado *La Música en el Perú* (1985), muchos estilos musicales asociados a la población negra en el Perú desaparecieron de la práctica popular entre los fines del siglo XIX y los inicios del siglo XX. Por ello, las “compañías de lo afroperuano” han tenido que reconstruir los géneros de acuerdo a su experiencia y criterio. Inclusive, como lo menciona Vásquez (1982), el propio festejo podría ser una creación o adaptación concebida recién en la década de 1940.

La música afroperuana se caracteriza no solamente por representar una tradición cultural, sino también por haber sido sujeto de modernización y cambio en el siglo pasado. Esto lo evidencia Javier F. León en *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo* (Romero, 2015) al vincular el desarrollo del festejo con la institucionalización y la comercialización de la cultura (la “tradicionalización” de un género que no terminó de desarrollarse canónicamente hasta la década de 1970), y al del landó como un símbolo de renovación cultural y experimentación. En tal sentido, las “dos caras de la moneda” - que son la tradición y la renovación - fueron determinantes en la música afroperuana. Algunos de los estilos que se reconocen como música afroperuana son: el panalivio, el son de los diablos, el agua’e nieve, el ingá, el atajo de los negritos, el alcatraz, el landó, el festejo, el amor fino, el zapateo, la zamacueca, entre otros.

Sin embargo- y como evidencia Romero (2017) - la recuperación y reimaginación de los géneros de danza y música afroperuana no calaron en esta población, pues sólo abordaron parcialmente la problemática afroperuana. Si bien la música afroperuana tuvo un impacto artístico y comercial, las vulnerabilidades en lo político y social de esta población no fueron acogidas. Por ello es que no se dio una cohesión que los uniera como cultura en un movimiento, como sí ocurrió en el caso del indigenismo.

Por su parte, la música andina también ha sido acogida con interés por los investigadores musicales. En ella se incluyen todos los tipos de estilos que - sobre todo en la música andina - tienen variaciones regionales e incluso locales. Tradicionalmente se afirma que una de sus características es la de ser pentáfona en su mayoría, esto a pesar de que ya se ha revelado que hubieron varias obras que emplearon “desde 3 hasta 6 sonidos, además de la escala diatónica europea” en sus melodías (Romero, en Fondo Editorial Filarmonía, 2007). Otro de los puntos usualmente debatidos es la relación entre la música andina y la música precolombina o incaica. Como menciona Romero, muchas veces se ha relacionado a la música andina actual como una continuación o herencia directa de lo que en su tiempo fue la música de los incas (y quizá por esa posibilidad es que hubo un interés académico importante en las investigaciones del siglo XX), cuando en realidad se trata de música campesina contemporánea.

Si se reflexiona al respecto, en realidad existen dos fuentes limitadas que nos pueden acercar, con posibilidad de error, hacia la música incaica: la arqueología musical y las prácticas musicales de las culturas andinas que no han tenido influencia del mundo occidental. Y aun así sería imposible en algún momento reproducir la música incaica fidedignamente. Esto es así porque por un lado, el hecho de saber qué sonidos usaban (en base al estudio de instrumentos e

iconografías) no asegura que se hayan usado todos ni demuestra los tejidos melódicos o rítmicos que empleaban, y por el otro, nada asegura que la música que las mencionadas comunidades practican se asemeje en su totalidad a la música incaica en cuestión.

La música andina se categorizó en el siglo XX usando la dicotomía indígena-mestizo como eje para su entendimiento. De esta manera es que los investigadores reconocen las categorías de “música indígena tradicional” y “música mestiza popular” para catalogar el inmenso repertorio de música andina en base a la influencia de la música de occidente sobre la misma. La música indígena tradicional, según Romero (en Fondo Editorial Filarmonía, 2007), está vinculada a las comunidades rurales alejadas de los centros urbanos, no concibe dentro de sí misma a la armonía occidental, y tiene un carácter en donde la melodía ocupa un rol central, tanto en las piezas vocales como en las instrumentales. Es propio de este estilo que los instrumentos dupliquen las melodías vocales. Adicionalmente, hay cierta preferencia por las notas agudas en la voz, sobretodo en la música tradicional o vernacular. Este tipo de música está fundamentalmente vinculada a la vida ritual y laboral del campesino, como lo ejemplifican la “trilla nocturna” o los “carnavales”.

Por otro lado, la música tradicional mestiza es aquella que, recogiendo elementos presentes en la música indígena tradicional, se renueva en el nuevo contexto sociocultural andino. Romero (en Fondo Editorial Filarmonía, 2007) explica este proceso al narrar el surgimiento del huayno. El nuevo contexto citadino al que los campesinos migraron provocó que la Kashwa, uno de los géneros de mayor difusión, sea reemplazada por el huayno, el cual se podía bailar en pareja (y no de manera colectiva), en espacios cerrados (y no en plazas enteras), en un solo lugar (y no en recorridos amplios) y en ámbitos urbanos (y no rurales). Además, este podría ser celebrado y aceptado tanto por indígenas como por mestizos (conclusiones de Josafat Roel, citadas por Romero, 2007). En la actualidad, diversos arreglistas y estudiosos de la música andina han acercado lo que se consideraría música mestiza hacia el entendimiento de la armonía contemporánea, dándose ejemplos como se verá a continuación, de jazz andino.

En el 2002 el Centro de Etnomusicología Andina del Instituto de Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú elaboró un esquema de clasificación de formas musicales y géneros andinos. En este se presentan cuatro universos musicales: la música del ciclo vital, asociada al *harawi*; la música del trabajo, asociada además del *harawi*, al *wanka* y *walina*; la música de las fiestas, asociada a *wifala*, carnaval, *pukllay* y *pumpim*; y la música religiosa, asociada a los villancicos y *wataki*. Asimismo, se añadieron las formas musicales de contexto

diverso como la chuscada, la pampeña, la *chimaycha*, la *cachua*, la *huayllacha*, el *yarawi*, la muliza, el pasacalle y la marinera (Romero, 2002).

Sobre la música de la selva o la música amazónica se ha encontrado muy poco. Pienso que quizá esto se deba a la dificultad o lejanía de esta región con respecto a la costa, particularmente a Lima, siendo que en el Perú la investigación académica sobre la música gravita en la capital. Por otro lado, podría ser también debido a la dificultad de acceso a los pueblos autóctonos de la selva, o a la falta de interés por invertir en el entendimiento de las manifestaciones culturales de ellos. También podría ser que debido al centralismo la capacidad logística de las editoriales y universidades de la mencionada región no sea la suficiente para que las investigaciones tengan el mismo alcance que las demás. Cualquiera fuera el caso, es importante resaltar que ellos pertenecen también a “lo peruano” y por tanto merecen reconocimiento, difusión, inclusión y representación a nivel social, político y cultural.

Una de las fuentes más completas que se encontró sobre la música amazónica es la tesis *Fortalecimiento de la música y danza amazónica para el fomento del turismo cultural en la región Loreto* de Milagros Murrieta, quien en su obra compila estudios puntuales sobre la música y la danza amazónica. Uno de estos estudios es el de la editorial del “Festival Internacional de la Canción de la Amazonia” (1982) o FICA, donde se hace una aproximación a lo que sería la música amazónica. En este se relata que el momento en el que la música amazónica tuvo un primer contacto importante con la capital fue a fines del siglo XVIII. En ese momento, y producto de las migraciones en la Selva Alta y las expediciones de los buques luego del tratado peruano-brasileño, confluyeron tanto las poblaciones locales como las de la sierra y costa. Así pues, aún antes del *boom* del caucho de la selva, algunos estilos como el *bombo baile*, el *chimaichi* o la *cajada* ya se habían reconocido dentro del folklore peruano (FICA, 1982).

Al igual que en la música de la costa y la sierra, en la selva también existen estilos vinculados a la labor diaria de los pobladores. Esto es mencionado por Blas Sierra (1992), quien afirma que las comunidades poseían un sistema musical de comunicación encriptado de largo alcance. El sistema funcionaba a través de la percusión de los tambores *manguaré*, con patrones rítmicos o “señales” diferentes según el mensaje que se quisiera comunicar. Por otro lado, la música y la danza (fuertemente vinculadas en esta región) también acompañan a los ciclos de vida: nacimiento, y muerte (Sierra, 1992).

El mestizaje de la música de la selva no ocurre únicamente entre los estilos autóctonos de la amazonía y la influencia occidental, sino también entre los géneros de la selva alta (zona que

colinda con la sierra) y la selva baja. Morey y Sotil (2002) afirman que algunos estilos como el *chimaychi*, el *citaracuy* y la pandilla “descendieron” desde Chachapoyas y Cajamarca hacia la ribera, donde adquirieron características estilísticas de la selva baja

Finalmente, Murrieta (2008) menciona algunos ritmos importantes de la música amazónica. Estos son: el *chimaychi* (arreglo del huayno andino, complemento de la marinera); la *tangarana* (síntesis de la cumbia colombiana, samba brasilera y san juanito ecuatoriano); el *changanacuy* (parte del carnaval); el *citaracuy* (danza de imitación del movimiento de las hormigas); la pandilla (compuesta por el shamishami, el *changanacuy* y la *tambaria*, danza colectiva de mucha alegría); la danza llana (ritmo pausado bailado frente a imagen de santos); la cajada (ritmo rápido e intenso, con saltos en la danza); y el tanguño (de influencia brasilera). También es importante mencionar los cantos ícaros shamánicos amazónicos, usados en rituales de sanación que usualmente son acompañados por sustancias psicotrópicas.

Son numerosos los ejemplos musicales de cada región mencionada, y aun así estos no lo son todos. La diversidad de las expresiones musicales en el país hace titánica la labor de tratar de catalogarlas a todas, pero como se vio, sí ha habido intentos por ello. Cada uno de estos géneros es valioso para la comunidad que lo cultiva, es una expresión de la visión que tiene cada cultura sobre el mundo y las formas con las que esta se relaciona dentro de su contexto en el país. Pero además, la música es un potente agente que puede configurar la identidad de cada miembro de las colectividades peruanas. Como se verá a continuación, la música no es un arte que sirve únicamente como expresión de una serie de ideales interiorizados por el peruano, pues también tiene el potencial de configurar estos ideales, tanto al momento de su composición, como al momento de su interpretación y audición. En consecuencia, existen maneras en las que la música tiene un impacto potencial en la construcción de la identidad humana.

2.4 El Impacto de la Música en la Construcción de la Identidad

Existen algunas publicaciones académicas que se enfocan específicamente en la relación música - identidad peruana que se deben mencionar para establecer un precedente. Una de ellas es la investigación de Thomas Turino *The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity*, publicado en *Ethnomusicology* en el año 1984. En el ensayo, Turino demuestra que la música no es únicamente un reflejo del contexto social o de una cultura, sino también una articulación mediante la cual las bases socioculturales, económicas, políticas e ideológicas de un individuo o grupo se consolidan y reafirman (Turino,

1984). Esto lo evidencia narrando la paradoja de identidad que atravesaron los intérpretes mestizos de charango en las ciudades de las provincias del sur peruano.

Los mestizos, hijos de criollos e indígenas, se encuentran entre dos factores sociales que, además de determinarlos como individuos, determinaron el desarrollo y la evolución de la interpretación de la música andina. El charango, tradicionalmente interpretado en las zonas rurales de la sierra con el estilo rasgueado, fue apropiado por los mestizos (que tuvieron contacto con la cultura indígena en su infancia y juventud), quienes desarrollaron un estilo de interpretación que aproximaron hacia una forma de ejecución más melódica y “sofisticada” llamada *t'ipi*. Esta nueva forma de ejecución se convirtió en un emblema de la identidad mestiza de los músicos intérpretes de charango, llevando al instrumento a un “nuevo estatus” que pudiera competir con la propuesta musical de los criollos. De esta manera, e impulsados por oposición a la propuesta hegemónica de identidad criolla y del movimiento indigenista - que incentivó el orgullo indígena y campesino como emblema nacional - los intérpretes mestizos de charango utilizaron al “t'ipi” como símbolo que fortaleció su propio sentimiento de identidad regional frente a la propuesta criolla.

La paradoja se manifiesta debido a la necesidad de los mestizos de tener que “elevar” el estilo de interpretación del instrumento y alejarse de la forma de interpretación tradicional. Esta necesidad implica una forma de influencia criolla sobre los mestizos, que los llevó a sentir la obligación de desarrollar el estilo para que sea competitivo frente a la propuesta hegemónica. Así pues, la manifestación que evidenciaría el orgullo de la identidad regional con la que los mestizos se imbuyeron, y que sería el emblema de la propuesta de la peruanidad desde los Andes, nació como respuesta al sentimiento de inferioridad de los mestizos con respecto a los criollos. En ese sentido, el estilo de interpretación musical desarrollado está directamente relacionado a los dos grupos sociales entre los que se encuentran los mestizos. Así pues, el *t'ipi* es una forma artística que fue influenciada por factores sociales, económicos y culturales, y que en su práctica evidenció y consolidó la paradójica identidad mestiza en el país.

Otra publicación relevante es el artículo *Singing the war: reconfiguring white upper-class identity through fusion music in post-war Lima* de Fiorella Montero-Díaz, también para *Ethnomusicology*. En la publicación, la autora relata el proceso por el cual algunos limeños de clase alta reimaginaron su identidad y buscaron integrarse con los migrantes de la sierra luego de la época del terrorismo. Uno de los factores principales de este proceso fue la música fusión, la cual se encargó de transformar los ideales y las sensibilidades de la clase alta hacia la acción

política a favor de la empatía por los migrantes internos. De esta manera, la escena de la música fusión constituyó una “fuerza intermedia” que propició la visibilidad intercultural, la discusión social, y la negociación identitaria (Montero-Díaz, 2016).

A través de la observación y las entrevistas, la autora elaboró conclusiones respecto al potencial que tiene la música sobre la configuración de la identidad. La guerra interna motivó a algunos limeños de clase alta a reflexionar sobre su rol antes y durante el conflicto, propiciando un sentimiento de empatía que los llevó a querer ser parte de una Lima “más real y diversa” (Montero-Díaz, 2016). La única manera a través de la cual ellos pudieran incluirse es reconociendo algunos aspectos que componían el estereotipo de la comunidad en la que vivían, como la apatía social y la arrogancia, y transformándolos en empatía. La apertura hacia la audición de la música fusión representó un cambio en la vida ordinaria de la sociedad limeña de clase alta que permitió que estos reconfiguren su propia identidad, se aproximen al “otro” y se alejen del rol discriminatorio que se les atribuyó en pos de sentirse incluidos en la “nueva Lima”.

En *Sunchu: El Huayno en la formación de identidad*, Félix Tito Ancalle (1967) analiza el impacto del uso y la práctica del huayno sobre la construcción identitaria de sus participantes. El autor, a partir de los postulados de Peter Berger y Thomas Luckmann (1979), manifiesta que la identidad se configura a través de la interacción entre el individuo y la sociedad, y que una de estas interacciones ocurre en el aspecto cultural en el que la música se desenvuelve. En consecuencia, el autor menciona maneras en las que el huayno guarda relación con la construcción de identidad. Entre ellas están: el huayno como indicador y remitente al lugar de procedencia de los migrantes; la interculturalidad en la práctica del huayno; y la ambigüedad identitaria en la práctica del huayno.

Las celebraciones y costumbres comuneras practicadas por los migrantes de Huaycán son elementos culturales remanentes de su lugar de origen a pesar de haber migrado. En estos eventos, comuneros de diferente procedencia interactúan entre sí, estableciendo similitudes y diferencias que los definen, reafirman e integran o separan (Ancalle, 1979). A través del huayno, los migrantes se hacen identificar por los demás (alteridad) y se vinculan entre sus pares provenientes de una misma cultura. En ese sentido, y como menciona el autor, la música conforma uno de los elementos constituyentes en la identidad de los migrantes, lo que los diferencia de los otros y los remite al espacio cultural de donde emergieron.

Por otro lado, el huayno representa para la población estudiada por Ancalle un “lugar común” que acompaña a los acontecimientos sociales. La socialización entre los paisanos está comúnmente mediada por la música en estos eventos, al punto en que su ausencia tiene efecto en las interacciones sociales entre los pobladores. Por ello, se puede decir que la música no sólo actúa de manera activa al remitir a los ciudadanos a la identidad cultural de donde provienen, sino también de manera pasiva al ser un elemento común y presente en toda festividad, cuya eventual ausencia es notoria.

Además, no sólo los elementos puramente musicales en el Huayno remiten a los pobladores a épocas pasadas y determinantes en su identidad, también lo hace el lenguaje en el que este se transmite (Ancalle, 1979). El quechua añade un peso adicional al potencial identitario del estilo sobre los migrantes con arraigo a sus tierras. En consecuencia, hasta lo extramusical (que incluso podría ser en la actualidad hasta el formato en el que se reproduce el huayno) tiene un potencial de reafirmar la identidad del migrante.

Por otra parte, la música también tiene un papel importante en la interacción multicultural de los migrantes de Huaycán. En las fiestas de la comunidad que Ancalle estudia, conviven tres tipos de huayno (quechua, tecno y de parrandita) que - a pesar de sus diferencias estilísticas- en determinados momentos de celebración se “confunden” entre sí y se integran como un todo. Sin embargo, también existen momentos de tensión e intolerancia al estilo ajeno, sobre todo entre los adultos que se apegan a la tradición del huayno quechua (Ancalle, 1979). De esta manera, la música sirve para trazar o borrar límites entre las comunidades en interacción cultural, propiciando la unificación entre los que tienen gustos comunes (identidad) pero a la vez procurando respetar las preferencias del otro luego de reconocerse a sí mismos (alteridad).

Asimismo, el potencial configurador de identidad de la música es - en ocasiones- usado como herramienta con fines religiosos y/o políticos. Como evidencia Ancalle, las melodías y ritmos del huayno han sido usadas para atraer al pueblo hacia las iglesias (Pastor Roberto Ticse) o incentivarlos a optar por un candidato político (Alejandro Toledo). En ese sentido, se usa la música que ha calado en la identidad del pueblo como herramienta de movilización hacia una tendencia con fines extra-culturales. Por ello, la música puede, además de tener un impacto en la identidad, aglutinar y/o movilizar a las masas hacia otras potenciales identidades políticas o religiosas (como por ejemplo, que a través de la música un poblador se identifique como partidario de una opción política por sentirse representado por el candidato que difundió su estilo musical favorito).

En su artículo *Ethnicity, Identity and Music* (1997), Martin Stokes demuestra algunas razones por las cuales la antropología puede usar a la música en los estudios de construcción social, categorías identitarias y límites identitarios. En un principio, el autor demuestra que la música ha estado intensamente involucrada en la propagación de clasificaciones dominantes y ha sido una herramienta de poder usada por los nuevos estados o por el pueblo en resistencia a la imposición. Por ello, uno de los impactos que puede tener la música en la construcción de identidad radica dentro de las relaciones de poder, tanto desde la imposición y sumisión, como desde la resistencia y cohesión. Esto lo comprueba citando el caso de “Radio Afghanistan”, estación radial que difundió la “música nacional de Afghanistan”. Este medio fue la única herramienta que tuvo el estado moderno (hasta 1929) para proponer (o imponer) una identidad nacional en un país compuesto por una mezcla de etnias diferentes y conflictivas. La propuesta buscaba una cohesión nacional basada en una “cultura oficial” difundida a través de la estación. Este proyecto se quiso apoyar en que la música - al ser una actividad comunal - tiene el potencial de ser una experiencia afectiva poderosa en la que la identidad social se construye. Stokes, citando a Foucault, recuerda que el placer (en este caso, la experiencia estética) es determinante en la experiencia política y puede ser usado para el control social, o la resistencia a un poder hegemónico (1997).

Sin ir tan lejos, la cohesión fomentada desde el estado peruano con el proyecto del criollismo, y desde el pueblo, con el indianismo e indigenismo, fue propiciada por las expresiones culturales que ostentó cada movimiento. Así, vals o huayno, se volvieron emblemas que recogieron y sintetizaron la perspectiva de las comunidades anexas a cada tendencia. Como ya se ha demostrado, tratar de imponer una identidad única que sintetice la peruanidad no sólo es una tarea cuestionable, sino que también invisibiliza la diversidad que nos caracteriza. Sin embargo, la música resultó para ambas posturas una expresión determinante que configuró y reflejó la visión de cada movimiento respecto a lo que significaba la identidad peruana. Este potencial de cohesión no se basa únicamente en los parámetros meramente musicales de cada estilo, sino también en el formato en el que la música viaja, la letra que incluyen las canciones, los lugares vinculados, y las celebraciones o rituales a los que se asocia la música en cuestión. En resumen, la música como fenómeno en todo su espectro tiene el potencial de - a través de la cohesión tanto afectiva como ideológica que propicia - tener un impacto generador de identidades, alentando que los individuos se anexas o alejen de un grupo específico (político, religioso, social o cultural) según sus vivencias y la experiencia que hayan tenido al estar en contacto con este arte.

La música nos regresa a los lugares que vinculamos al hecho artístico. No es sorprendente remitirse a la sierra al oír un huayno, o a la costa al oír un valse. Como menciona Stokes (1997), la música tiene un rol vital al “reubicarnos” en un lugar imaginariamente a través de los recuerdos y las experiencias vividas, con una facilidad que ninguna otra actividad social puede igualar. Quien redacta la presente tesis piensa que ni siquiera es necesario haber vivido físicamente una experiencia en el lugar o espacio al que nos remite para que la música nos vincule al mismo. Por ejemplo, las grabaciones de audio en vivo sobre los carnavales en la sierra remiten a un ambiente comunal de alegría y celebración, y permiten - en algunos casos - sentirnos parte de la fiesta misma, aun cuando uno se encuentre a cientos de kilómetros del lugar de ocurrencia y nunca se haya participado físicamente en ella.

El grado con el que se pueda sentir vinculado a los espacios a los que remite la música de diferentes sitios será variable según la experiencia de vida de cada individuo, por lo que una misma canción puede ser a la vez muy significativa para una persona como irrelevante para otra. La música entonces se perfila como un agente de configuración y re-configuración de la identidad al “desplazarnos” a experiencias vividas o deseadas relacionadas a un espacio cultural, que puede ser cercano o lejano al propio. Y también puede ser la puerta a cambios en relación tanto al sentimiento de pertenencia a un grupo, como de “no-pertenencia” o de alteridad a otro grupo.

Por otro lado, los espacios mismos también pueden ser afectados a través de la práctica musical. Un ejemplo de ello se manifiesta en el artículo que habla de la clase alta limeña que buscó sentirse incluida en la “nueva Lima”, compuesta en gran parte por migrantes, a través de la audiencia de música con la que antes sus miembros no se sentían identificados. Ellos quisieron cambiar la forma en la que eran percibidos debido a su clase social, y a través de la interacción cultural buscaron simpatizar con la población migrante y alejarse del rol discriminatorio al que eran asociados. Por tanto la música no sólo se presenta como una evidencia que nos remite a un lugar, sino también como un arte que brinda los medios mediante el cual los diversos espacios y contextos (lugares) pueden ser cambiados o modificados (Stokes, 1997).

La época de la globalización también tiene un impacto en las formas en las que se construyen las identidades. La disociación entre lo que es lugar y espacio, a través de la formación de diásporas físicas (migraciones) y digitales (difusión por medios masivos) permite que uno se “reubique” a sí mismo, evocando vivencias, recuerdos y sentimientos a través de las manifestaciones artísticas. En ese sentido, estando en un lugar lejano, la identidad peruana

podría ser recordada y configurada a través de la audición de música que uno vincule al espacio territorial en cuestión.

Esto se hace particularmente relevante en los “apuntes de identidad” del libro de Luc Delannoy (2005), cuando se analiza el impacto del jazz latino en la identidad de los migrantes cubanos y puertorriqueños en Estados Unidos. A través de la performance, el músico migrante puede “replegarse sobre sí mismo” y cultivar los estilos musicales de su lugar de procedencia para recordar quién es y de donde viene, todo esto debido a que la migración produce una erosión de la identidad original (Delannoy, 2005). Sin embargo, el sentimiento de pertenencia (de “estar en casa”) nunca vuelve a ser el mismo. Por ello, a pesar de que se practique la cultura de origen en sus múltiples dimensiones, la migración de un músico siempre implica la creación de una nueva identidad híbrida, donde se encuentran presentes elementos del país de origen y del de acogida (incluso, cuando se practica sólo la música de origen, el exponerse a nuevos estilos o prácticas musicales cambia su percepción sobre la misma).

Así, el jazz latino sirve como un espacio de diálogo, confrontación y conciliación entre las identidades latentes. El espacio de la improvisación permite al músico - a través de la construcción de frases rítmicas y/o melódicas - expresar la “música de su interior” y confrontar pasado y presente, cuyo choque permite la creación de una identidad nueva. Es un “tercer cuerpo” que puede ser de resistencia (manteniendo melodías de su lugar de origen), de hibridación (usando referencias del nuevo y el viejo hogar), o de aceptación (negando sus orígenes e interpretando al estilo local), pero que se ve indudablemente afectado por la migración que vive.

En su artículo *Reflection on Music and Identity in Ethnomusicology* (2007), Timothy Rice concluye - basado en la literatura que estudió - que existen cuatro maneras básicas en las que la música contribuye en la construcción de identidad. La primera es que la música le da una forma simbólica y perceptible a una identidad pre-existente o emergente. Así, los elementos intangibles asociados a una identidad se hacen perceptibles a través de la audición y la cultura se vuelve un ícono de la identidad, lo que permite su difusión, replicación y consolidación. Por dar un ejemplo, esto se hizo manifiesto cuando el *free jazz* encarnó la búsqueda de libertad de los músicos afroamericanos en el siglo XIX al punto en que la propia música escapó de los patrones rítmicos, melódicos y armónicos convencionales. Además, gracias a esta particularidad de la música, es que un estilo puede representar a múltiples identidades a la vez,

generando la interacción de dos culturas que de otra manera no podrían entrar en contacto, y “germinando” nuevos géneros de música que representen la fusión e hibridez.

La segunda vía mencionada por el autor, por la cual la música tiene impacto en la construcción identitaria, es al facilitar a través de la performance una oportunidad a las comunidades que comparten una identidad de verse a sí mismas en acción e imaginar a otras compartir el mismo estilo de presentación (Rice, 2007). De esta manera es que las comunidades que coinciden en ciertas prácticas validan su identidad al ver a otros reproduciendo las tradiciones que comparten. Esto les da la capacidad de reafirmar su cultura e imaginar a otros grupos compartiéndola, propiciando así su difusión. Un gran ejemplo de ello es el huayno peruano, estilo que no sólo se ha consolidado como bandera de la música de la sierra, sino que ha sido difundido a nivel internacional.

La tercera manera en que la música podría contribuir a la construcción identitaria es al impregnar una cualidad “afectiva” o sentimental a la identidad en cuestión (Rice, 2007). Esto implica que los parámetros estéticos y los valores asociados impriman un carácter sobre la identidad que representa la música, finalmente dejando de ser sólo un espejo y convirtiéndose en un agente de configuración. Un ejemplo de ello podría ser el carácter moderno e innovador que imprimió el jazz (y otros elementos) sobre la identidad norteamericana, que muchas comunidades decidieron importar en búsqueda de lo más innovador y contemporáneo del momento (siendo la clase alta de la capital del Perú, en la década de 1920, una de ellas). Finalmente, la cuarta forma en la que la música tendría impacto en la identidad, según el autor citado, es que la música otorga un “valor positivo” a las identidades, sobre todo a las subalternas (Rice, 2007). La iconicidad con la que la música representa características en común de una cultura, en conjunto con su poder afectivo, propicia que la identidad se consolide debido a que esta se siente espontánea y natural.

CAPÍTULO II

3.1 Definición, Desarrollo y Manifestaciones Contemporáneas del Jazz Peruano

Una vez definidos los conceptos clave entre la música y la sociología, es momento de hablar del jazz peruano. Como señala Menanteau (2009), para el año en que escribió su obra Perú y Venezuela eran los países con menos investigaciones académicas sobre el jazz. En sí, el autor encontró que en el Perú no existían publicaciones propias sobre la historia del jazz estadounidense ni latino, y mucho menos estudios interpretativos sobre el fenómeno del jazz en la escena local. Sin embargo, sí destaca la publicación del libro de Jorge Olazo como evidencia de material que investiga la historia del jazz local.

Si bien aún hay poca cantidad de publicaciones sobre el jazz peruano, en la redacción de esta tesis se encontraron otras fuentes además de la de Olazo. Ellas son la de Carlos Olivera sobre el jazz afroperuano; y la de Jose Ignacio López, sobre los fragmentos de la historia del jazz peruano (además, como cuenta un autor, existe un manuscrito nunca publicado de Gabriel Benites sobre los primeros años del jazz en el Perú). Adicionalmente está el documental de Raúl Renato Romero “Especial del Jazz”, transmitido en el año 2011, así como las publicaciones en internet que narran sobre la escena en cuestión. Con esas fuentes, aún escasas, es que se procederá a relatar brevemente la historia del género según los hallazgos encontrados

La publicación que más atrás nos lleva en la historia del estilo es la de José Ignacio López *A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano*. Por lo que narra, el Perú de la década de 1920 tuvo una fuerte influencia norteamericana debido a la política de Nicolás de Piérola de apoyar el ingreso de capital y empresas extranjeras. Es en ese contexto en el que llegan a la capital el foxtrot, el charlestón, y el ritmo de la *jazz band* de 1920 (al que luego se sumó el de la *big band* de *swing*). Como explica López, citando a Benites, la escena del género - impulsada por los jóvenes de la clase alta de la capital - radica en dos puntos del litoral: Chorrillos y La Punta. Ambos nodos competían con el fin de determinar de dónde era la mejor escena del jazz, confrontación que se coronó con la contienda que se dio en el Rivera Palace Hotel.

En La Punta se formalizó el funcionamiento de lo que sería el primer grupo de jazz en el Perú. Los Rhythm Boys tocaron a nivel amateur desde 1931 hasta 1947 (con un aproximamiento profesional en 1940 al incluir a Ezio Levy). Es importante destacar, como señala López, que bandas como los Rhythm Boys se vieron constantemente informados e influenciados con el repertorio que traían las fuerzas armadas de Estados Unidos en el contexto de la Segunda Guerra

Mundial. En este contexto, la escena del jazz en Perú se comienza a consolidar con la actuación de la U Stomper Band, los Wildcats, la Orquesta Récord, Swing Makers Band, los Astoria All Stars (considerado por el López como el más importante de los años 50), la Nilber Jazz Latino, el Almirante Jonas, y con solistas como Jaime Delgado, Enrique Lynch y Willy Marambio. También destacaron dos clubes de jazz donde comenzó a desarrollarse la escena: el de La Herradura en Chorrillos y el Astoria Jazz Club de Miraflores (López, 2013).

Por otro lado, y como se mencionó previamente, la cultura norteamericana tuvo cierta influencia sobre la música criolla que, si bien no fue un factor principal en el desarrollo del jazz peruano, sí influyó en el desarrollo armónico de la música de la costa. Esto es confirmado por Romero en su documental “Especial del Jazz” (2011), quien afirma que “las armonías del jazz se pueden escuchar en muchos vales de la llamada Guardia Vieja”.

Entre los nombres de músicos criollos abiertos a nuevas sonoridades se encuentra Carlos Hayre, guitarrista cuyo oído atento impulsó el desarrollo de la música criolla hacia nuevas tendencias armónicas. A él se le atribuyen diversas hazañas, como tocar (en un tiempo donde no era lo esperado) un landó en tonalidad mayor, un ritmo afroperuano con una armonía muy alejada de lo tradicional (“Simbiosis”), y propiciar la interpretación del festejo con progresiones que se alejen del tradicional I-IV-V. Carlos Hayre empleó acordes propios del jazz en numerosos vales como en “Miraflorina”, usando incluso dominantes alterados y extensiones de novena, oncenaria y trecena (Pérez, 2018).

En conjunto Olazo y López también destacan la labor de Félix Casaverde, Lucho Neves y Lucho Gonzalez como exponentes que acercaron la música criolla hacia la armonía del jazz moderno. Sobre Casaverde, López (2013) resalta el trabajo que realizó al aproximar la música de la costa con las sonoridades del jazz y la *bossa nova*. Olazo destaca el tema “Los cuatro tiempos negros jóvenes” como exponente de este acercamiento (2002). El punto en el que ambos autores coinciden sobre la obra de Neves, es en resaltar los arreglos orquestales de música peruana que elaboró empleando elementos del jazz. Además, como añade López, Lucho Neves introdujo a la mismísima Chabuca Granda hacia la búsqueda de nuevas sonoridades en la música criolla, componiendo para ella temas como “El barco ciego” y “Para cantar”. Con respecto a González, Olazo destaca, entre otros elementos, su manera “a contrarritmo” de acompañar a Chabuca. El guitarrista empleó recursos de su aprendizaje musical en Buenos Aires sobre el vals. Asimismo, incursionó en la improvisación (característica pilar del jazz) junto a dos músicos argentinos, Lito Vitale y Bernardo Baraj, con quienes realizó arreglos de música que oscilaba entre el

folklore peruano y el argentino. Además, González participó en grabaciones con Eva Ayllón, Cecilia Bracamonte y Tania Libertad, en discos donde la armonía de valsés tradicionales se ve adaptada y se incluyen algunos arreglos para vientos y maderas, característica típica de la música *swing* norteamericana.

Siguiendo con la historia, no se puede pasar por alto la destacada labor de Jaime Delgado Aparicio en la incipiente escena del jazz peruano. El punto álgido de su influencia sobre el género ocurre durante la década de los sesenta y setenta. Habiendo culminado su formación como músico profesional en *Berklee College of Music* y en *Westlake College of Modern Music*, decidió volver al Perú, fundó un trío, editó tres discos y participó en la composición de la música de *El embajador y yo* (López, 2013). Cuando fue contratado como director musical en Sono Radio promovió importantes bandas de la escena de jazz y de *rock* progresivo y psicodélico, como lo fueron Black Sugar, Bossa 70 y Traffic Sound. Asimismo, es importante destacar que formó la Orquesta Contemporánea, la cual tuvo mucha actividad en la época de los setenta (Olazo, 2002). La orquesta contó, en promedio, con alrededor de 40 miembros por cada presentación mensual, siendo su presentación en marzo del año 1976 la que se recordaría como una referencia por las siguientes generaciones de músicos de jazz en el país (Discogs, 2019).

Otra figura importante que participó en la escena en esos años fue Nilo Espinosa. Formado en el Conservatorio Nacional de Música, Berklee College of Music y en la *Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin*; fue un músico de gran trayectoria que ejecutó jazz, *bossa nova* y *jazz rock* en el país. Su agrupación Los Hilton's, que posteriormente se llamó Bossa 70, fue un ensamble “dedicado al entretenimiento y baile”. (López, 2013). Asimismo, creó la Nil's Jazz Ensemble en 1975, contando con músicos como Miguel Figueroa, Richie Zellon y los hermanos Stagnaro, con quienes produjo un disco que combinó el latin jazz y el *funk*, como también el *jazz rock* y *smooth jazz*. La tercera banda importante en esta década es la Alexander von Humboldt College Band del colegio homónimo, que se dedicó a interpretar jazz tradicional. De esta agrupación, como comenta López (2013), surge la Rimac Stompers Dixieland Jazz Band, que llegó a contar con Félix Vílchez como director musical y tuvo importante actividad en la década de 1980.

Otro nombre que no puede pasar desapercibido en la historia del jazz peruano es el de Rafael “Pocho” Purizaga. Menciona Olazo (2002) que “Pocho” fue baterista en agrupaciones de renombre en la historia del género, como El Humo, El Ayllu (y luego, de nuevo con Richie Zellón, en *Retrato en blanco y negro*), la Orquesta Contemporánea de Delgado Aparicio y Los Mosqueteros, entre otras. Cuando fue reemplazado en Los Mosqueteros decidió fundar su

propio proyecto, la Lima Big Band, que se ciñó a la estética norteamericana de los años treinta. Este proyecto logró ser escogido para presentarse en el Palacio de Gobierno por la Semana de la Integración de la Cultura Latinoamericana en 1986, pero lamentablemente la puesta en escena fue interrumpida por la organización, pues esta no estuvo de acuerdo con la estética norteamericana de la banda (Olazo, 2002).

El proyecto Los Hijos del Sol, propuesta de Ricardo Ghibellini, también debe ser mencionado. Fue conformado por los artistas que Jaime Delgado Aparicio expuso desde Sono Radio, como Lucho González y los hermanos Stagnaro. En la grabación de su álbum (1989) participaron grandes artistas del país como Alex Acuña, Eva Ayllón, Roxana Valdivieso, y Eduardo Arbe; así como artistas extranjeros como Wayne Shorter, Paquito D’Rivera, Ernie Watts, Efraín Toro y Justo Almario (Olazo, 2002). El proyecto destacó por la interpretación de composiciones de Chabuca Granda como “El Surco”, “El barco ciego”, y “Coplas a Fray Martín”, así como por el exitoso arreglo de “El tamalito” de Andrés Soto.

Quizá el artista peruano que tuvo mayor éxito en la escena internacional del jazz del siglo XX haya sido Alex Acuña. El percusionista, que tocaba junto a sus hermanos en el “norte chico” de Lima, fue descubierto por Dámaso Pérez Prado y llevado inmediatamente de gira por nueve meses en Estados Unidos. Luego de una estancia en Puerto Rico - donde estudió música - consiguió empleo como baterista local en el Hotel Hilton de Las Vegas, lo que le permitió tocar junto a grandes estrellas como Elvis Presley y Frank Sinatra. Fue entonces que, luego de una gira con Miles Davis, fue llamado por Joe Zawinul para unirse a Weather Report, la agrupación más aclamada de jazz fusión de la década de 1970 (Olazo, 2002). Habiendo tocado con Wayne Shorter y Jaco Pastorius en esta agrupación, el baterista se convirtió en un referente para las siguientes generaciones de jazzistas peruanos. Si bien no manifestó expresamente que incluía ritmos peruanos en algunas de sus performances y grabaciones (como marinera en “The Juggler”), la experiencia que vivió significa un hito en la historia de los músicos peruanos de jazz.

Es en el cambio de década en el que en la escena local se termina de consolidar la vertiente del jazz peruano estudiada en esta tesis, es decir, un híbrido entre las características del jazz y los ritmos locales. Muy curiosamente, la propuesta nace en buena medida desde la fusión de lo afroperuano y el interés de sus músicos por el jazz como plataforma armónica e improvisatoria (esto, sin dejar de reconocer el proyecto *El Ayllu* de Richie Zellon, que tuvo dentro de su propuesta la fusión del jazz con ritmos andinos). Como menciona Olazo (2002), luego de la

visita de Miki González, Andrés Soto, Carlos Espinoza y Miguel Miranda a la casa de los Ballumbrosio (donde se cultivó la música afroperuana) se funda una de las agrupaciones pioneras del jazz afroperuano, Los Chonducos. Esta agrupación sería, en palabras de González (en Olazo, 2002), uno de los primeros acercamientos de los hermanos Stagnaro y otros músicos a contemplar a la fusión del jazz peruano como una posibilidad estética, a pesar que esto no les interesó hasta el *boom* de Los Hijos del Sol, a fines de la década.

Tanto López, como Olazo y Carlos Olivera, coinciden en la importancia del aporte de Richie Zellon en los inicios del jazz peruano como género. El álbum *Retrato en blanco y negro* del guitarrista, constituye para Olivera (2001) el “hito” que sentó un precedente para los futuros trabajos de fusión del naciente estilo. Comenta Olazo (2002), que el trabajo de Zellon demuestra la convergencia de los ritmos nacionales junto a la armonía extendida y la sección improvisatoria del jazz. El disco de doce temas reunió a grandes exponentes de la escena como los hermanos Stagnaro, Félix Casaverde, Óscar Nieves, y “Pocho” Purizaga, entre otros. Desde entonces el guitarrista se ha dedicado a elaborar producciones de jazz afroperuano desde Estados Unidos, como por ejemplo *Café con leche* (1994) y *The Nazca Lines* (1996).

También es importante rescatar el trabajo de Félix Vilchez con Mestizo, su propuesta de fusión afroperuana. Su primera grabación en la segunda mitad de la década de 1980 contribuyó a la consolidación del jazz peruano. Manteniendo las claves de la música afroperuana, asimiló la perspectiva del jazz moderno en sus producciones. Por esta agrupación pasaron figuras de renombre, algunos vigentes hasta la actualidad, como José Luis Madueño, Alex Sarrín, Juan Medrano Cotito, Carlos Espinoza, Alex Acuña e incluso el ya fallecido Carlos Hayre (Olazo, 2002).

Por otro lado, Perujazz - en palabras de López (2013) - se asentó como el grupo más importante del jazz peruano en la década de 1980, destacando en eventos internacionales como el Montreal Jazz Festival y el New Music América Festival. El cuarteto original oficial, compuesto por Manongo Mujica, Enrique Luna, Jean Pierre Magnet y Julio “Chocolate” Algendones, profundizó en la experimentación rítmica y la interacción entre el *swing* y la clave de la música afroperuana en compás compuesto. El grupo realizó una gira por Europa en 1986, un año después de su fundación, visitando España, Francia e Italia, donde además grabaron un álbum para el mercado europeo (Olazo, 2002). Por el grupo también pasaron David Pinto (con quien irían al festival en Montreal), Abraham Laboriel, Julio Zavala, César Ballumbrosio y Andrés Prado. El grupo sigue vigente en la actualidad, y cómo indica su página, a la fecha han tenido

numerosas presentaciones en giras que incluyen México, Argentina, Estados Unidos, Inglaterra y Alemania (Perujazz, 2020). A la vez, Manongo Mujica ha realizado importantes experimentaciones que fusionan las estéticas del jazz, el *rock*, la música andina y la afroperuana en producciones como *Paisajes sonoros* (1983) y *Mundos* (1988).

Olazo (2002) menciona también a Jose Luis Madueño, César Peredo y Andrés Prado como músicos pilares en la escena del jazz peruano. Madueño ha tenido una exitosa carrera musical (coronada con la reciente apertura de su escuela de música) y ha propiciado proyectos de fusión como *El vuelo del cóndor*, *Wayruro* y *Chilcano*. Este último álbum, grabado en 1997, incluyó reconocidos músicos de la escena del jazz como John Pattituci y los hermanos Stagnaro, con quienes se encargó de fusionar los ritmos afroperuanos (junto al vals, el joropo, el baião, la *bossa nova* y el son cubano) y el jazz.

Prado, uno de los músicos que se reconoce como influenciado por Algendones, también tiene una importante trayectoria aún vigente en el jazz peruano. Estudiante en Argentina y Londres, lugar donde fue reconocido tres veces por su excelencia en la composición e interpretación en la guitarra, grabó su primer álbum *Sueños festejos* en 1999. Desde entonces produjo otros discos vigentes de música peruana con influencias del jazz como *Chinchano* (2006) y *Barranquino* (2019). Además, en la actualidad es miembro de Perujazz.

Por su parte, Peredo es un prolijo ejecutante de la flauta que ha tocado con exponentes como Eva Ayllón, Sergio Valdeos, Cecilia Barraza, Gigio Parodi, Hugo Alcázar y Orlando Valle. Con la agrupación Los de Adentro participó en producciones que transitan entre el jazz, la música cubana, brasilera y afroperuana, grabando los álbumes *Pensamento* (1996), *Despertando* (1999) y *Cosas de negros* (2004). No se puede dejar de mencionar tampoco a la Gran Banda, fundada por Jean Pierre Magnet en 1997, que si bien empezó ejecutando arreglos de *swing*, incorporó luego ritmos peruanos en sus presentaciones. Se destaca su producción *Del Perú para el mundo*, en el año 2007.

Una de las iniciativas más importantes que se encargó de difundir la enseñanza y difusión del jazz peruano es la Asociación Internacional Jazz Perú (AIJP) de Gabriel Alegría, fundada en 1999 (Olivera, 2011). Con ella, y desde su posición como docente en la New York University, el trompetista logró insertar al Perú en la conversación académica del jazz (López, 2013). A su vez, fundó el Festival Internacional Jazz Perú, que para el año 2010 contaba ya con artistas de gran nivel como Maria Schneider y Badal Roy. También propició la creación de la Orquesta Juvenil de Música Nueva, grupo con integrantes jóvenes de hasta 22 años que realizó en el 2001

una gira por Estados Unidos y se presentó en la Conferencia Anual de la Asociación Internacional de Educadores de Jazz en Nueva York (Olazo, 2002). La labor de Alegría se consolida también con la fundación en Estados Unidos del Gabriel Alegría Afro-Peruvian Sextet, en el 2005. Esta agrupación tuvo numerosas presentaciones en el *Tutuma Social Club*, local del que Alegría fue director artístico. Además ha realizado giras con “más de 400 shows presentados” (Olivera, 2011) y cuenta en la actualidad con álbumes exponentes del jazz peruano como *Pucusana* (2010) y *Ciudad de los Reyes* (2013).

En materia de cantidad, la producción de jazz fusionado con la música de la costa tiene muchos más exponentes que lo que corresponde al acercamiento entre el jazz y la música andina o la de la selva. Sin embargo, eso no quiere decir que no hubo grupos que desde lo local se aventuraron en las nuevas sonoridades, la improvisación o el empleo de instrumentos tradicionalmente vistos como ajenos a los géneros locales. Un ejemplo de ello fue El Polen, agrupación de *rock* fusión que incluyó elementos de la música andina en su fusión. Olazo (2002) describe su segundo *long play* *Fuera de la ciudad* (1973) como psicodelia andina. La agrupación emplea algunos acordes de jazz en sus temas, y en algunos pasajes, elementos de improvisación instrumental. Por otro lado se encuentra El Ayllu, proyecto que - en palabras de Zellon - proponía la fusión de música andina y criolla con el jazz y la música de cámara (Zellon en Olazo, 2002). En esta misma década, se suman también los proyectos Ave Acústica y La Orquesta Integral del Sol como propuestas de fusión andina.

Ya en la década de 1990 surge Wayruro como iniciativa de Jean Pierre Magnet bajo el espectáculo que denominó *Perú Wayl'jazz*, una puesta en escena que pretendía integrar las sonoridades de las filas de saxofones típicas de la sierra central con la estética del jazz moderno. Con músicos como Jose Luis Madueño y Alex Sarrín, la agrupación realizó producciones de fusión entre la música andina, el *funk* y el *new age* que los llevaron a giras por el mundo (Olazo, 2002).

Con mayor proximidad al jazz se encuentra el proyecto de Manuel Miranda que combina ritmos y melodías andinas con la estética y sonoridad del jazz de la década de 1980 (Olazo, 2002). En sus composiciones se pueden oír melodías transcritas de eventos como el de la fiesta de La Virgen de la Candelaria. Su primer disco *Asociación Libre* demuestra sus intenciones de integrar el lenguaje de los estilos locales y la música extranjera, sonido que logra madurar en su segunda producción de nombre *Tinku*.

Quizá uno de los proyectos más logrados de fusión entre el jazz y la música andina sea el de Fredy Guzmán en su álbum *Waijazz* (2015). En él Guzmán logra integrar de manera orgánica los elementos melódicos y rítmicos de la música local junto a la rearmonización y los momentos de improvisación propios del jazz moderno. Cuenta con la participación de músicos conocidos en la escena, como la de Oscar Stagnaro y George Garzone en el tema “Valicha”, que por si fuera poco, además está cantado en el idioma quechua.

Lamentablemente la bibliografía disponible sobre las aproximaciones entre el jazz y la música de la selva es inexistente. Sin embargo, sí existen proyectos (algunos analizados más adelante) que se han dedicado a ello. Ejemplo de estos son Bombo Jazz, Oriente Trío, y algunas producciones de Los Hijos del Sol y Perujazz. Considero que una de las razones por las que el jazz de la selva aún no se establece con mayor fuerza es debido al poco interés de los medios de comunicación hacia la música de esta región y al centralismo aún latente en el país.

Desde el nuevo siglo las producciones de jazz peruano han aumentado y en la actualidad son cuantiosas las agrupaciones y numerosos los solistas que se han dedicado - o dedican - al estilo desde sus múltiples aristas. Entre ellos están: trío Manante, Yuri Juárez, Laura Andrea Leguía, los hermanos Marambio, Pilar de la Hoz, Manuel Miranda, Ania Paz, Chinchano, Rafael “Fusa” Miranda, Ken Ychikawa, Francisco Haya, Hugo Alcázar, Wayruro, Kenyara, y Omar Rojas; además de la nueva camada de artistas que día a día consolidan la escena local. Además, las universidades, academias y escuelas superiores de música han adoptado al jazz como plataforma para la enseñanza de la armonía funcional sin dejar de cultivar la música local, lo que tarde o temprano termina en la mezcla de ambos estilos (por ejemplo, en mi caso he realizado ya dos arreglos para *big band* de temas con ritmos y melodías locales). Evidentemente en la actualidad ya está establecida una escena del jazz peruano, pero los límites que determinan que una producción pertenezca o no a este estilo son aún difusos.

Los géneros musicales son categorías nominales que buscan ordenar las piezas sonoras por características en común. En ocasiones, estas esferas aglutinadoras de música tienden a limitar estrictamente lo que puede incluirse dentro de ellas y lo que no. Un ejemplo de ello ocurre dentro de la historia del jazz, cuando los fanáticos del estilo norteamericano de las primeras décadas del siglo XX se rehusaron a aceptar las nuevas manifestaciones como el *swing* o el *bebop* como estilos de oficiales de jazz. Por otro lado, los géneros también pueden “abrir sus puertas” hacia nuevas tendencias, expandir sus límites de manera que se incluyan dentro de sí a nuevas propuestas musicales. Por ejemplo, podemos pensar en lo que representó la

experimentación de Chabuca Granda o Félix Casaverde dentro de la música de la costa. Y es que el vals de la Guardia Vieja no contemplaba las innovaciones de estos músicos dentro de su estética; sin embargo su propuesta caló en la audiencia, y al día de hoy sería impensable afirmar que lo que ellos tocaron no fueron ritmos peruanos.

Bajo esa perspectiva es que se deben dibujar cuidadosamente las puertas que permiten que una pieza sea o no sea parte del jazz peruano. En su formación académica, quien redacta escuchó más de una vez el argumento que sostiene que una pieza no debería ser considerada como parte de un género híbrido (es decir, de fusión de dos elementos o más) porque sus partes no estaban integradas del todo. Además, también se ha contemplado que muchísima música peruana, sobretodo costeña, emplea armonías del jazz sin que sus autores consideren que por ello estén realizando jazz peruano (nuevamente, entendido desde la música híbrida). Entonces, conviene preguntarnos: ¿cuáles son los elementos esenciales del jazz peruano?

Al respecto, Richie Zellon reveló para la revista *Caretas* que este se trataría de la incorporación de los ritmos peruanos (en su caso, afroperuanos) sobre una base armónica característica del jazz y con la presencia de secciones de improvisación (Zellon, 2006). Esta posición se complementa con la información encontrada en la autobiografía de Perujazz. En ella, explican que la música que ellos tocan integra en conjunto las bases rítmicas afro-peruanas, las líneas melódicas “abiertas a la improvisación”, y la instrumentación local y extranjera (cajón con bajo y batería), lo que los provee con un sonido moderno y ancestral a la vez (Perujazz, 2020). Por su parte, López (2013), afirma que el jazz peruano es una vía por la cual “el músico y la audiencia con intenciones cultas de la capital” encuentran la representatividad de nuestros elementos culturales en el mercado global.

La fuente que con mayor precisión define al jazz peruano es la del prólogo de Jorge Madueño Romero en el libro de Olazo (2002). En él, el compositor indica que el jazz peruano caería dentro de lo que considera música fusión. Para él, la fusión es la música que emplea simultáneamente (en cada compás) los lenguajes de dos géneros distintos. Por tanto, una obra de “jazz con identidad nacional” implica una fusión entre el idioma del jazz y el idioma de algún estilo propio del país que orgánicamente concurren a través de la pieza.

Sin embargo, no coincido con algunos puntos en esta definición. En primer lugar, si nos asimos estrictamente a la definición de Madueño, entonces toda la música peruana es fusión, dado que deriva de las culturas que convivieron e interactuaron en nuestra historia. No habría un límite entre lo homogéneo y lo híbrido, por lo que el término en sí carecería de objeto. Este impase es

abordado por Efraín Rozas (2007), quien afirma que la música fusión es aquella que pone su enfoque en la mezcla, en que el músico por voluntad propia declare y proponga de manera explícita la interacción de dos géneros. De esa manera es que se comprende que, por ejemplo, algunos valeses o piezas del repertorio afroperuano que usan acordes de más de tres sonidos no se declaren a sí mismos como jazz, sino únicamente como música local abierta a nuevas sonoridades (recordemos el caso de Félix Casaverde o Carlos Hayre).

Por otro lado, quien suscribe rechaza la postura que afirma que para que una fusión como el jazz peruano exista los géneros implicados deben estar presentes simultáneamente en cada compás. El jazz peruano se debe analizar bajo los términos de música híbrida (de interacción entre dos expresiones culturales), pues con esa base se podrá incluir dentro del mismo tanto a las combinaciones, como a las mezclas, coalescencias, unificaciones y surgimientos (recordemos las categorías de Holzinger). Por estos motivos, se llega a la conclusión de que una pieza que no evidencia ambos lenguajes “en cada compás”, pero que sí propone expresamente una interacción musical (un diálogo que no necesariamente ha de unificarse en un mensaje único) entre la música peruana y el jazz, sí constituye parte del repertorio de jazz peruano que estudia esta tesis.

Por todo lo anterior, se propone la siguiente definición para tratar al estilo en cuestión. El jazz peruano es un género musical de naturaleza híbrida en el que interactúan, de manera expresa, la música peruana tradicional y los elementos propios del jazz estadounidense. Esta interacción tiene que evidenciar dentro de la pieza la presencia de los dos lenguajes musicales en cuestión, pero no necesariamente al mismo tiempo o “en sintonía”. Se entiende por lenguaje musical a los patrones rítmicos, melódicos, armónicos y de formato con los que usualmente un estilo musical se distingue del otro.

Edgardo Benedetti, trompetista peruano y estudiante de maestría en *jazz performance* en University of North Texas, comenta al respecto:

A nivel de arreglos - revisar el texto de Paris Rutherford, *Jazz Arranging* - tenemos en claro que el hecho de mezclar elementos de distinta índole como, por ejemplo, tener el *ride* en *swing feel* junto al cajón marcando un patrón peruano de cuatro, es de por sí fusión. Considero que la característica básica de estas fusiones es coger un elemento oriundo de la región o el estilo a resaltar (Cajón para Perú, Berimbau para Brasil, Timbales y congas para Cuba y Puerto Rico) y añadir uno foráneo. Por un lado, el aspecto rítmico usualmente se mantiene estable en lo tradicional con algún elemento novedoso, y por el otro, en la armonía usualmente se encuentra el elemento "jazzístico" (comunicación personal, 29 de febrero de 2020).

En la entrevista, Edgardo coincide con la postura de quien redacta, de que lo más común, en lo que respecta al jazz fusionado con música de América Latina, es mantener los patrones rítmicos del estilo local, y añadir el elemento armónico del jazz como plataforma. El patrón de combinación en el jazz peruano suele ser la adhesión de la armonía y la sección de improvisación del jazz estadounidense del periodo moderno sobre las melodías y los patrones rítmicos basados en los estilos locales. Pero también se contempla la posibilidad de otras combinaciones. Algunos ejemplos de ello podrían darse con la interpretación de melodías del repertorio norteamericano sobre ritmos peruanos, o con la inclusión de estéticas o formatos previos al periodo del jazz moderno sobre ritmos y/o melodías locales (como podría ser una pieza peruana orquestada para *big band* con inclusión de secciones interpretadas en el estilo *swing* de la década de 1930). Sin embargo, no es suficiente requisito para que una pieza sea considerada jazz peruano: el solo cambio de instrumentación; el solo uso armonía extendida; o añadir únicamente secciones de improvisación a una pieza. Nuevamente, la interacción entre ambos estilos debe ser expresa por la voluntad del músico a través de la inclusión convincente de los elementos de cada género.

También es importante mencionar que el jazz peruano tiene esa denominación (es decir, “jazz peruano”) como etiqueta que podría variar en el tiempo. Al respecto, Yuri Juárez - guitarrista que incursiona en lo que en esta investigación se denomina jazz peruano - hace algunas precisiones:

Se le llama jazz afroperuano, jazz peruano. (...) Pero tal vez a la luz de la realidad, no diría que es exactamente jazz en un estricto censo, sino tocar con forma de jazz. Esto lo comentó el maestro Lucho Neves, un músico muy importante. Él hacía la diferencia claramente entre tocar jazz y tocar con forma de jazz. Mi concepto acerca del jazz cambió cuando me vine a vivir a Nueva York y pude ver cómo es el jazz y escuchar cómo realmente sonaba. (...) Si es jazz latino, jazz peruano, si es jazz sudamericano, siempre hay que buscar una etiqueta para algo. Pero si es algo que es 50 y 50, tendríamos que ser justos y decir: no se trata de jazz, se trata de otra música, otra estética, otras sensibilidades. (...) Pero creo que si hay alguna nueva música será alguna nueva música peruana tal vez moderna o postmoderna, pero aún le falta un nombre. Tal vez jazz no sea el término que más quede, tal vez sea el término con el que más se pueda vender, pero no sé qué nombre se le puede poner, hay que trabajar en eso. También hay que ver cuántos músicos estamos involucrados en esto hoy en día como para decir que se trata de un movimiento importante o trascendente (comunicación personal, 2 de marzo de 2020).

Con respecto a la cita que hace a Lucho Neves, se entiende que “tocar con forma de jazz” no es estrictamente lo mismo que tocar jazz estadounidense. Por el contrario, consiste en usar algunos elementos del género para fusionarlo con elementos de otro estilo. Asimismo, Yuri contempla a lo que sería un “surgimiento” en la categorización de Holzinger como un estilo que podría

tener un nuevo nombre al estar los elementos muy bien integrados. Esto hace recordar a lo que ocurrió en Brasil con la bossa nova, género que adquirió personalidad propia y se volvió un estilo local, a pesar de que en su creación fueron usados los elementos del jazz (o, como diría Yuri y Lucho Neves, se haya tocado con forma de jazz). Finalmente, y en base a lo previo, se cuestiona si es que la nueva música podría considerarse únicamente música peruana moderna, postmoderna, o jazz peruano. Con respecto a esta reflexión, el guitarrista añadió:

Creo que es una discusión que va a tener para rato, algunos consideran que lo que se hace ahora no se puede llamar jazz, otros que sí. Entonces yo a mi música la defino - de manera personal, que podría sonar hasta atrevida - como música peruana del siglo XXI, opinión que también he visto en otros músicos que están en esa búsqueda con las sensibilidades que los caracteriza (comunicación personal, 2 de marzo de 2020).

Se aprecia pues, en primer lugar, un reconocimiento del artista (que, bajo la definición que se ha redactado previamente, para esta investigación sería jazz peruano) de que la música que hace es peruana. Es una postura interesante y muy próxima a lo que se comentó del jazz en Cuba o Brasil. Quizás lo que busquen Yuri y los otros músicos que menciona es lograr el mencionado “surgimiento”, a través del desarrollo de la tradición. Esta postura la vuelve a citar más adelante en la entrevista:

(...) también me siento muy parte de la música criolla, de la tradición, pero sí con mucha necesidad y sed de hacer nuevas cosas. Y las nuevas cosas no serán con renovar un cancionero, sino agregar cosas. Tampoco pretendo distorsionar la tradición o acabarla, sino cultivarla y mantenerla, pero abrir el espectro con nuevas estéticas nuevas formas de sentir y hacer (comunicación personal, 2 de marzo de 2020).

Así pues, se contempla que existe la posibilidad de un jazz peruano que escape de esta etiqueta. Esto se daría en base al desarrollo de los elementos tradicionales con la inclusión de lo foráneo para “modernizar” estos estilos, sin que por ello los géneros pasen a ser parte del repertorio jazzístico, sino una vertiente más de la música peruana (proceso que sería similar al de la *bossa nova*). Esta nueva denominación aún es incierta, por lo que por fines prácticos se considera aún conveniente usar el término jazz peruano que se emplea en esta tesis.

Como acápite, es importante mencionar que el jazz interpretado en el país, de manera tradicional y sin elementos locales, también es jazz peruano. Sin embargo, en este caso lo “peruano” es asignado por su lugar de procedencia y no los elementos presentes en la música. Por tanto, existe un jazz peruano en relación a su origen, y un jazz peruano en relación a la música híbrida. Esta dualidad existe no sólo aquí, sino en todos los otros países que no han

Adicionalmente, el bajo y la guitarra dibujan una armonía ya alejada del tradicional I-V7 en tonalidad menor de la danza afroperuana.

Además, la percusión - dirigida por el cajón y la batería - se mantiene apegada al patrón de landó, pero añade sonoridades comunes en el jazz moderno, como platillos resonando y repiques, que dialogan con la melodía principal en su desarrollo. Como se ve, el verso cuenta con la melodía principal y el ritmo propio del estilo peruano, mientras que del jazz se ha añadido la armonía extendida (en este caso, el guitarrista empleando acordes disminuidos en triadas abiertas que luego resuelve con acordes suspendidos), la orquestación de la melodía entre la sección de vientos, y - posteriormente - una sección de improvisación sobre la guía armónica que el sexteto arregló para el tema. También cuenta luego con una sección en compás de 6/8 que ya no evidencia las rítmicas afroperuanas, pero sí un contrapunto entre la melodía principal del toro mata y la improvisación de la trompeta, con un contrabajo más apegado al jazz moderno (usando por momentos la técnica del *walking bass*) a partir del minuto 3' 10".



Figura II. Melodía principal del verso de “Toro Mata”, recogida de la investigación *Análisis de Toro Mata - Hermanos Santa Cruz* (UPC, 2014) de la autoría de Limailla Romero y Martín Sebastián Elías.

Figura III. Transcripción del fragmento (1' 15") de “Toro Mata” - Gabriel Alegria Afroperuvian Jazz Sextet en el disco *Pucusana* (2010), en la sección del verso antes de la parte de improvisación.

En este caso, en un inicio se podría pensar que la canción correspondería a una coalescencia, pues - al oír los compases transcritos - su estructura híbrida puede entremezclarse, más no aparece de forma inmediata o evidente. Sin embargo, la introducción tradicional de Toro Mata precedente a los compases mostrados, así como la añadidura del jazz en 6/8 a partir del minuto 3' 10", evidencian que todo el arreglo se trata de una combinación, categoría de Holzinger que implica que el arreglo permite al que oye poder discernir entre los elementos que constituyen la pieza y el modo en el que ocurrió la combinación.

Desde el vals criollo se puede estudiar un arreglo que sí podría catalogarse como coalescencia. Este es el caso del arreglo de Juan Daniel Pastor "Chinchano" sobre el tema de Felipe Pinglo Alva "El Plebeyo" (2016). Como se aprecia al realizar una primera escucha, el motivo típico de la melodía que pasa a modo mayor se mantiene, así como la rítmica sesquiáltera propia del vals después de la Guardia Vieja. Sin embargo, esta melodía es rearmonizada en la versión de Pastor, sin que se pierda la estética del vals.

Frase musical E de 8 compases Cambio a Modo Mayor

Semifrase musical h de 4 compases - dos motivos

E A

el a mor sien_do, hu ma no tie ne, al go de di vi no

Figura IV. Transcripción del fragmento de "El Plebeyo", analizado por Chalena Vásquez, publicado por la autora en redes sociales el año 2013.

E Tacet melody

A Bm7 A/C# Bm7 A C#7 F#m7 C7(#11)

Figura V. Fragmento de la partitura del arreglo de "El Plebeyo" en el disco *Un Cambio* (2016), prestado por Juan Daniel Pastor para los fines de esta investigación.

Este es uno de los casos en el que el arreglo está compuesto de una manera orgánica, pues ambos idiomas - el del jazz y el del vals peruano - no se interrumpen, sino por el contrario, se unifican y complementan. La melodía tradicional se ha mantenido intacta, así como el acompañamiento rítmico propio del vals de esta época, más sí se ha añadido una

rearmonización con acordes de séptima - cambiando la relación de tensión y reposo entre las notas de la melodía y los acordes - así como contrapuntos entre el saxo y la trompeta a lo largo del desarrollo del tema. Además se encuentra la sección de improvisación, en la que los viontistas usan un lenguaje muy propio del jazz moderno sobre la rearmonización (aproximaciones cromáticas, un flujo constante de notas y un concepto lineal para abordar la armonía), retornando a la melodía principal del valse al final de la sección para concluir la pieza. La delicadeza con la que se han escogido los elementos de cada género, así como la forma prolija en la que se dispusieron sin saturar o sin que el arreglo suene “forzado”, evidencia una forma de música híbrida más unificada, en la que los elementos constitutivos son distinguibles, mas no inmediatamente, por lo que se trataría de una coalescencia.

En el caso de la sierra será sujeto de estudio el baile del carnaval, basándonos en el arreglo de la selección de carnavales de Huamanga realizado por Javier Molina (2015), y contrastando con la pieza “Carnaval” de Fredy Guzmán en el álbum *Waijazz* (2015). En primer lugar, ambas piezas se encuentran en el mismo compás de 3/8, y en ellos la música se siente “a pulso”. Esto quiere decir que todos los tiempos se perciben como tiempo fuerte en lugar de que haya una secuencia de golpe fuerte, débil, semi-fuerte y débil, como sí ocurre en un compás de 4/4.



Figura VI. Fragmento de la pieza “Carnaval Huamanguino”, escrita por Javier Molina en su obra *Guitarra Peruana: seis cuerdas por los caminos del Perú, volumen III* (2005).



Figura VII. Fragmento de la pieza Carnaval, escrita por Fredy Guzman en *Waijazz* (2013). Partitura cedida por el autor para los fines académicos de esta investigación.

Además, en ambos casos el pulso es mantenido por las guitarras, que durante la melodía principal siempre se quedan con golpes “a tierra” (sobre el pulso). Asimismo, se aprecia que en ambas piezas el acompañamiento armónico de la guitarra se refuerza rítmicamente a través de

un ostinato en corcheas sobre la armonía del tema. En el caso de “Carnaval Huamanguino”, este patrón se encuentra sobretodo sobre el acorde de tónica en segunda inversión (Bb/F), y en el caso de “Carnaval”, sobre el acorde de G en posición fundamental.



Figura VIII. Fragmento de la pieza “Carnaval Huamanguino”, escrita por Javier Molina en su obra *Guitarra Peruana: seis cuerdas por los caminos del Perú*, volumen III (2005).



Figura IX. Pedal armónico realizado por la guitarra acústica en “Carnaval” (2015) de Fredy Guzman. Este patrón es encontrado en varias partes de la producción, como por ejemplo en el minuto 0’10”. Transcripción propia.

Con respecto al desarrollo armónico, el arreglo de Guzmán añade intercambios modales (bIII maj7, como el Bbmaj7 en la figura X) y dominantes secundarios con sustituto tritonal (subV7/bVIMaj7, como en el caso del E7 que se aproxima a Ebmaj7), acordes que son usados en el jazz moderno. Por otro lado, el “Carnaval Huamanguino” de Molina oscila mayormente entre la tónica de la tonalidad mayor (Bb) y su relativa menor (Gm).



Figura X. Progresión armónica de la segunda sección en “Carnaval” (Guzmán, 2015), donde se evidencian intercambios modales y sustitutos tritoniales con referencia a la tonalidad con la que empezó la pieza.

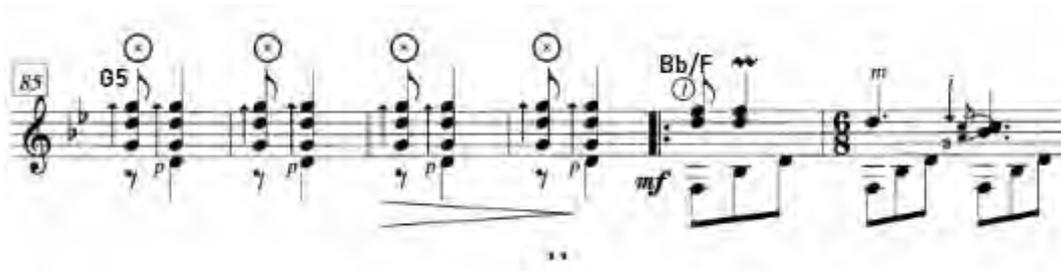


Figura XI. Progresión armónica de compases 85-90 en “Carnaval Huamanguino”, escrita por Javier Molina en su obra *Guitarra Peruana: seis cuerdas por los caminos del Perú, volumen III* (2005). Como se observa, la armonía oscila entre G5 y Bb/F, sexto grado y primer grado, respectivamente.

Con referencia a la melodía, el caso del arreglo del jazz peruano emplea la pentafonía en ella. Además, se usa el idioma quechua como elemento extra-musical presente en la obra (en la letra y en “guapeos”), reforzando así la referencia de la identidad andina. A nivel armónico y de forma (al haberse añadido una sección para la improvisación), el arreglo tiene las características del jazz moderno. En cambio, a nivel rítmico y melódico se han conservado en gran parte del arreglo los elementos de la música andina, con excepción de la sección de improvisación, donde estos son menos evidentes. En este caso, se podría afirmar que se trata de una mezcla, pues los elementos constitutivos no sólo aparecen de manera evidente, sino que se revelan a través de la forma del arreglo, sobretudo en la sección improvisación, momento en el que los elementos del jazz aparecen casi aislados de los elementos de la música andina.

Finalmente, el caso de la pandilla de la selva manifestada en el jazz peruano es particular. Como se evidencia en la grabación “Mix pandilla” (2009) del Grupo Explosión de Iquitos, el estilo calza con la información encontrada en la tesis de Milagros Murrieta (2008). En esa investigación se afirma que la pandilla es un baile alegre y de *tempo* usualmente rápido con carácter festivo y colectivo. En adición, la armonía presente en las piezas presentes en el “mix” estudiado siempre oscila entre los grados: I - IV - V, con apariciones esporádicas del grado VI y II a lo largo del tema. De similar construcción armónica resulta el tema principal de “Pandilla para Pía”, presente en el álbum debut de Oriente Trío (2020). En él se evidencia una melodía construida sobre los grados I, IV y V en la tonalidad de Mi Mayor (0’ 06”) que alterna con un puente (0’ 36”). Este puente tiende más a la música norteamericana en comparación a la sección previa, pero cita al tema principal de la obra, acercando de manera orgánica ambas estéticas.

En lo rítmico, la pandilla estudiada se caracteriza por un *tempo* rápido, con un bombo marcando la figura de negra con puntillo - corchea. En el caso del arreglo, este patrón se encuentra presente en la tarola pero ha pasado por una reducción rítmica. Así, el motivo se encuentra en

la figura corchea con puntillo - semicorchea y, dado que el *tempo* de “Pandilla para Pía” es mucho menor al de Mix Pandilla, la sensación rítmica es muy similar.



Figura XII. Fragmento del ostinato rítmico realizado por el bombo en “Mix Pandilla” (2009).



Figura XIII. Fragmento del ostinato rítmico realizado por la tarola en “Pandilla para Pía” (2020).

El momento en el que se contempla el punto álgido en la mezcla entre la estética de la música de la selva y el jazz es en el de la improvisación de la guitarra. Como se dijo previamente, la improvisación es un momento de libertad y de verdad para el músico, un instante en el que la voluntad de un individuo resuena y se vuelve el elemento principal en una pieza. En esta producción se evidencia que el músico no solamente ha sido instruido en el lenguaje del jazz, sino también en el de la música de la selva. Esto se evidencia a través del uso de la reverberación, las frases con espacios, y las citas a melodías típicas de la música de la selva (2’ 03”) alternadas con aproximaciones cromáticas propias del jazz moderno que se integran de una manera distinguible pero orgánica.



Figura XIV. Fragmento de la improvisación de guitarra en “Pandilla para Pía” de Oriente Trío (2020), presente en el minuto 2’ 03”, donde se cita una melodía tradicional.

Consideraría que en este caso esta pieza se trata de una combinación, debido a que sus elementos constitutivos son reconocibles, aun cuando están presentes de manera ligera y se encuentran alineados dentro de la estética alegre del género.

Como se observa en los casos estudiados, el jazz peruano oscila entre lo que sería dentro de la categorización de Holzinger una mezcla, combinación y - en algunos casos coalescencia. El patrón combinatorio usual es el de proponer la rítmica y la melodía de un estilo tradicional peruano, y combinarlo con las técnicas de rearmonización y de improvisación del jazz moderno. Dado que, bajo nuestra definición, no es necesaria una presencia permanente de una hibridación

musical orgánica, como sugiere el término fusión que mencionó Madueño (Olazo, 2002), se puede incluir bajo la etiqueta de jazz peruano a aquellas piezas donde la integración no está presente en cada compás de la obra. Algunos casos similares son el arreglo de “Toro Mata” de Gabriel Alegría y la pandilla de Oriente trío, producciones en las que la sección de improvisación se aleja de las rítmicas peruanas para acercarse más al jazz, y en las que la sección de melodía se aproxima mucho más a los mencionados ritmos.

Asimismo, quien redacta quisiera añadir que también existe la posibilidad de mantener las melodías extranjeras y “peruanizarlas” dentro del género. Un caso como este es el del tema “Blackbird”, original de The Beatles, pero arreglado por Richie Zellon (2012) hacia el jazz afroperuano, incluyendo en él la rítmica del festejo. En este caso particular, la fórmula de combinación solamente incluiría el patrón rítmico mencionado como elemento local, que se añadiría sobre la rearmonización de Zellon, la popular melodía de “Blackbird” y la sección de improvisación. En resumen, el jazz peruano constituye una plataforma abierta a la exploración, en la que los elementos combinatorios (algún género peruano y el jazz) no siempre siguen la misma fórmula, pero en la que estos siempre se manifiestan de manera evidente a nivel armónico, melódico, rítmico o de formato.

3.3 Jazz Peruano: Hibridación e Identidad

La escena del jazz peruano propicia la interacción de las manifestaciones locales y las foráneas. La búsqueda explícita de esta interacción por parte de los músicos - puesta en manifiesto en el escenario o en las grabaciones de un álbum - corresponde a una forma de construir identidad, de friccionar las culturas y de posicionarse en el mundo globalizado.

Es interesante preguntarnos a quiénes atañe esta exploración. Como evidencia la encuestadora Gfk (2017), el consumo de jazz en el país es mínimo, por lo que esta escena a nivel nacional no es impulsada por grandes grupos - como en su momento sí lo fue la de la música criolla o la andina - sino más bien, se construye y asienta en una tribu urbana mayormente capitalina. Son los músicos de esta tribu los que ponen en debate la tradición y la modernidad, lo nacional y lo extranjero, y lo propio y lo ajeno, dicotomías intensamente ligadas a la historia de la peruanidad, de las que ya se ha hablado en el primer capítulo. Es una forma de proyectar los elementos culturales del país en una plataforma con alcance global que puede tener múltiples fines: la exploración meramente musical, la validación de las manifestaciones artísticas locales a nivel internacional, el fomento del interés por la música tradicional nacional, la demostración de que la música peruana se encuentra vigente (similar al caso del charango mestizo) en el mundo

contemporáneo, la validación del potencial artístico de cada cultura en el país como competitivo a nivel global, la negociación entre las identidades presentes en el caso de los músicos migrantes, el recuerdo del espacio cultural de donde el artista proviene, la exposición de la diversidad artística con la que gozamos los peruanos, entre otros posibles escenarios. Es por ello que este género musical es valioso y podría ser promovido y difundido tanto como otros estilos.

Como nos recuerda Rozas (2007) el buen gusto, criterio con el que los estilos se validan al ser aceptados y consumidos, implica el peligro de “la exclusión de músicas por no estar en sintonía con los cánones hegemónicos”. En tal sentido, muchas manifestaciones culturales pueden pasar desapercibidas y - peor aún - quedar invalidadas al no ser de “buen gusto”. Ya que el consumo de cultura brinda validez a los grupos sociales, la música entra en un terreno político en el que aparecen diálogos de poder entre la sociedad. Y quizás es en este terreno donde se encuentre el mayor potencial del jazz peruano, exponiendo las manifestaciones culturales excluidas (y aquí los medios masivos también tienen un rol) por el “buen gusto” de la sociedad, permitiendo que se globalicen, se conviertan en un referente de la identidad y propicien el regreso a estas raíces “con más respeto y admiración para poder crear nueva música, aún más rica y original” (Rozas, 2007).

Adicionalmente, al igual que la totalidad de los estilos de música peruanos que han pasado por un proceso de mezcla entre culturas para poder tener las características musicales con las que cuentan actualmente, el jazz peruano no es una mera imitación de un modelo extranjero (Ruesga, 2010). Es la apropiación del jazz como plataforma para buscar nuevas maneras en las que se pueda expresar la música peruana, así como una vía en la que esta se mantiene vigente en la estética contemporánea de hacer música, sin perder su lazo con el territorio de donde proviene.

En un mundo donde la migración y la globalización han separado el espacio cultural de un territorio estático, el jazz peruano es también una manera de lidiar con la pluralidad de identidades que nos componen. Al ejecutar una pieza de jazz fusión, el músico migrante estará lidiando con el espacio cultural del que proviene y al que ha llegado. En su manera de tocar, en sus propuestas, y sobre todo, en su improvisación, el artista negocia las influencias musicales que refieren a las culturas de las que es parte. Esta negociación puede verse influenciada por las condiciones sociales, políticas o económicas en la realidad del músico. Por ejemplo, un músico afín a los estilos del litoral peruano, que por necesidad económica requiere

desenvolverse en una escena musical diferente como la del jazz moderno de la década de 1940 (*bebop*), deberá nutrirse del vocabulario de este estilo, y si así se lo solicitan, dejar de lado las melodías peruanas que vengan a su mente al momento de improvisar. Como se mencionó previamente, a través del género se evidencia la globalización cultural. Este tipo de jazz fusión es una respuesta a la relación entre la música tradicional y las nuevas estéticas contemporáneas: un cruce de culturas que ciñe una nueva identidad, híbrida, dúctil y multicultural.

Existe un antecedente importante de cómo una identidad nacional se ha proyectado y beneficiado a través del jazz fusión y ha permitido la apertura de los símbolos culturales de un país al mundo. Este es el caso del español Pedro Iturralde, quien en un intento de propiciar el consumo del jazz al interior de su país, mezcló al flamenco con el jazz en sus álbumes con el título *Jazz Flamenco* (1967 y 1968). Sin embargo, como lo demuestra Iglesias (2005), en esta propuesta no sólo se revivió el proceso de hibridación entre el jazz y la música española, sino que también se propició la apertura internacional del flamenco y con ello la proyección de los elementos de identidad española al mundo. En un período político complicado, en el que la cultura flamenca significaba la búsqueda rebelde del reordenamiento del sistema político democrático del país, Iturralde logró un éxito comercial que contribuyó a la consolidación de la cultura española como exponente de la música a nivel internacional. Este éxito sería luego seguido por Paco de Lucía, importantísimo personaje en la historia del flamenco y su aproximación al jazz fusión, figura emblema de la música española, quien además de todo eso, fue miembro del ensamble de Iturralde en ambos álbumes (Iglesias, 2005).

Considerando la heterogénea identidad peruana, caracterizada por la multiculturalidad, la música fusión contemporánea peruana - como menciona Dodge (2008) - conlleva la creación de nuevos estilos que reconozcan la diversidad de las tradiciones peruanas y a la vez generen cohesión y símbolos de identidad. Así pues, la autora argumenta que al poner a los estilos peruanos en un mismo nivel e integrarlos con otros, los músicos y productores contribuyen a la consolidación de una identidad nacional que refleja las múltiples raíces en la contemporaneidad. Se revela aquí uno de los impactos que puede tener el jazz peruano sobre la construcción de la identidad: la consolidación de una peruanidad heterogénea representada por la riqueza multicultural manifestada en la escena del jazz peruano.

3.4 La construcción del sentido de pertenencia en la práctica del estilo

Todo lo redactado hasta el momento se quedaría en el plano teórico si es que no se buscase evidenciar que este estilo de música híbrida tiene alcances certeros en la identidad de las

personas involucradas en la escena del jazz peruano. Por ello, como se especificó en la metodología, se realizaron entrevistas a personajes vinculados a la misma. Esto se hizo con el fin de demostrar la relación entre el género y la identidad, y determinar el impacto del estilo en la construcción de un sentido de pertenencia al país. Las entrevistas sustentarán el vínculo transversal entre los conceptos de “jazz peruano”, “impacto de la música en la identidad” y “la identidad nacional”, para cumplir con el objeto de esta investigación.

Una de las preguntas planteadas relevantes a la relación jazz peruano-identidad fue: “¿Consideras que parte de lo que nos hace peruanos está presente en él (jazz peruano)? ¿Cómo crees que la peruanidad, o el sentimiento de pertenencia al país, se hace presente en esta música híbrida?” La respuesta de Laura Andrea Leguía, exitosa saxofonista de jazz peruano que radica en Estados Unidos, es reveladora. Ella comenta:

Conozco estadounidenses nacidos aquí, que te dicen sin pensarlo dos veces: "soy peruano", "soy ecuatoriano", "soy colombiano", sin jamás haber ido al país que consideran su patria. Se consideran peruanos porque crecieron escuchando música peruana, comiendo comida peruana, leyendo noticias de política peruana. Si los referentes culturales compartidos son lo que nos hacen peruanos, y estos se encuentran en el jazz peruano, entonces de todas maneras lo que nos hace peruanos se encuentra en el jazz peruano (comunicación personal, 22 de enero de 2020).

Leguía coincide con Ancalle y Stokes, en tanto hace evidente la relación de la identidad, la música y el espacio cultural. El sentimiento de pertenecer al país, por parte de los estadounidenses que se identifican como peruanos, confirma que la música tiene el potencial de “reubicarlos” en un lugar físicamente lejano, pero con el que se sienten afin. Aun cuando ellos nunca hayan ido al mismo, se sienten parte de la cultura peruana y se interesan no solamente en su arte, sino también en su acontecer político. La identidad cultural que comparten los hace sentirse parte del país, pues esta es un agente que ha sido determinante en su identidad al punto en el que se reconocen pertenecientes al territorio. Asimismo cuando se hizo la pregunta “¿Te sientes afin a los elementos peruanos presentes en el mismo?” a la saxofonista, ella respondió: “Me siento afin al vals landó, claro. Lo siento como un recordatorio de la continuidad de la vida”. Leguía confirma que el jazz peruano también contiene los referentes culturales (en este caso, el vals landó) que pueden generar vínculos identitarios. En este sentido, el jazz peruano constituye un agente mediante el cual la peruanidad se puede consolidar, al remitir a la identidad cultural asociada a través de los elementos locales que han sido fusionados.

Por otro lado, Fredy Guzmán, en relación a la misma pregunta añade que:

(...) el idioma es uno de los elementos principales para hacer fusión. La voz es el instrumento más bello y directo del alma y qué mejor cuando uno canta en el idioma nativo. Mientras mayor (cantidad de) los elementos auténticos en la música y mayor el contraste, más rica será la fusión (comunicación personal, 21 de febrero de 2020).

El idioma quechua se encuentra presente en su producción *Waijazz* y es uno de los elementos centrales en su propuesta de jazz peruano. Como se explicó, los elementos extramusicales - entendidos como elementos cuyo análisis sobrepasa al análisis musical, entre ellos la letra de una pieza - tienen también el potencial de generar cohesión. Esto se vincula al análisis de Ancalle sobre el valor del idioma quechua en la población de Huaycán, así como a la deducción realizada sobre el potencial de cohesión de la música presente hasta en elementos extramusicales. El lenguaje es un elemento cultural presente en la música, y junto a ella, también tiene el potencial de propiciar el sentido de pertenencia a un espacio. Por ello, el jazz peruano de Guzmán, provisto de elementos lingüísticos genuinamente locales, tiene el potencial de remitir a la peruanidad y generar cohesión en torno a ella.

También resulta relevante la respuesta de Carolina Araoz, que es una importante cantante, saxofonista y compositora peruana con éxito desde la interpretación del jazz. Además, se encuentra realizando música que fusiona a los ritmos peruanos con otras expresiones artísticas como el *sampling* de *beats*. Ella, con relación a la pregunta, revela que:

Sí, pero también creo que Lalá es peruana, y tiene algunos landós, pero considero que su música es peruana, considero la música de Lorena Blume peruana, mi música es peruana. Yo por ejemplo siento al Perú absolutamente en mi música. Bueno, ahora estoy utilizando elementos del folklore del Perú. Y ahora con todo lo que estoy haciendo se me viene influencia del Perú, pero también tengo influencias del jazz. Y además, creo que también cuando sales, te enamoras más del Perú. Y yo, todo lo escucho en festejo, o en landó, o en panalivio. O cuando escucho cosas más *straight* escucho santiagos de los saxofones del Valle del Mantaro. Soy peruana, y felizmente en los últimos años de mi vida me di cuenta de que el jazz es una herramienta, pero a la vez (me interesa) la identidad, quiero conocer más a mi país. Yo me siento peruana a donde voy. Y cuando metes elementos del Perú estás siendo peruana. No necesariamente tienen que ser elementos del folklore para que sea música peruana (comunicación personal, 23 de febrero de 2020).

Carolina cree tajantemente que existen componentes peruanos presentes en su música, pero también en la de todos los peruanos. Piensa que no es necesario que se encuentren los elementos culturales tradicionalmente vinculados a la peruanidad para que el arte peruano lo sea así. Entonces se está hablando de la diversidad de expresiones, se habla de una peruanidad contemporánea que no se vincula estrictamente a los ritmos tradicionales, sino por el contrario,

se liga a la diversidad, inclusive en aquellos artistas que no usan estos ritmos en su arte. Esto se alinea con la propuesta de una identidad nacional comprendida desde su diversidad, una diversidad inclusiva en la que las nuevas expresiones - que no necesariamente han estado históricamente construidas en el país - tienen validez dentro de la peruanidad.

Los elementos culturales peruanos que logró asimilar en su crecimiento como artista se hacen presentes continuamente, y por ello reconoce y vincula las distintas métricas de compases a estilos locales con los que ella se siente afin, como el panalivio o los santiagos. Desde su arte y su investigación sobre los estilos locales es que se percibe y confirma a sí misma peruana. En ese sentido se evidencia un sentimiento de pertenencia a un país desde lo diverso que se pone en manifiesto en la creación de música híbrida como ícono perceptible de esta identidad. Ello se vincula a una de las tesis de Rice, según la cual la música puede contribuir a la construcción del sentido de pertenencia al hacer “tangible” esta identidad a través de la iconicidad.

En la misma línea se encuentra la opinión de Pepe Céspedes, remarcable pianista, educador, productor y compositor peruano. En su entrevista, él declaró lo siguiente:

Sí, cualquier elemento de nuestra cultura es parte de “ser” peruano. Pero no alcanza sólo con ser peruano, hay que saber transmitirlo a través de la música. Muchos músicos peruanos con sentido de pertenencia no tocan necesariamente música peruana, no les gusta, parece contradictorio, pero en mi opinión el que no te guste la música peruana no te hace menos peruano (comunicación personal, 4 de marzo de 2020).

Dado que cualquier elemento de nuestra cultura es parte de nuestro “ser peruanos”, los elementos tangibles o perceptibles también lo son, y por ello, forman una representatividad de esta identidad, una iconicidad. Es muy rescatable lo que añade el pianista con respecto a que uno no tiene que sentirse identificado con estos íconos de la identidad para pertenecer o sentirse partícipe de la misma. Hay que recordar que las expresiones culturales de nuestro país son diversas y es poco probable que todas ellas sean de nuestro total agrado. Sin embargo, existen íconos ajenos a la música peruana que también brindan este sentido de pertenencia, y que ameritan un estudio posterior. Algunos de ellos podrían ser: la gastronomía, el arte visual, la forma de hablar, la historia común, entre otros.

Por su parte, Kike Purizaga, exitoso pianista y arreglista peruano, con una vasta experiencia tocando música peruana y extranjera, comenta:

Si te refieres porcentualmente, depende del artista. Por ejemplo en Perujazz quizás el porcentaje de jazz sea un 25%. En Zav está la improvisación y muchos elementos, pero el nivel de sonido

de peruanidad que le da esa característica es muy alto. Entonces yo asumo que para él sería un 20% (de jazz). En trabajos como el de Juan Daniel Pastor el porcentaje es mucho más alto, creo llegaría a ser un 60% 40%, siendo el 40% a la porción del sonido de jazz. O incluso hay temas en los que está muy equilibrado. Es el artista quien en su propuesta, y no deliberadamente, le da ese equilibrio porcentual a su trabajo con respecto al equilibrio entre qué es extranjero y qué es el aporte peruano. Pero no se hace una consciencia de ir delimitando, sino que es la música que va hablando por sí sola. (...) El sentido de pertenencia más bien nace por la apropiación y el arrojo emocional que puede haber en ella. Recordemos que la música, además de ser un arte, es un acto muy intelectual. Entonces bajo este parámetro es difícil determinarlo tan duramente. Uno no realiza música peruana para demostrar un amor a un país o manifestar o materializar el propio. Este nace desde distintas aristas, como la vida diaria (comunicación personal, 23 de febrero de 2020).

En un principio, Kike al ya hablar de porcentajes confirma la presencia de elementos locales presentes en este jazz peruano (al que él llama primero música peruana contemporánea, y luego jazz peruano). Pero cuenta también de cómo este sentido de pertenencia nace espontáneamente del músico que ha crecido con los referentes culturales peruanos. Se trata de una identidad que aflora “naturalmente” en el actuar del músico, y no de una intención voluntaria de demostrar un amor al país o materializar el apropiamiento de estos elementos. En consecuencia, para Kike los elementos culturales peruanos se hacen presentes de manera no voluntaria desde el actuar espontáneo del artista.

Yuri Juárez también da una importante opinión con respecto a la misma pregunta:

Bueno, en función de lo que tenemos hoy por hoy, de lo que se puede hacer en esta música contemporánea, que es básicamente de carácter instrumental además, creo que bastante (proviene) del elemento peruano. Tal vez sea el ingrediente principal donde la materia prima son nuestros ritmos y la parte de los aderezos (como para ir en términos de comida) son los (elementos) foráneos. Pienso que hay bastante, que esta música que se hace ahora tiene una estética que viene de las formas de hacer jazz, pero en esencia - que básicamente la esencia de la música es hablar del ritmo y su división - la parte rítmica es bastante clara, está más cerca en este caso de lo peruano, sí considero que es una música bastante peruana. Siempre toco de una manera peruana en lo que hago, porque no sé hacer más, no me sale otra cosa. Yo soy peruano, afrodescendiente, limeño que toda su vida ha tocado esa música. Lo que me sale de los dedos está conectado con eso. (...)La columna vertebral para lo que hago es lo afroperuano, y creo que además se nota. Tú le preguntas a un jazzista y las opiniones que he recibido es que “eso no es jazz” pero también van al otro extremo y le muestras a un tradicionalista que toca música folklórica y te dice “eso no es peruano”. Considero que mientras haya elementos que pertenezcan a una de las culturas, yo considero honestamente mi música muy peruana, a pesar de lo distinto que pueda sonar al folklore, a pesar de que puede tener elementos que no pertenecen a lo tradicional, pero si siento que la música que yo hago es básicamente peruana (comunicación personal, 2 de marzo de 2020).

El artista revela algo que hasta el momento no se había mencionado, y es que gran cantidad del repertorio del jazz peruano se compone fundamentalmente por música de carácter instrumental. Juárez además resalta el importante valor que tiene el ritmo como parámetro de la música, al punto en que lo considera su esencia misma. Y es justamente este peso, en su mayoría, el que usualmente viene de los estilos peruanos. Él considera, al igual que quien redacta, que mientras haya elementos peruanos en la producción, por más que estos no conformen la totalidad de parámetros, la música se puede considerar de origen local. Sin embargo, es preciso añadir que estos elementos han de ser suficientemente evidentes a nivel técnico para que esto ocurra (así pues, tocar un jazz al estilo de Nueva Orleans, reemplazando la batería por el cajón, sin cambiar los patrones rítmicos, en mi opinión, no constituirá parte de la música híbrida en cuestión).

Otra de las preguntas vinculadas a la relación que estudia esta tesis fue “¿Consideras que los elementos locales presentes en el jazz peruano te remiten a algún lugar? ¿En qué piensas o a donde te lleva oír o ejecutar este tipo de música? ¿Te trae algún recuerdo o memoria?” Al respecto, Araoz añade:

A cada música le corresponde su lugar, a cada olor, sus momentos. Pero la comida, el sabor, la música, más aún. (El jazz peruano) Me remite a la costa peruana, a Cañete. Imagino el atajo de negritos. Hoy justo tuve que grabar unos saxofones, y me pidieron que sea del estilo andino. Estoy enamorada del saxofón del Valle del Mantaro. Y yo igual lo toco y he aprendido varias cosas, pero no nací ahí y mi forma de tocarlo nunca será igual. Pero he estudiado sus articulaciones, y he vivido su cultura, comido su comida, me he metido a ver cómo piensan, mi tesis fue sobre eso. Y hoy en esa grabación tenía un solo y me pregunté ¿Esto es jazz o no es jazz? Hoy al grabar estaba pensando en el Valle del Mantaro, no paraba de pensar en los paisajes, orquestas y bailes. Pienso un montón en los bailes a la hora de interpretar música peruana, pero definitivamente todos pensamos diferente. Yo cuando toco los ritmos afroperuanos, o cualquier cosa en afroperuano, siento que vuelo. De hecho tuve la suerte de tener a Susana como mentora (comunicación personal, 23 de febrero de 2020).

Se evidencia un jazz peruano con la capacidad de “reubicar” a sus miembros en otro contexto. En el caso de Carolina, a ella le remite a Cañete (recordemos que ella ha tenido una influencia de Susana Baca). Pero también, en la creación de música con referentes andinos, se siente remitida al Valle del Mantaro. Entonces, en línea con la propuesta de Delannoy, el jazz peruano - como cualquier otra expresión musical local y cualquier estilo que mezcle algún elemento peruano con otro elemento extranjero - tiene el potencial de permitir al músico migrante “replegarse sobre sí mismo” y regresar a los momentos preciados que vivió. En este acto, el músico puede recordar su procedencia y modificar su sentimiento de pertenencia al país (sobretudo, estando lejos del mismo).

Con respecto a la misma pregunta, César Peredo - flautista y compositor peruano que ha cultivado géneros como el jazz y la música clásica - añade:

El que la música pueda tener la característica de hacerte recordar o evocar algún lugar puede darse al saber de qué parte del país es determinado género, o en otros casos puede hacerte recordar alguna experiencia especial vivida en determinada zona, la cual pueda relacionarse con determinado género musical. Personalmente cultivo varios géneros musicales como la música clásica, la cual al tocarla me lleva a mi niñez o a recordar la escuela donde estudié en Alemania, la cual estaba ubicada en un palacio barroco. Si toco música afroperuana, esta me hará tal vez recordar mis experiencias con músicos como Pepe Vásquez, Eva Ayllón, Cecilia Barraza, el conjunto Perú Negro, las noches musicales que pase en la peña don Porfirio, las veces que he visitado el Carmen en Chíncha para compartir momentos musicales. Al tocar latin jazz me transporto a Nueva York, donde he estado muchas veces tocando con grandes amigos como Dave Valentin, Nestor Torres, además de mi experiencia como timbalero, instrumento que toco desde la edad de 10 años y ha contribuido mucho a mi desarrollo rítmico al improvisar (comunicación personal, 3 de marzo de 2020).

Al igual que Laura Andrea Leguía, Peredo hace referencia a la relación entre la música, el espacio cultural y la identidad. A través de la performance, el flautista “regresa” a los espacios donde cultivó los géneros que interpreta, recuerda de dónde viene y por dónde pasó, así como los momentos que lo configuraron como intérprete musical. En el caso de Peredo, al tener varias influencias estilísticas, cada estilo específico lo lleva a diferentes lugares. Cuando la música lo hace volver a su lugar de procedencia, en palabras de Ancalle, existe la posibilidad de reforzar y consolidar su identidad, pues se vincula a los grupos en los que se siente partícipe. A la vez, se evidencia una multiculturalidad en el colectivo de estilos que ha interpretado. Quizás sea la fricción entre la influencia de la música afroperuana, en conjunto con su influencia como jazzista, la que lo llevó a realizar producciones de jazz peruano como las de *Cesar Peredo y Los de Adentro*. Por ello - y en línea con la propuesta de Delannoy sobre la música e identidad - el jazz peruano también podría resultar para Peredo un espacio de diálogo, confrontación y conciliación entre las identidades latentes que lo componen.

La reminiscencia al espacio cultural referida por Ancalle y Stokes también se hace presente en la respuesta de Pepe Céspedes, quien afirmó:

Sí, cuando se trata de referencias de la música criolla o afroperuana me remiten a la música tradicional, la que escuché desde niño. En el caso de las referencias de la música andina o selvática, de los viajes que he hecho dentro del Perú (comunicación personal, 4 de marzo de 2020).

Entonces parece que el jazz peruano, empapado por las influencias culturales procedentes del país, tiene el potencial de retornar a los músicos de su escena a espacios o momentos vividos según el estilo local con el que se haya trabajado.

Desde el extranjero, Laura Andrea Leguía comenta sobre la “reubicación” que experimenta al interpretar jazz peruano: “El jazz peruano me suele remitir a la costa. (...) Estos espacios prolongados me hacen pensar en el horizonte, tal vez en grandes bandadas de pájaros.” Esto coincide nuevamente con el potencial de la música de remitir a las personas a espacios o momentos vividos, haciéndoles recordar su lugar de procedencia y con ello reforzando (o cuestionando) la identidad asociada a ese espacio. Asimismo, existe una iconicidad positiva asociada al jazz peruano, la visión de las “grandes bandadas de pájaros”, y la costa que Laura Andrea recuerda. En la línea con el postulado de Rice, la carga afectiva que supone la experiencia sensorial del jazz peruano así como la visión de la costa y los pájaros permiten que la peruanidad se consolide, pues - como menciona Rice - esta identidad se percibe espontánea y natural a través de estos íconos.

Sobre la misma pregunta, Purizaga añade:

Ese es el poder de la música, el poder del arte. No necesariamente tiene que ser la evidencia de la existencia de un ritmo. Por ejemplo en mi versión del jazz de “x” o “y” obra toco música andina o una saya, y no necesariamente tengo que pensar en Huancayo. Entonces, ¿De qué depende? De la interpretación, de la buena ejecución, de la buena constitución o estructura de la obra, y la infraestructura de esta misma tiene que llevarte. Porque efectivamente la música es una nave que te ayuda a viajar a través de las distintas sensaciones que vas experimentando. Pero depende mucho de los intérpretes, de que la música esté en un buen nivel de composición para que esto suceda. En mi caso, siempre hay una visión de todas las probabilidades que tiene esta música. (...) En mi caso, yo he compuesto valsos, festejos, landó, que están en ese entorno (del jazz peruano), y me ha resultado esquivo poder hacer algo con un tondero, que es la música de mi tierra (comunicación personal, 23 de febrero de 2020).

Kike confirma también la capacidad de la música de remitir a las personas a otros lugares. Pero añade que esta capacidad no se limita únicamente a los lugares de origen asociados al estilo que se fusiona del jazz peruano, sino que podría ser a cualquier otro lugar que el músico o quien escucha asocia. Asimismo, al igual que Stokes (1997), el arreglista resalta la importancia de la buena creación y performance de la obra en cuestión para que este potencial se manifieste. Ello revela que no toda música puede tener esta capacidad de reubicación, sino que esta posibilidad depende de que la música misma se encuentre a un cierto nivel de performance.

En el caso de la pregunta “Al momento de oír, ejecutar, o improvisar sobre este estilo, ¿Te sientes afín a los elementos peruanos presentes en el mismo? ¿Consideras que las culturas de donde provienen estos elementos están presentes en el mismo?” Pepe Céspedes confirma, coincidiendo con Purizaga al respecto, que la presencia expresa de ambos elementos estilísticos depende en gran medida de la buena ejecución del músico: “Me siento identificado. Las culturas están presentes en la medida que tu ejecución las respalde. No siempre se da (comunicación personal, 4 de marzo de 2020).”

Desde su perspectiva, Yuri Juárez añade:

Totalmente, no habría de lo que uno toca, (con lo que) uno no esté interesado o conectado. A mí me gusta que la guitarra suene un poco a Hendrix y que los teclados suenen a piano eléctrico a lo Chick Corea. Las baterías, me gustan los platillos, y el cajón muy presente. Esas cosas son las que me identifican mucho. Me siento muy cómodo tocando ritmos, tengo la guitarra, tengo el cajón, y tengo el lenguaje afroperuano que me acompaña todo el tiempo. Y hay otros elementos que también me gustan y me siento muy cómodo con ese tipo de sonoridades. Entonces más que buscar en los sonidos jazzísticos o sofisticados, me sirve mucho más el *rock* como expresión, la guitarra un poco más ronca, rústica, o del mismo sonido del *blues*, rajado. Porque también es una cosa que encuentro mucho más afín, en el sentido cuando lo comparo con la guitarra criolla. Esta guitarra de bordones, repiques, *staccato*, muy rítmica; con el *rock* empato ciertas sonoridades armónicamente un poco más sofisticadas, el ataque va bien si es un festejo; si es un landó, de repente otros colores. Depende cuando se combinan las sonoridades, los instrumentos son medios para algo, la finalidad siempre es la música, el instrumento es lo que va a comunicar. Sí, me siento bastante cómodo porque en lo personal siempre estoy llevando conmigo los sonidos de Lima, de la costa (comunicación personal, 2 de marzo de 2020).

En este caso, Yuri no sólo hace referencia a los elementos peruanos presentes en su música, sino también a las sonoridades foráneas que emplea en su performance y que son parte de su lenguaje musical. Al ser un músico migrante, que desde siempre se ha visto influenciado por estilos de todo el mundo, las identidades culturales - manifiestas a través de los lenguajes estilísticos que maneja - confluyen y le permiten tener versatilidad para buscar un sonido propio. Sin embargo, siempre está con la mente en los estilos de la costa peruana, y usa los sonidos del *rock* a servicio de este fin. En el caso de Yuri - y en concordancia a la propuesta de Delannoy con la que Aráoz también coincide - desde la hibridez musical y la fricción de culturas, siente un retorno a Lima y a la costa. En este caso, el jazz peruano le permite “replegarse sobre sí mismo” y regresar a momentos y lugares que son importantes para él que configuran su identidad. Es desde ese lugar en el que parte su propuesta musical, usando los elementos foráneos a favor de una música que él considera muy peruana.

Con referencia a la pregunta “Finalmente, ¿Te sientes relacionado de alguna manera hacia el género en cuestión? Si la respuesta es sí, ¿De qué manera?”, César Peredo responde:

Creo que todos o la mayoría de peruanos somos un crisol de razas. En mi caso, mi abuelo de parte materna era ayacuchano, mi abuela era una morena de Lima, por parte de mi padre abuelos chiclayanos. Entonces, por ejemplo, al tocar música afroperuana me siento identificado por todas mis vivencias con amigos y parientes morenos, por parte de mi abuelo la música de la sierra también la siento profundamente y ni que se diga de la música norteña y también la limeña. Esto lo siento como un privilegio con el que muchos peruanos contamos, es algo similar a lo que sucede con nuestra comida. Como mencione en el párrafo anterior, mi relación con la música afroperuana es directa por herencia de una de mis abuelas. Esto entre otras cosas me llevó a producir el primer disco de jazz totalmente dedicado a la fusión con la música afroperuana titulado "Cosas de negros", luego hice una continuación de este proyecto produciendo otro disco, el cual se titula "Zamacueca del mar", los cuales me han permitido poder relacionarme de una manera más cercana a las comunidades afroperuanas existentes en nuestro país (comunicación personal, 3 de marzo de 2020).

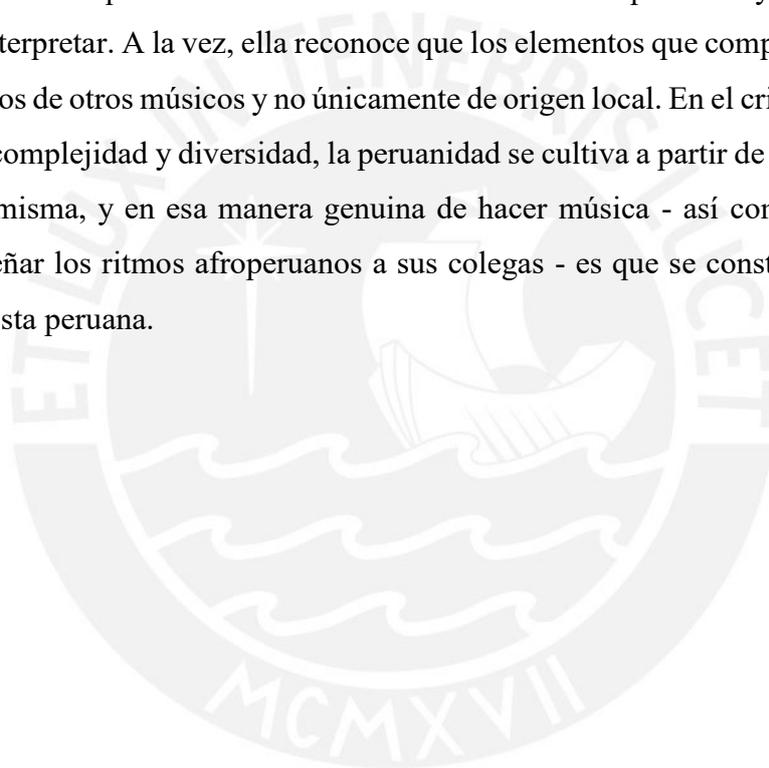
A través del jazz peruano, César se siente vinculado a las comunidades afroperuanas. Esta influencia desciende directamente por su abuela materna y es una de las razones por las cuales emprendió su proyecto musical. En su música, es posible que el artista recuerde sus raíces familiares, reforzando su sentido de pertenencia a lo afroperuano a través del arte. Asimismo, se hace latente nuevamente que la música proporciona iconicidad a una identidad. En el ejercicio del jazz afroperuano, César hace perceptible a la cultura afroperuana y - en línea con la propuesta de Rice - permite su difusión, replicación y consolidación desde la hibridación musical.

Finalmente, Carolina Araoz añade:

(...) nunca tocaré lo afroperuano como una afroperuana, y nunca tocaré la música andina y los saxos del Valle del Mantaro como ellos, nunca, porque no soy ellos, y eso está bien. Igual soy peruana, me encantaría dictar talleres. De hecho de alguna manera lo hago siempre con la gente que no conoce los ritmos afroperuanos y lo llegan a sentir, pero para que los toquen les enseño un montón de vídeos, escuchan un montón de la música, les enseño los paisajes, los bailes, para ver de dónde vienen. Igual ellos no lo van a tocar como yo, pero yo no lo voy a tocar como un Ballumbrosio y yo tampoco voy a tocar como Abiud Mucha (es un maestro del Valle del Mantaro). Pero si Chris Potter trata de tocar la Jija, probablemente yo la toque mejor que él, porque he estado en el Valle del Mantaro y he comido su comida y he visto el baile. Entonces yo creo que depende de cuánto de inmersión hay del músico en comprender de dónde viene eso. (...) Al final es identidad, nosotros nunca vamos a tocar un *straight ahead* - así sea nuestra composición - mejor que uno de New Orleans, nunca. Pero si vamos a tocar mejor el festejo que cualquiera de fuera. Porque es identidad, creo que es importante en general con la música,

que tenga de ti. ¡Pero “si de ti” es lo que tengas en la cabeza, eso está bien también! (comunicación personal, 23 de febrero de 2020).

Carolina revela en esta respuesta la responsabilidad que tienen los músicos de vincularse a la cultura que envuelve los estilos que interpretan. Esto es así porque los géneros musicales son manifestaciones culturales efectuadas en un contexto determinado, y entender ese contexto puede ayudar a comprender el mensaje detrás de cada obra. Este entendimiento contribuye al carácter que puede imprimir el músico en su actuar y con ello se propicia un impacto positivo en la calidad de la música. Es desde el particular actuar de la artista - desde su manera propia de hacer música – en el que ella cultiva con afecto los elementos peruanos y se siente peruana al componer o interpretar. A la vez, ella reconoce que los elementos que componen su identidad son diferentes a los de otros músicos y no únicamente de origen local. En el crisol de identidades de Araoz, en su complejidad y diversidad, la peruanidad se cultiva a partir de los elementos que ella asocia a la misma, y en esa manera genuina de hacer música - así como en su labor de compartir y enseñar los ritmos afroperuanos a sus colegas - es que se construye también a sí misma como artista peruana.



CONCLUSIONES

Con respecto al sentido de pertenencia al país o peruanidad, se concluyó que esta identidad basada en el concepto de nación, se caracteriza principalmente por la multiculturalidad. En esa complejidad, la identidad nacional heterogénea tiene como implicancias: la aceptación y la promoción de su diversidad a través de expresiones múltiples e híbridas; la perseverancia frente a los problemas y el empeño laboral que nos caracteriza; el orgullo por la historia común y por la superación de los complejos problemas que atravesó la sociedad peruana a través de la unidad; y la búsqueda de la igualdad en servicios, derechos y deberes para todos los compatriotas. A través de estos medios, el Perú debe reconocerse y ser reconocido como un país de riqueza cultural y una fuente de diversas expresiones que conviven sin que una opaque a otra.

Como lo menciona Salgado (1999), la identidad cultural es un elemento que constituye a la identidad nacional. En ese sentido, la peruanidad se encuentra configurada por la cultura que subsume. Existe un potencial de desarrollo interdisciplinario y de carácter nacional latente en la identidad cultural, pues ella es una expresión de nuestro pasado, presente y futuro. La música, al formar parte de la cultura, es por tanto un agente determinante en la identidad cultural - y por ende - en la identidad nacional. Esto se demostró al comprobar en el primer capítulo que efectivamente la música sí tiene impacto en la construcción de identidad nacional de sus habitantes. Como lo afirma Romero (2017), la música no es importante únicamente por la emotividad de su contenido y su valor estético, sino también por ser un hecho social que genera dinámica en las comunidades del país. Consecuentemente, la música propicia la cohesión o adherencia grupal, así como también la desunión o división entre personas.

En lo que respecta al panorama de la música en el país, aún es necesario profundizar muchísimo más para poder pretender escribir un documento de tal magnitud. Si bien se logró ordenar la gran cantidad de estilos musicales en el país bajo las categorías nominales de “música de la costa”, “música de la sierra”, y “música de la selva”, la cantidad de expresiones musicales diversas sobrepasaron el objetivo secundario de esta tesis. Sin embargo, la categorización realizada sirvió para demostrar que el jazz peruano sí contempla en su escena a la música de todas las regiones del país, permitiendo una exposición que podría favorecer la difusión de las manifestaciones culturales originales. Este es el caso de Yuri Juárez, quien promociona su proyecto bajo la etiqueta de música peruana aun cuando usa elementos del jazz en su propuesta híbrida. A través de la plataforma del jazz fusión todas las manifestaciones culturales se pueden

globalizar y convertir en un referente de identidad. También es posible que el interés por este repertorio propicie la búsqueda de la música tradicional en la que se basó, finalmente siendo una herramienta para la difusión de la multiculturalidad peruana.

Con relación al objetivo de poder explorar y distinguir cuál es el posible impacto que la música puede tener sobre la construcción de la identidad, finalizando el primer capítulo se encontró una importante cantidad de “formas” o vías en las que la música tiene un impacto efectivo en la construcción del sentido de pertenencia. Turino argumentó que en la escena musical se negocia y consolida la identidad colectiva y la valoración de una clase social sobre sí misma. Montero-Díaz afirmó que en la búsqueda de pertenencia a una sociedad, manifestada en la apertura hacia nuevos estilos musicales, se puede propiciar la re-configuración de la identidad de toda una clase social y llevarla a la movilización a través de la empatía. Ancalle argumentó, en primer lugar, sobre cómo la música puede remitir a los migrantes a su lugar de procedencia, y con ello consolidar o reforzar su identidad (así como diferenciarse de los demás). Luego explicó sobre la profundidad con la que la música cala en el pueblo migrante - al punto en que su ausencia tiene impacto en los encuentros sociales - y cómo esta permite trazar o borrar límites entre comunidades en interacción cultural (resultando en cohesión o disgregación). Por último, demostró cómo es que la música puede ser usada como herramienta para la movilización con fines políticos o religiosos, dado que ciertos estilos tienen profundo arraigo en la identidad de las comunidades y se puede aprovechar de los mismos con fines extra-musicales.

Stokes explicó cómo es que la música puede tener un impacto determinante en la experiencia política y puede ser usada en las relaciones de poder dentro de un país. Además, se pudo deducir que el potencial de cohesión de la música no se encuentra únicamente en el hecho musical por sí mismo, sino también en lo extra-musical como la letra, los formatos de reproducción, el idioma, las celebraciones y los lugares vinculados al mismo. A partir de esos elementos en común, las personas se identifican y agrupan o trazan límites y se distancian. Al igual que Ancalle, Stokes hace hincapié en la relación espacio cultural-música y la posibilidad que esta ofrece de “reubicar” a su audiencia en lugares o experiencias vividas en el pasado que calaron en ellos y que pueden configurar su identidad. Sobre los espacios, Stokes añadió que la música no es únicamente un reflejo de los mismos, sino que esta ofrece los medios por los cuales los ellos pueden transformarse. La relación entre la música, la identidad y los espacios culturales es abordada también por Delannoy, quién afirma que el jazz latino es un espacio de interacción entre las identidades de un músico migrante. Para el autor, este género propicia la creación de una identidad híbrida, determinada por el cambio que supone la migración. Finalmente, Rice

enlistó cuatro maneras en las que la música tiene un impacto en la construcción de la identidad: al darle una forma simbólica a una identidad preexistente, al posibilitar la catarsis y replicación de una práctica cultural, al impregnar una cualidad afectiva a la identidad, y finalmente al sumar un “valor positivo” a las identidades subalternas.

Por otro lado, se cumplió con el objetivo de llegar a una definición clara de lo que es el jazz peruano. En base a su historia, así como en base a las investigaciones sobre el estilo y sobre la música fusión, se esbozó el concepto con el que se trabajó a lo largo de la tesis. Se llegó a la conclusión de que el jazz peruano - visto desde la perspectiva de la fusión musical, y no con referencia al jazz tradicional practicado en el país - es un género musical de naturaleza híbrida en el que interactúan, de manera expresa, la música peruana tradicional y los elementos propios del jazz estadounidense. La búsqueda explícita de esta interacción por parte de los músicos - puesta en manifiesto en el escenario o en las grabaciones de un álbum - responde a una forma de construir identidad, de friccionar las culturas y de posicionarse en el mundo globalizado. En esta interacción es necesario que se evidencie dentro de la pieza la presencia de los dos lenguajes musicales en cuestión, pero no necesariamente al mismo tiempo o “en sintonía”.

A través del análisis, se reveló que los patrones en los que se combinan sus elementos constituyentes pueden variar. Sin embargo, no es suficiente requisito para que una pieza sea considerada jazz peruano: el solo cambio de instrumentación; el solo uso armonía extendida; o la sola añadidura secciones de improvisación a una composición o arreglo. Además, se determinó que el jazz peruano oscila entre lo que sería - dentro de la categorización de Holzinger - una mezcla, combinación y en algunos casos coalescencia. Quien redacta considera que es cuestión de tiempo para que el jazz peruano se consolide en las siguientes categorías de “unificación” y “surgimiento”. Para llegar a ello se requiere, además de una escena consolidada, de la difusión, el consumo y la promoción de este estilo por todos los medios posibles, a nivel nacional e internacional. Esto no sólo será beneficioso para la escena en cuestión, sino para toda la diversidad de música peruana presente en el género.

Finalmente, se encontraron ciertas maneras en las cuales la escena del jazz peruano puede tener alcances sobre la noción de la identidad nacional de sus miembros. En primer lugar, en la línea de Ancalle y Stokes, el género tiene la capacidad de vincular a los oyentes y ejecutantes con el espacio de donde provienen los elementos locales. A través de la cultura peruana presente en él, los oyentes pueden sentirse miembros de la identidad en cuestión, incluso cuando no han nacido en el Perú. Los elementos peruanos en el estilo no necesariamente han de ser parámetros

musicales, como armonía y ritmo, sino - como comenta Guzmán - pueden ser también lingüísticos, al ser el idioma una parte de la cultura. Por ello, el jazz peruano constituye un agente mediante el cual la peruanidad se puede consolidar, al remitir a la identidad cultural asociada a través de los elementos locales musicales o extramusicales que han sido fusionados.

Además, en la línea con el postulado de Rice y en base a la entrevista de Araoz, el jazz peruano puede brindar iconicidad al sentimiento de pertenencia al país. Esta peruanidad a la que se asocia es de carácter contemporáneo, y se vincula sobre todo con la diversidad y heterogeneidad de la que se habló en el primer capítulo. En ese sentido, a través de la música híbrida con elementos peruanos (en la que se encuentra el jazz peruano) se evidencia un sentimiento de pertenencia a un país multicultural. Esta identidad se pone en manifiesto en la creación de la música como ícono perceptible de la peruanidad. Dicha iconicidad también se reflejó en las declaraciones de Laura Andrea Leguía, de donde se rescató que la carga afectiva que supone la experiencia sensorial del jazz peruano, así como las imágenes a las que remite permiten que la peruanidad se consolide, pues - como menciona Rice - esta identidad se percibe espontánea y natural.

Finalmente, en concordancia con los argumentos de Delannoy, el jazz peruano, como cualquier otro género híbrido con elementos locales, tiene el potencial de permitir al músico de “replegarse sobre sí mismo” y negociar su sentido de pertenencia entre las dos culturas presentes en el estilo. Al recordar su procedencia, el artista puede sentirse identificado con la cultura de origen y confirmar su sentido de pertenencia a la misma, o por el contrario, inclinarse más hacia el estilo extranjero y alejarse de los elementos originales peruanos que se fusionaron.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, M. (2015). *Aportes para un mapa cultural de la música popular del Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Alsina, M.R., & Bravo, P.M. (2006). Posmodernidad y Crisis de Identidad. *Revista Científica de Información y Comunicación*. N°. 3, 2006, 125-146.
- Arancibia, M. (2016). LA "IDENTIDAD", COMO UNA CONSTRUCCIÓN CULTURAL PARA LA SOCIOLOGÍA. En *Sincretismos Sociológicos. Nuevos Imaginarios* 2016, 1 (2), 2.
- Ávila, J. (2003). ¿Hacia una nueva peruanidad? (Des) encuentros de lo nacional en la esfera transnacional. *CEDEP Socialismo y participación*, 2003 (96), 77- 85.
- Belaúnde, V. A. (1987). *Peruanidad*. Lima: Edición de la Comisión Nacional del Centenario.
- Benites, G. (1955). *Jazz in Perú*. Lima. Trabajo no publicado, citado por J. López (2013) en *A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano*.
- Berendt, J. E (1962). *El jazz: su origen y desarrollo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, P. & Luckman T. (1991). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Caretas (2006, Junio). *Entrevista con Richie Zellon* [entrevista].
- Casares, E., López-Calo, J., Fernández, C. I., & González, P. M. L. (1999). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Carles, P; Clergéat, A& Comolli, J.L (1988): *Dictionnaire du jazz*. Paris: Robert Laffont.
- Castro, Ruy (2000). *Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music That Seduced the World* (traductor Salsbury, L.). Atlanta: Acapella books (1990).
- Cerulo, K. (1997) Identity Construction. New Issues, New Directions, *Annual Review of Sociology*, vol. 23, 385--409.
- Chihu, A. (2002). *Sociología de la identidad*. México: Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Choice, H. (1971). "'Black Music' or 'Jazz'". *Chicago Tribune*.
- Cohen M. (2006). Comentario en el folleto del álbum. En L. Nacht (2006), *El presente*, Buenos Aires: BAU Records.

Cooke, M. & Horn, D. (2003). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.

Delannoy, L. (2005). *Carambola: vidas en el jazz latino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Discogs (2020, enero, 04). Jaime Delgado Aparicio y su Orquesta Contemporánea. Recuperado de <https://www.discogs.com/artist/3458944-Jaime-Delgado-Aparicio-Y-Su-Orquesta-Contempor%C3%A1nea>

Dodge, K. (2008). *Fusión Peruana: contemporary Peruvian musical Hybrids*. San Diego: UC San Diego.

Dregni, M. (2008). *Gypsy Jazz: In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*. Oxford: Oxford University Press.

Echevarría, D. (2015). *Bebop: breve reseña. Producto o presentación artística* (tesis de bachiller). Recuperada de <http://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/5579/1/122651.pdf>

Elbaz, M, l y Helly, D. (1996) Modernidad y postmodernidad de las identidades nacionales. *Revista Internacional de Filosofía Política* (7), 1996, 72-92.

El Comercio (2000). *Historia de la música peruana*. Lima: Editorial El Comercio.

Farley, J (2008). *Making America's Music: Jazz History and the Jazz Preservation Act* (tesis de doctorado). Recuperada de https://www.academia.edu/1302393/Making_Americas_Music_Jazz_History_and_the_Jazz_Preservation_Act

Fearon, J. (1999). *WHAT IS IDENTITY (AS WE NOW USE THE WORD)?* Stanford: Stanford University

Feldman, H. (2009). *RITMOS NEGROS DEL PERÚ: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

FICA, (1982). *Selva Música I: IV Festival Internacional de la Canción de la Amazonia*. Iquitos: Ediciones FICA.

Fondo Editorial Filarmonía (Ed.) (2007). *La Música en el Perú* (II ed.). Lima: Fondo Editorial Filarmonía (1985).

Gamarra, A.M (1899). *Rasgos de pluma*. Lima: Victor A. Torres.

Garretón, M. (coord.) 2003. *El espacio cultural latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*. Santiago: Fondo de Cultura Económica Chile S.A.

GfK Perú (2017). Las preferencias musicales de los peruanos. Recuperado de https://www.gfk.com/fileadmin/user_upload/country_one_pager/PE/documents/GfK_Opinio_n_Enero_2017- Los_peruanos_y_la_musica_2.pdf

Gioia, T. (1997). *The History of Jazz*. Oxford: Oxford University Press.

González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Holzinger, W. (2003). Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music. En G. Steingress, *Songs of the Minotaur* (255-296). Viena: Gedruckt mit forderung des bundesministeriums für wissenschaft und Kultur in Wien.

Iglesias, I. (2005). La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: jazz-flamenco. En *Revista de Musicología*, 28(1), 826-838.

Instituto Nacional de Estadística e Informática (2017). Perú: Perfil Sociodemográfico, Informe Nacional. Recuperado de https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1539/libro.pdf

Levering, D. (1982). *When Harlem Was in Vogue*, Nueva York: Vintage.

Linton, R. (1992). *Estudio del Hombre*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

López, J. I. (2013). A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano. En J. Ruesga. *Jazz en Español: Derivas Hispanoamericanas*. (381-416) Veracruz: Universidad Veracruzana.

López, S. (2017). Comunicaciones cortas y avances de investigación: Cuadros del imaginario colonial en Lima la horrible de Sebastián Salazar Bondy. *Letras*, 88(128).

MacAdams, L. (2001). *Birth of the Cool: Beat, Bebop, and the American Avant Garde*. New York: Free Press.

Martínez-Pereda, J. (2010). *El jazz: origen y evolución* [folleto]. Recuperado de <https://lamadepelavida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion3b3n.pdf>

Menanteau, A. (2009). *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*. Helsinki: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis XVII.

Menanteau, A. (2012). Jazz en América Latina: entre la modernidad y la identidad. En IASPM, *Jazz en América Latina* (1-22). Córdoba: International Association for the Study of Popular Music.

Mendivil, J. (2011). *Erotismo y mestizaje. Crítica a la Peruanidad y filosofía de la emancipación humana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mercado Maldonado, A., & Hernández Oliva, A. V. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia*, 17(53), 229-251.

Merme, F. [frikimerme]. (2009, Marzo 17). Mix pandilla 2009 Grupo Ilusión de Iquitos [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RCBVz59DBM4>.

Miller, E. (2014). Lecture 2.1 - The Swing Era [Material del aula]. Ohio: University of Kent

Miller, E. (2014). Lecture 2.2 - Duke Ellington and Count Basie [Material del aula]. Ohio: University of Kent.

Ministerio de Cultura (2012). Lineamientos de Política Cultural: 2013 - 2016. BNP N° 2012-16424. Recuperado de <https://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/pagbasica/tablaarchivos/11/lineamientomc.pdf>

Molano O. (2007). Identidad cultural: un concepto que evoluciona. *Opera*, 7(7), 69-84.

Molina, J. (2005). *Guitarra peruana, seis cuerdas por los caminos del Perú: Volumen III [partituras para guitarra solista]*. Lima: M. Cerron Fetta.

Montero, F. (2016). Signing the war: Reconfiguring white upper-class identity through fusion music in post-war Lima. En *Ethnomusicology Forum*, 25(2), 191-209.

Morangelli, M (1999). *Jazz: A Short History....* [Folleto]. Recuperado de <http://www.thereelscore.com/PortfolioStuff/PDFFiles/HistoryJazz.pdf>.

Morey, H & Sotil, G. (2000). *Panorama histórico de la Amazonía Peruana: Una visión desde la amazonía*. Iquitos: Municipalidad Provincial de Maynas.

Murrieta, M. (2008). *Fortalecimiento de la música y danza amazónica para el fomento del turismo cultural en la región Loreto* [Tesis de pregrado]. Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, Iquitos.

Nugent, G (2012). *El laberinto de la Choledad*. Lima: UPC.

Olazo, J. (2003) *Mixtura: Jazz con sabor peruano*. Lima: Cocodrilo Verde Ediciones.

Olivera, C. (2001). Sabores en blanco y negro: Una guía para iniciarse en el jazz afroperuano. En *El Muro: Revista de Cultura y Política para América Latina*, 1(2), 1-6.

Pérez, E. F. (2018). *Carlos Hayre y la Armonía Funcional: Análisis Armónico de un Arreglo para Guitarra* (tesis de bachiller). Recuperada de <http://repositorio.escuelafolklore.edu.pe/bitstream/ensfjma/54/3/TA-FRANK%20PEREZ.pdf>

Perujazz (2020, enero, 11). Acerca de: Perujazz. Recuperado de <http://perujazz.com/acerca-de/>.

Petrozzi, C. (2009). Identidades en la música peruana del cambio de milenio: El caso de Circomper. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. 5(2), 43-59.

Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En J. Mejía (Ed.) *Historia del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

Piston, W. (2001). *Armonía*. Barcelona: Idea Books

Ramírez, J (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21(60), 243-270.

Real Academia Española. (2019, Noviembre 1). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de: <http://www.rae.es/rae.html>

Reluz, F. (2012). “Un enfoque sobre la mentalidad extendida del peruano contemporáneo”. *Phainomenon*, 11(1), 35-44.

Rice, T. (2017). Reflections of Music and Identity in Ethnomusicology. En T. Rice, *Modeling Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.

Romero, R (2002). *Sonidos Andinos: Una Antología de la Música Campesina del Perú*. Lima: Centro de Etnomusicología Andina del Instituto de Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Romero, R. (2008). Investigación musical e identidad nacional en el Perú. En J. Echeopar, *Investigación musical e identidad cultural*. Lima: PUCP Escuela de Música.

Romero, R. R. (2011). *El jazz peruano. [Videograbación]*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Etnomusicología.

Romero, R. (2015). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Romero, R. (2017). *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.

Romero, L. & Elías, S. (2014). *Análisis de Toro Mata - Hermanos Santa Cruz* [investigación académica]. Lima: UPC.

Rodríguez, J. (1987). *Cultura y sociedad en la música popular peruana contemporánea*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rohner F. W. (2015). Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: La guardia vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo. En R.R Romero (ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. (pp. 69 - 99). Lima: Instituto de Etnomusicología de la PUCP.

Rozas, E. (2007) *Fusión: Banda sonora del Perú*. Lima: PUCP Instituto de Etnomusicología.

Ruesga, J. (2010). *Infusiones de Jazz*. Sevilla: Arte-facto, Colectivo de Cultura Contemporánea.

Rutkoff, P. & Scott, W. (1996). Bebop: Modern New York Jazz. *The Kenyon Review*, 18 (2), 91-121.

Salgado, C. (1999). *¿Quiénes somos los peruanos? Una perspectiva psicológica de la Identidad Nacional*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Sierra, B (1992). *Indios Amazónicos: La vida en la Selva Tropical*. Valladolid: Museo Oriental.

Stokes, M. (1997). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford/Providence, USA: BERG Ethnic Identities Series.

Teachout, T. (2000). "Jazz and Classical Music: To the Third Stream and Beyond". En B. Kirchner (ed.) *The Oxford Companion to Jazz*. (p. 353) Oxford: Oxford University Press.

Titinger, D. (2008). *Dios es peruano. Historias reales para creer en un país*. Lima: Planeta.

Tito, A. F. (1967). *Sunchu: El Huayno en la formación de la identidad*. Lima: Nerit Olaya Guerrero.

Torres, E (2010). *El acorde perdido: ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Turino, T. (1984). The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity. En *Ethnomusicology*, 28 (2), 253-270.

Tylor, E. (2010). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom* (Cambridge Library Collection - Anthropology). Cambridge: Cambridge University Press.

UNESCO (2001). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. Recuperado el 31 de marzo del 2006 de: <http://www.uasb.edu.ec/padh/revista11/instrumentos/declaracion%20unesco.htm>

Vásquez, R.E (1982). *La Práctica Musical de la Población Negra en Perú*. Lima: Casa De Las Américas.

Vásquez, R.E (2013). Análisis del Vals El Plebeyo - Felipe Pinglo [Actualización de estado de Facebook]. Recuperado de https://www.facebook.com/chalena.vasquez/media_set?set=a.495729933781246.108685.100000327302846&type=3

Wood, D. (2005). *De Sabor Nacional: El impacto de la cultura popular en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Banco de Reserva del Perú.

Ypeij, A. (2013). Cholos, incas y fusionistas: El nuevo Perú y la globalización de lo andino. En *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, 2013(94), 67-82.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

- Alegría, G. (2010). Pucusana [CD-ROM]. Lima: Sapo Negro Records.
- Alegría, G. (2013). Ciudad de los Reyes [CD-ROM]. Lima: Sapo Negro Records.
- Ayllón, E (1995). 25 Años, 25 éxitos [CD-ROM]. Lima: Discos Independientes S.A
- Baca, S. (2002). Espíritu Vivo. [CD-ROM]. Nueva York: Luaka Bop.
- Delgado, J (1968). El Embajador y Yo [Vinilo]. Lima: Decibel
- Delgado, J (1976). Jaime Delgado Aparicio y su Orquesta Contemporánea [Vinilo]. Lima: Sono Radio
- El Polen (1973). Fuera de la ciudad [CD-ROM]. Lima: El Virrey.
- Guzmán, F (2015). Waijazz [CD-ROM]. Lima: Fredy Guzmán.
- Iturralde, P (1967). ¡Jazz Flamenco! [Vinilo]. Madrid: Hispavox
- Juárez, Y (2019). Lima [Álbum en línea]. New Jersey: Clave Rumba Productions
- Los Hijos del Sol (1989). Los Hijos del Sol [Casette]. Lima: Sono Sur S.A.
- Madueño, J.L. (1996). Chilcano [CD-ROM]. Florida: Songosaurus.
- Madueño, J.L. (1999). El vuelo del condor [CD-ROM]. Florida: Aedo Enterprise.
- Magnet, J.P (2007). Del Perú para el Mundo. [CD-ROM].
- Mestizo (2017). Mestizo: Anthology (1987-2000). Lima: Mestizo.
- Miranda, M (1999). Asociación Libre [CD-ROM]. Lima: Manuel Miranda
- Miranda, M (2005). Tinku [CD-ROM]. Lima: Manuel Miranda
- Nil's Jazz Ensemble (1975). Nil's Jazz Ensemble. [Vinilo]. Burbank: Lazarus Audio Products
- Oriente Trío (2020). Oriente Trío [Álbum en línea]. Lima.
- Pastor, J. D. "Chinchano" (2016). Un Cambio [CD-ROM]. Chicago: Skiptone Music.
- Perujazz (1989). Perujazz [Casette]. Lima: Perujazz.

- Peredo, C (1999). Despertando [CD-ROM]. Lima: Adagio Producciones.
- Peredo, C (2004). Cosas de Negros [CD-ROM]. Lima: Cesar Peredo.
- Peredo, C (2014). Zamacueca del Mar. Lima: Cesar Peredo.
- Prado, A. (1999). Sueños festejos [CD-ROM].
- Prado, A (2003). Chinchano [CD-ROM]. Lima: Cernícalo Producciones.
- Prado, A (2019). Barranquino [Álbum en línea]. Lima: Quinto Pulso Music.
- Wayruro. (1996). Wayruro [CD-ROM]. California: The Bakery.
- Zellon, R. (1992). Landología: Retrato en Blanco y Negro [CD-ROM]. Florisa: Songosaurus.
- Zellon, R. (1994). Café con leche [CD-ROM]. Florisa: Songosaurus.
- Zellon, R. (1996). The Nazca Lines [CD-ROM]. Florisa: Songosaurus.
- Zellon, R. (2012). Beatles Afro Peruvian Jazz Tribute [CD-ROM]. Florida: Songosaurus.