

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Fusión y música afroperuana... de Chabuca Granda a Los Hijos del Sol: Análisis musical comparativo de las obras “El surco” y “Coplas a fray Martín” en los discos *Cada canción con su razón* y *To my country*

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN MÚSICA

AUTORA

Gloria Cristina Carpio Tafur

ASESOR

Alter Sadovnic Moran

Lima, 2021

Resumen

La fusión musical como un género ha visto en las últimas décadas un considerable incremento de sus artistas en el mundo. Si bien, esta música ha sido objetivo de varios estudios, en Perú estos han sido contados y pocas veces planteados en las artes escénicas. Por esta razón, la presente investigación aborda cómo el proceso creativo de artistas que fusionaron música afroperuana con géneros musicales extranjeros se ve reflejado en sus productos artísticos. Así, teniendo como referencia a Chabuca Granda y Los Hijos del Sol por ser músicos peruanos de renombre, la pregunta que se formuló fue la siguiente: ¿cómo Los Hijos del Sol llevaron las canciones “El surco” y “Coplas a Fray Martín” de Chabuca Granda al género fusión en su disco *To my Country*? Para lograr tal objetivo, se realizó y comparó los análisis musicales morfosintácticos de las canciones en cuestión para evidenciar los elementos usados en ellas, así como entrevistas a Alex Acuña y Lucho González, dos de los integrantes del proyecto Los Hijos del Sol, correlacionando los resultados y respuestas obtenidas con lo investigado bibliográficamente sobre sus contextos históricos y sociales. De esta manera, se descubrió que Los Hijos del Sol realizaron lo que se puede considerar como “traducción” musical de géneros peruanos a través de su fusión con géneros como el jazz, blues, rock, electrónica; principalmente por dos motivos: el que audiencias extranjeras pudieran aproximarse a la estética de la música peruana para mantener a esta vigente comercial y culturalmente, y el que los músicos en cuestión cuentan con una identidad multicultural que se refleja inherentemente en su música.

Palabras clave: música fusión, música afroperuana, proceso creativo, análisis musical, Chabuca Granda, Los Hijos del Sol

Agradecimientos

A mi familia y amigos, por el apoyo y la motivación constante mientras redactaba este trabajo.

A mi asesor Alter Sadovnic, por su paciencia, vocación de enseñanza y esclarecedora guía.

A Alex Acuña y Lucho González, por el tiempo, conocimiento y anécdotas compartidas.

A mis compañeros músicos Bruno González, por ayudarme con las transcripciones de la batería y percusión, y a Wilmer Pachas y Rodrigo Ñiquen, por supervisar mis transcripciones de guitarra y armonía.



Índice

	Pág.
Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Índice	iv
Índice de figuras	vi
Índice de tablas	vii
Introducción	1
Estado del arte	6
1. Fusión	6
2. Historia	10
3. Estética e identidad	13
Marco conceptual	15
Metodología	19
CAPÍTULO I	23
1.1. Contexto histórico-cultural de la música afroperuana	23
1.1.1. “El renacimiento”: Perú Negro y Chabuca Granda.	25
1.2. Contexto histórico-cultural del jazz afroperuano	31
1.2.1. La llegada del jazz al Perú y lo peruano a Estados Unidos.	31
1.2.2. Los Hijos del Sol.	36
CAPÍTULO II	40
2.1. Análisis musical morfosintáctico de “El surco”	40
2.1.1. En Cada canción con su razón.	40
2.1.2. En To my country	45
2.2. Análisis musical morfosintáctico de “Coplas a Fray Martín”	49
2.2.1. En Cada canción con su razón.	49
2.2.2. En To my country	54
CAPÍTULO III	59
3.1. Análisis comparativo y elementos musicales fusión	59
3.1.1. Modernidad e instrumentación.	59
3.1.2. Estructura, ritmo y armonía.	63

3.2.	Fusión peruana: De Chabuca a Los Hijos del Sol	69
	Conclusiones	81
	Referencias bibliográficas	86
	Anexos	91



Índice de figuras

	Pág.
Figura 1. Portada del álbum Cada canción con su razón	20
Figura 2. Portada del disco To my country	20
Figura 3. Leyenda de la batería, el cajón y el cencerro	40
Figura 4. Motivo rítmico de corcheas	43
Figura 5. Guapeo ejecutado por Pititi Sirio	43
Figura 6. Verso a3-a4 de la sección A	44
Figura 7. Verso a3-a4 de la sección C, con una ligera variación rítmica a comparación de la sección A	44
Figura 8. Patrón cercano al Ingá	44
Figura 9. Toque de guitarra con la línea de bajo incluida	45
Figura 11. Riff 2 y corte	47
Figura 12. Variación del riff2 + fade out	48
Figura 16. Patrón constante de shekeré	49
Figura 17. Entrada y salida del recitativo	52
Figura 18. Entrada y salida del recitativo	53
Figura 19. Patrón de cencerro	53
Figura 20. Patrón de landó-zamacueca en la sección A y variaciones	53
Figura 22. Parte de la coda con el patrón de landó	54
Figura 23. Progresión armónica al final de la sección B	54
Figura 24. Patrón del solo de batería en la introducción, escuchado en las secciones A	57
Figura 25. Segunda parte de la introducción	57
Figura 26. Ejemplo de la dinámica de pregunta y respuesta entre el coro y la voz principal	58
Figura 27. Armonías vocales en la voz principal y la misma dinámica de pregunta y respuesta previamente escuchada	58
Figura 28. Batajones de la marca A Tempo	61

Índice de tablas

	Pág.
Tabla 1	20
Tabla 2	41
Tabla 3	45
Tabla 4	50
Tabla 5	55



Introducción

Es natural que, si los seres humanos nos encontramos en movimiento, en constante cambio y diálogo con influencias internas y externas a nuestra comunidad o país, nuestra música también lo esté. A lo largo de la historia y, en particular, de los últimos siglos se generó un proceso de internacionalización y, eventualmente, de globalización, que permitieron la coexistencia entre lo local y lo global. De esta manera, han surgido diversos mestizajes fruto de la convivencia entre personas de diferentes etnias, culturas, lenguas, etc. en un mismo espacio geográfico. A esta idea de mestizaje se le ha dado con el tiempo muchas etiquetas: mezcla, hibridación, criollización, siendo el término fusión uno de los más usados en la industria musical actual.

El Perú no ha dejado de verse influenciado por todo lo previamente descrito, engendrándose en su territorio diversas expresiones culturales a raíz de sus interacciones con agentes extranjeros. De esta manera, la música peruana ha visto a sus distintos géneros tradicionales transformarse a lo largo de los años, cuestionándose con ella la identidad de sus artistas y cómo estos se representan. En el caso de la música afroperuana, esta se constituye de aquellas fusiones musicales gestadas por la diáspora africana y su interacción con las diversas etnias y culturas que han habitado la nación peruana. Esta música, en el pasado estigmatizada y reprimida, fue comenzando a definir de manera metódica sus prácticas, estilos y géneros musicales a partir de mitad del siglo XX, con el conocido “renacimiento” de la música afroperuana.

La presente investigación busca comprender cómo se llevaron las canciones “El surco” y “Coplas a Fray Martín” del disco de Chabuca Granda (1981) a su fusión en el disco de Los Hijos del Sol (2002) a través de sus análisis musicales, entrevistas a dos de los integrantes del proyecto

Los Hijos del Sol y estudiando las influencias técnicas, culturales y sociales por las que pasaron sus músicos. Esto se realiza con el fin de tener un acercamiento al proceso creativo que conformó esta fusión musical, teniendo en cuenta que el arte también puede entenderse como una construcción social y cultural que nace de las tensiones y debates que son parte de la vida del artista y en donde la música es un espacio para analizar esos procesos de construcción que van definiendo su identidad (Rozas, 2007).

María Isabel Granda Larco, mejor conocida como Chabuca Granda, era una compositora y cantante representativa del Perú quien, como un juglar, describía el contexto de su época, tanto política como culturalmente en su música. Chabuca desarrolló en la última etapa de su carrera artística un particular interés por la música afroperuana que nació de su relación con diversos músicos de este género, lo que la llevó a componer *Tarimba negra*. Este disco contiene composiciones de distintos estilos de música afroperuana, algunas de las cuales Chabuca presentó más adelante, con nuevos arreglos, en el disco *Cada canción con su razón*.

Muchos artistas tanto peruanos como extranjeros hablan de la influencia que ha tenido Chabuca en ellos. Uno de estos casos es el de la agrupación Los Hijos del Sol que juntó a músicos peruanos y tuvo como invitados especiales a músicos de jazz extranjeros en el año 1989 y en el 2002. Tanto en su primer disco, como en el que harían más de una década después, *To my country*, se pueden encontrar cuatro canciones de la autoría de Chabuca Granda arregladas a fusión. Se seleccionó las canciones “El surco” y “Coplas a Fray Martín” de los discos *Cada canción con su razón* y *To my country* para transcribir sus audios en ambas versiones y usarlos junto con las partituras como parte del objeto de estudio de esta tesis.

La relevancia de este trabajo académico radica en que indaga el proceso creativo de artistas realizadores de estos discos quienes son reconocidos en las escenas de música peruana y

música latina y cuyos trabajos musicales representaron una de las primeras ideas mejor consolidadas de fusión peruana. De esta manera se muestra como la música presentada por estos artistas reflejó un cambio en el modo de identificarse con la comunidad peruana. Lo encontrado en este estudio busca ser un aporte a la limitada cantidad de investigaciones académicas sobre la fusión peruana y afroperuana. Además, esta investigación podría servir no solo para obtener conocimiento histórico de estas fusiones, sino para traer a la actualidad a través del análisis musical y entrevistas, ciertos elementos del estilo y la ejecución que se consolidaron como característicos de la música afroperuana y han sido imprescindibles de usar en su fusión.

Esta investigación se realizó por un interés personal en la composición de música afroperuana y su fusión con el jazz. Tuve un primer acercamiento a esta música desde el baile, para años después profundizar en ella como cantante. Sin embargo, la razón por la que escogí un análisis musical surge después de encontrar un escaso material sobre las metodologías de técnicas ejecutivas y compositivas en el estilo. Además, el motivo por el que elegí los artistas a analizar fue por la admiración personal, como estudiante de canto, a Chabuca Granda y Eva Ayllón, a la primera como compositora y letrista; y a la segunda, como intérprete y cantante.

El objetivo principal de esta investigación es examinar la transformación de las canciones “El surco” y “Coplas a Fray Martín” del disco de Chabuca Granda (1981) al género fusión en el disco de Los Hijos del Sol (2002), lo que permitirá un acercamiento a cómo la música afroperuana se ha ido transformando y replanteando a medida que esta se industrializaba. Asimismo, se establecerá un panorama que mostrará los criterios estilísticos para la fusión musical considerados adecuados para estos músicos en su momento. Se tiene como uno de los objetivos secundarios de este estudio, el definir los elementos musicales que se usan para crear los arreglos de fusión afroperuana en las canciones previamente especificadas a través del

análisis musical y estudio comparativo realizado a estas. Esto se realizará con el fin de puntualizar las características de estilo e identidad de cada uno de los géneros musicales involucrados en la fusión.

Otro objetivo secundario es el de evidenciar el proceso creativo de Chabuca Granda y principalmente de Los Hijos del Sol a través de la integración de los análisis, el estudio comparativo y las entrevistas hechas a Alex Acuña y Lucho González, músicos y arreglistas del proyecto de Los Hijos del Sol. Se busca reflexionar sobre la construcción musical de la fusión, su posible función como herramienta de traducción, la creación artística ligada a la identidad y las concepciones de valor de las que estos músicos se han impregnado.

El presente estudio se encuentra estructurado en tres capítulos. En el primer capítulo se hablará de los contextos históricos de Chabuca Granda y Los Hijos del Sol para poder entender en qué circunstancias se dieron sus productos musicales. Se considera necesario comprender cómo Chabuca, una gran representante de la música criolla, se vio inspirada a componer géneros de música afroperuana, dos de los cuales serán analizados en este trabajo y fueron arreglados a fusión peruana años más tarde en el proyecto de Los Hijos del Sol. Para ello, se estudia la historia de la música afroperuana en relación con los proyectos musicales de Chabuca Granda y con la música jazz hasta llegar a los Hijos del Sol. Este proceso será ante todo descriptivo y extractivo, puesto que ambos géneros cuentan con escasos registros históricos y académicos, además de estar fundamentalmente basados en una tradición oral hasta casi mediados del siglo pasado, encontrando en material fonográfico sus principales fuentes.

En el segundo capítulo, se realizará el análisis musical morfosintáctico de las canciones “El surco” y “Coplas a Fray Martín” del disco *Cada canción con su razón* (1981) y de sus versiones en el disco *To my country* (2002), con el fin de evaluar aquellos elementos que hacen

música peruana fusión a los arreglos de estas canciones. El análisis musical se realiza para comprender el sentido de una obra musical y su proceso sonoro (noción de la “obra musical” como algo que se desarrolla en el tiempo y existe mientras es percibido (Nagore, 2004) (indicar la fuente o el autor de dicha definición)), para ello complementaremos la escucha analítica de las canciones con la representación gráfica de las mismas, es decir, las partituras. En este caso, se analizará los siguientes parámetros musicales: la estructura, la instrumentación, la armonía, la melodía y el ritmo.

En el último capítulo de esta investigación, se realizará el análisis musical comparativo de lo encontrado en los análisis del capítulo anterior. A través de este y de las entrevistas realizadas se buscará mostrar cuál fue el proceso creativo manifestado sonoramente en el disco de Los Hijos del Sol (2002), complementando este análisis con el estudio del contexto histórico y entrevistas realizadas por otros autores. Todo esto se hará revisando la función de traducción musical investigada por Guilbault y Feldman, que se considera relevante para terminar de comprender cómo los músicos construyen y consolidan un espacio para crear sus fusiones musicales y difundir su estilo.

Estado del arte

La mayoría de los antecedentes académicos sobre la música afroperuana empiezan después de los años 50, principalmente, porque se trata de una música de tradición oral y, hasta entonces, interpretada usualmente a puerta cerrada en las casas de los afroperuanos. En cuanto a la música fusión peruana, la mayoría de información sobre esta se puede encontrar en discos y videos. Sin embargo, se ha incorporado lo encontrado sobre este tema en los limitados trabajos académicos que lo tratan, además de completarlo con materias relacionadas a la música afroperuana fusión, como la fusión musical en sí, la identidad peruana y afroperuana, el *world music* y características culturales de los afrodescendientes en Perú.

Es necesario aclarar, que se ha evitado el uso de los términos “negro” o “población negra” aun cuando se hayan usado en varias de las investigaciones sobre música afroperuana, porque se le ha dado implicancias sociales y culturales discriminatorias. De esta manera, se considera pertinente usarlos únicamente cuando hablamos de las investigaciones realizadas en el pasado porque muestran las ideologías basadas en etnias sobre las que se construyeron distintos imaginarios en el Perú, sin ocultar que esta discriminación es parte de nuestra historia y debe invitar a presentes y futuras generaciones a reflexionar sobre ella para evitarla en el futuro.

1. Fusión afroperuana

Una de las primeras fuentes sobre fusión afroperuana, centrada principalmente en el ámbito musical y relevante para esta investigación porque habla sobre Los Hijos del Sol, es el libro *Mixtura: Jazz con sabor peruano* de Jorge Olazo (2002). En este libro, Olazo realiza un recuento de diversos músicos peruanos que incursionaron en la fusión de géneros peruanos con el jazz y otros géneros musicales extranjeros, hablando brevemente de sus biografías y proyectos musicales. En el primer capítulo habla del jazz fusionado con música criolla, menciona que

muchas de las fusiones que se dieron desde la década de los años cincuenta son producto de influencias musicales extranjeras y que muy pocas de ellas fueron fusiones deliberadas, la única que él menciona como una de estas fusiones deliberadas es justamente la que realizaron Los Hijos del Sol (2002). En su libro Olazo entrevista a Lucho González, uno de los guitarristas del proyecto Los Hijos del Sol quien le da información de primera mano sobre el grupo. Además, en este capítulo podemos encontrar un apartado sobre Eva Ayllón y Alex Acuña, percusionista a quién Olazo también entrevista. En el segundo capítulo del libro se habla de la música afroperuana, las familias troncales de su tradición y de aquellos músicos que empezaron a fusionar la música afroperuana con el jazz. En el capítulo final, se encuentra una entrevista a Susana Baca en donde la artista habla sobre el *world music*, su trabajo con músicos internacionales (en sus discos *Eco de Sombras* y *Espíritu Vivo*) y su opinión sobre los tradicionalistas (2002).

Otro investigador que realiza entrevistas con músicos peruanos de fusión es Efraín Rozas en su trabajo *Fusión: Banda Sonora del Perú* (2007). En su documental, Rozas habla de la fusión musical como parte de la evolución del folclor peruano, como una nueva forma de expresión fruto de estrechar más las fronteras entre naciones, describe también a la música fusión como una representación del entorno social que permite entender la construcción de nuestra identidad cultural. Un punto de vista importante que Rozas brinda es que mucho de lo que hoy conocemos como música tradicional peruana es en realidad aquella que se ha fusionado con otras culturas previamente, resaltando la importancia del ritmo para determinar un género musical. Rozas presenta una mirada antropológica acerca de la fusión, concebida usualmente dentro de la industria discográfica como *world music*, además de dar consideraciones sobre ella y su relación con la “la identidad nacional”, “el buen gusto” de la mano del filósofo Pierre Bourdieu, la

relación con el “otro” y la interculturalidad (Rozas, 2007). En su trabajo de investigación Rozas dedica el capítulo cinco a hablar de la relación entre la música fusión (arte) y las ciencias humanas: cómo la música fusión puede generar creativamente una identidad y reflexión sobre ella usando simultáneamente la tradición y lo contemporáneo. En cuanto a la construcción de la identidad actual, Rozas nos dice que esta está relacionada directamente a cómo recordamos nuestra historia y menciona que para tener una autonomía creativa es necesario enfrentar nuestras diferencias sin idealizaciones con el fin de llegar a una identidad fuerte y auténtica (2007).

Continuando con investigaciones con enfoque antropológico se encuentra Fiorella Montero-Díaz, quien realiza entrevistas a diversos músicos de la escena musical limeña cuyos proyectos musicales pueden ser considerados fusión, aunque ellos no lo llamen así, para su trabajo académico “La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima” (2018). En este artículo, Montero-Díaz habla de aquella fusión que mezcla música tradicional peruana con estéticas urbanas extranjeras. En este texto, la autora nos ofrece dos perspectivas de la fusión por cómo la conciben los músicos; la primera es aquella que nace de la convivencia, experimentación e interacción entre músicos que practican distintos géneros musicales, aquellos músicos que han crecido, bebido e interiorizado el lenguaje de estos diversos géneros y terminan creando naturalmente una sonoridad producto de ello. La segunda perspectiva es aquella en donde la fusión musical puede ser entendida como una herramienta de inclusión social que ayuda al “rescate cultural” de la música tradicional peruana -cuyas culturas han sido “estigmatizadas” socialmente- al fusionarla con géneros más comerciales para que así estos géneros lleguen a ser consideradas de “buen gusto” entre las clases altas de Lima a través del intercambio cultural con músicos, a los que ella llama “pitucos” (lenguaje coloquial usado

para describir a personas de estrato social “alto”), y su público (Montero-Díaz, 2018). En esta segunda perspectiva, también, se da el caso de que los músicos de las culturas “estigmatizadas” sean aquellos que ven en la fusión un espacio de visibilidad y validación, además de que, en algunos casos, ayuda a que consigan más trabajos. Sin embargo, muchos opinan que a pesar de que los “pitucos” crean que les hacen un favor, eso no es cierto porque su música no necesita ningún rescate o revalorización (Montero-Díaz, 2018).

Por otro lado, Jocelyne Guilbault en su artículo académico “Interpreting *world music*: a challenge in theory and practice” (1997) habla del término *creolisation* (criollización) como aquella condición en la cual dos o más culturas convergen en el tiempo y se crea una nueva cultura/identidad, definición que podría dársele al término fusión de igual manera. Guilbault conversa con el trabajo de Deborah Pacini para describir el término de marketing musical *world music* y presenta del trabajo de Homi Bhabha's dos maneras de verlo de sociológicamente: *transnational* (transnacional) y *translational* (a través de la traducción). Transnacional porque, aunque estas músicas han sido originadas en un contexto cultural e histórico determinado, terminan llegando a distintas partes del mundo. Como traductor, porque para ser posicionados en el mercado mundial deben ser capaces de traspasar la barrera del idioma y acercarse un poco más al lenguaje musical de la música comercial global. Nos dice que la música en cuanto está asociada a su contexto cultural y espacio geográfico, es también parte de la identidad de esa cultura. Sin embargo, cuando se habla del *world music* estas fronteras físicas van desapareciendo, las músicas se globalizan y podemos ver como son “empaquetadas” en categorías específicas “traducibles” para atraer a un público mundial. Menciona también que la *creolisation* ha cambiado su reputación con el tiempo, antes se le tenía una percepción peyorativa por ser consecuencia del colonialismo, sin embargo, empieza a ser considerado como

algo positivo, señal de crecimiento y apertura con el mundo (1997, pp. 35). Guilbault concluye proponiendo enfocar las investigaciones en las mediaciones y los agentes que constituyen y forman parte de las prácticas musicales, aceptando que las realidades siempre están en un proceso que no debemos restringir (1997).

2. Historia

Uno de los primeros trabajos etnomusicológicos más completos sobre la cultura y tradición musical afroperuana se trata de la tesis doctoral *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* de William D. Tompkins, cuya investigación fue presentada en 1981, publicada en 1982 y traducida al español en 2011. El etnomusicólogo realizó su investigación a lo largo de la costa peruana, viviendo en Lima y en Chíncha por un tiempo. En este trabajo, Tompkins hace un recorrido histórico de la cultura y música afroperuana desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Además, analiza y describe las características musicales, coreográficas y poéticas de diferentes géneros musicales como la zamba, zamacueca, el landó, festejo, tondero, marinera, toromata, entre otros. También, describe aquellos instrumentos musicales que han sido usados en la música afroperuana y presenta algunas hipótesis que explicarían cómo la instrumentación fue cambiando con el tiempo. En el último capítulo de su investigación busca explicar cuáles considera son las razones por las que determinadas herencias africanas permanecieran hasta la actualidad en la cultura afroperuana y qué factores fueron los que, por el contrario, generaron una aculturación de la comunidad afroperuana. Entre estas razones menciona los problemas sociales que se arrastraron de la colonia hasta la república: el racismo, la muerte de muchos afroperuanos en conflictos armados y guerras, la mezcla de razas, la imposición para que se dejaran de realizar prácticas culturales afroperuanas lo que llevó a un olvido selectivo de buena parte de esta misma comunidad (Tompkins, 2011). Incluso, después de

abolida la esclavitud, menciona como el “folclore afroperuano” sufrió una transformación debido al ingreso de instrumentos y ritmos propios del Caribe, criticando el discurso de “negritud” de los hermanos Santa Cruz (Tompkins, 2011).

Otro de los trabajos etnomusicológicos representativos sobre música afroperuana, es el de Heidi C. Feldman, cuyo libro *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana* fue originalmente publicado en 2006 y traducción al español en 2009. Esta investigación categoriza la historia de la música afroperuana como una metahistoria, con una narrativa que está compuesta por tragedia (colonización), romance (descendencia peruana), desaparición (discriminación), renacimiento (reconocimiento y rescate cultural), globalización (*world music*) (Feldman, 2009). Al igual que Tompkins, la autora da una perspectiva histórica de cómo se fue construyendo la identidad afroperuana desde la llegada del africano al Perú. Sin embargo, su trabajo etnomusicológico se centra a partir de mediados del siglo veinte, con el Renacimiento Afroperuano y su globalización musical. Lo que hace sentido dado que el primer acercamiento de Feldman con la música afroperuana fue en un concierto de Susana Baca, artista considerada como parte del *world music*, ese folclore “aculturado” que Tompkins describe en su trabajo. La investigadora realiza en este libro, así como en su artículo “The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival” (2005) una comparación entre la diáspora africana dada en el lado del océano Atlántico y el Pacífico de América, donde presenta algunas de las posibles causas por las cuales la herencia africana no perduró tanto en Perú como lo hizo en Cuba y Brasil. Razones que se basan en las diferentes condiciones de vida que tuvieron los descendientes africanos, como qué tan grandes eran las haciendas, qué tanta diversidad de población racial había en cada una de ellas, qué tanta distancia había entre las comunidades afro en Perú a diferencia de otros países. Feldman descubrió que mucho de la música afroperuana

moderna está basada en modelos cubanos y brasileros, como es el caso de Nicomedes Santa Cruz con el landú (landó). La autora considera que una de las razones de esto es porque hubo poca educación cultural afroperuana para escolares e incluso artistas (2005, 2009).

Feldman muestra en cada capítulo a los exponentes del renacimiento de la música afroperuana, como José Durand, con su compañía Pancho Fierro; Victoria y Nicomedes Santa Cruz, Perú Negro y Susana Baca. Feldman realizó trabajo de campo en Lima y en comunidades peruanas en Estados Unidos, del que también habla en su artículo “Translation Acts: Afro-Peruvian Music in the United States” (2010), así analiza los cambios que llegan a realizar los músicos peruanos con el fin de que el lenguaje musical afroperuano llegue a audiencias internacionales, particularmente a los Estados Unidos. En ese sentido, los músicos realizan una especie de “traducción” de la música tradicional afroperuana para que audiencias extranjeras puedan tener un acercamiento a su cultura y empezar a comprenderla, aunque sea de manera formal, como pudimos ver también con Guilbault (Feldman, 2010, pp. 141). Nos habla de cómo estos músicos van abriéndose camino en el mercado estadounidense, con los casos de Susana Baca y los integrantes de Los Hijos del Sol, Alex Acuña y Eva Ayllón. Asimismo, la autora explica que la razón por la que cree que Susana Baca es más reconocida internacionalmente y no tanto en Perú, así como, por el contrario, Eva Ayllón es más reconocida en Perú, pero no en el mercado internacional. Eso es debido a que Susana “traduce” su música mucho más de lo que lo hace Ayllón, por lo que, en pocas palabras, la música de cada una está dirigida a diferentes públicos (Feldman, 2010). La investigadora concluye su libro con una reflexión sobre la música contemporánea afroperuana y la diversidad de consideraciones que tienen los músicos afroperuanos y no afroperuanos, el público peruano y extranjero; sobre lo que consideran auténtica música afroperuana, inventada y no inventada, lo que forma parte de su identidad y lo

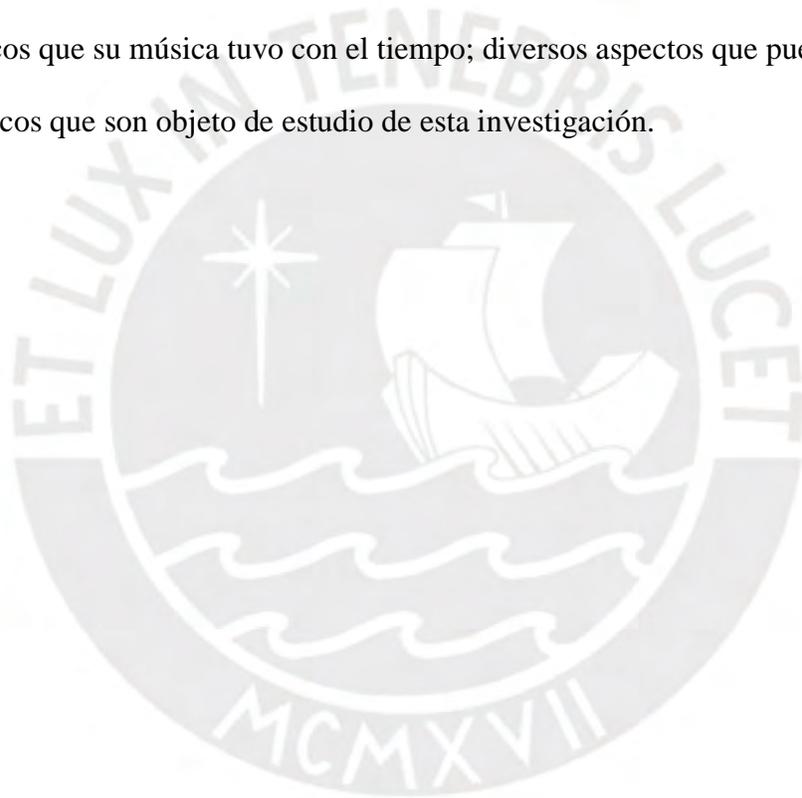
que no, mostrando cómo se van tejiendo los discursos, sólidos o no, sobre la historia e identidad afroperuana a partir de los mismos peruanos, sean estos afroperuanos o no lo sean (Feldman, 2009).

3. Estética e identidad

Javier León, contemporáneo y compatriota de Feldman, presentó su tesis doctoral *The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation, and Artistic Interpretation* en el año 2003. Su investigación es un trabajo interdisciplinario que abarca una visión antropológica, sociológica, filosófica, histórica y artística de la música afroperuana. Este trabajo procura explicar por qué y cómo es que los músicos y artistas afroperuanos se vieron asumiendo diversos roles, como ser investigadores, académicos y portadores de cultura para mantener el legado musical heredado de generaciones anteriores a través de un rescate cultural. León expone la facultad que han tenido estos músicos afroperuanos para dialogar con culturas diferentes a la suya y usar este diálogo para equilibrar las jerarquías sociales dentro de su comunidad (2003). El investigador habla en este trabajo, y, en sus artículos “Mass Culture, Commodification, and the consolidation of the Afro-Peruvian Festejo” (2006) y “El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte” encontrado en el compilado *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (2015), sobre la transformación de estilo por la que ha pasado el festejo y como los medios masivos y contextos político-históricos (como dictaduras militares con enfoques nacionalistas) facilitó a que esto se diera de esa manera.

Además, en estas transformaciones musicales menciona, también, las críticas que hacen algunos músicos afroperuanos hacia la institucionalización (compañías artísticas como Pancho Fierro y Perú Negro) e industrialización de la música afroperuana, factores que terminan

cosificando esta práctica musical (León, 2006, 2015). El autor habla sobre la inclusión social, en la escena musical nacional e internacional, que tuvo el género musical que se conoce hoy en día como festejo. León no habla del concepto de fusión, menciona más que nada las palabras “híbrido” y “mezcla” para referirse a la combinación entre distintas culturas, “razas” y géneros musicales (2003). Los trabajos académicos de este investigador contribuirán a responder la pregunta de investigación del presente trabajo porque explican el contexto histórico de la música afroperuana, las relaciones entre música, identidad y cultura de la comunidad afroperuana y los cambios estilísticos que su música tuvo con el tiempo; diversos aspectos que pueden situar y relacionar los discos que son objeto de estudio de esta investigación.



Marco conceptual

Para continuar con el desarrollo de esta investigación se considera necesario aclarar los conceptos que se tendrán sobre la “fusión musical”, el “*world music*” y el “estilo”. En cuanto a la fusión musical en sí misma, podemos apoyarnos en Jorge Madueño para describirla como “la creación de una obra que emplea simultáneamente los idiomas de dos géneros musicales distintos” (Olazo, 2002, pp. 18), este uso simultáneo puede crear un género musical mixto e incluso, con mucha experiencia, uso y consolidación, un género musical nuevo. Justo por este último punto, Rozas considera que toda la música que conocemos hoy en día, incluso la considerada tradicional, ha sido fusión en algún momento de la historia. Para Rozas “no hay un género puro. La música, como la identidad de los pueblos y de los artistas que la producen, está siempre cambiando, dialogando con las influencias internas y externas de cada país” (Rozas, 2007, pp. 9). Cabe mencionar que, en el libro de Olazo, Madueño refuerza lo indispensable que es que la fusión sea vista en y desde la música. Por lo tanto, la música fusión debe ser considerada desde el lenguaje musical, no necesariamente por el aspecto visual o nacionalidad de los músicos que la componen e interpretan. Si un peruano interpreta jazz, no convierte a la música que ejecuta en jazz peruano, sino que tendría que existir parte del lenguaje de un género musical peruano para que pueda ser considerado como fusión peruana, de otra manera sigue siendo únicamente jazz, porque es el único lenguaje musical que presenta (Olazo, 2002, pp. 19-20).

Además, como lo podemos ver en el artículo de Montero-Díaz (2018), en donde la autora relata que, en cuanto cada género musical está ligado a una determinada sociedad, grupo político, lugar y calidad de vida, este tiene un valor determinado en la sociedad capitalista dependiendo que tan considerados de “buen gusto” estos géneros sean. También, podemos ver a la fusión

musical como una herramienta de inclusión o como difusora de fronteras, sean estas últimas musicales o físicas. Montero-Díaz no contradice, sino que complementa el enfoque musical que pudimos ver con Olazo, mostrándonos una perspectiva más social y antropológica sobre la fusión musical. De esta manera, la fusión musical se puede dar entre géneros musicales característicos de una misma sociedad, región o país. Como el “vals-marinera” o “vals-landó” que menciona Lloréns (1983) en su libro *Música popular en Lima: Criollos y Andinos*. De un modo similar, la fusión puede darse entre géneros musicales folclóricos y géneros musicales *mainstream*, es decir, aquellos que tienen mayor acogida, reconocimiento y demanda en la industria musical global. Es justo a este tipo de fusión a la que se refiere Montero-Díaz:

La fusión a la que me refiero generalmente mezcla música tradicional andina, afroperuana o amazónica con estéticas urbanas más foráneas, y así representa la valoración de géneros musicales, estéticas y músicos previamente marginalizados por las clases altas por su procedencia y gusto, junto con sus respectivas cosmovisiones y lenguas (Montero-Díaz, 2018, pp. 100).

La industria musical ha colocado, precisamente, una etiqueta para estos géneros musicales que fusionan folklore con música *mainstream*, se trata del *world music*. Autores como Feldman y Guilbault describen de qué trata esta etiqueta y el imaginario que esta relata. Feldman, por ejemplo, nos dice que el término fue creado por ejecutivos de la industria discográfica británica para vender discos “difíciles de clasificar”, y que “generalmente se refiere a música consumida comercialmente en los Estados Unidos y Europa y creada en cualquier otro lugar fuera de lo *mainstream*” (2010, pp. 150). Asimismo, y de manera complementaria, Guilbault describe al *world music* como una etiqueta usada como estrategia de marketing para “desarrollar nuevos mercados y encontrar nuevo material, sonidos e ideas en un área que alguna

vez se denominó “música étnica” (2018, pp. 32). Se puede ver que el imaginario que envuelve al *world music* tiene una narrativa controversial, porque busca hacer encajar a diversas músicas del mundo en las carteleras musicales de una industria predominantemente estadounidense y europea. Por un lado, simplificándolas y quitándoles significado y, por otro lado, dándoles la oportunidad de ser escuchadas y recordadas por un público más extenso que el suyo propio.

Es necesario destacar que justo por lo polémico de esta etiqueta, *The Recording Academy*, famosa por sus *Grammy Awards*, ha cambiado en esta premiación el nombre de la categoría de *Best World Music Album* por uno más inclusivo como el de *Best Global Music Album*. Aunque el cambio parezca pequeño, es lo que simboliza lo que lo hace relevante. El nombre fue decidido tras largas conversaciones con artistas, lingüistas y etnomusicólogos alrededor del mundo, para quienes este cambio significa un alejamiento de las connotaciones de colonialismo, folk y “música de tercer mundo” (*third world music*) que el término *world music* encarnaba. De esta manera, los ojos de hoy presencian como la industria musical se retroalimenta y adapta a las tendencias actuales de escucha y a la evolución cultural entre las diversas comunidades que busca una mejor representación (Monroy, 2020).

Por último, si buscamos definir lo que es un estilo habría que tener en cuenta lo dicho por Santiago Tadeo en el libro *Infusiones de Jazz*, que tiene como editor a Julián Ruesga Bono. En donde, Tadeo llega a la siguiente conclusión:

Definir un estilo es siempre una tarea complicada, más aún cuando ésta rara vez deja satisfecho al lector, dado que, en el mejor de los casos, sólo sirve como aproximación. [...]. El estilo, en cambio, sí es una realidad, pero dado que se presenta con los más variopintos disfraces, el reto será reconocerlo, catalogarlo,

explicarlo, detectar su alcance, sus inesperadas mutaciones y los recovecos en los que se esconde (2010, pp. 181-182).

Además, acerca de la metodología para estudiar un género fusión en particular, explica que este término medio funciona únicamente como un punto de partida y es necesario verlo desde las escenas a las que pertenece al mismo tiempo y en las que puede desarrollarse paralelamente, usualmente de manera independiente por motivos de localización. En el caso del jazz-afroperuano, tendría que observarse a la escena de jazz y la escena musical afroperuana, lo que en palabras de Tadeo “resulta tan atractivo como descorazonador a la hora de afrontar un estudio de este tipo” (Ruesga, 2010, pp. 182).

Después de revisados estos conceptos, se ha tomado la decisión de realizar esta investigación sobre fusión musical basándonos en los trabajos de los autores Olazo y Montero-Díaz, debido a que estos autores se complementan muy bien para abarcar de manera más integral el concepto de fusión. Por un lado, Olazo nos da un primer acercamiento a la perspectiva de varios músicos peruanos considerados pioneros de la música fusión peruana, quienes presentaron los primeros proyectos musicales mezclando géneros extranjeros con música criolla y afroperuana. Por otro lado, Montero-Díaz tiene un acercamiento a la escena musical fusión limeña en años más recientes para concluir con dos perspectivas sobre fusión después de un análisis principalmente antropológico, por cómo la perciben los músicos.

Metodología

La metodología que se aplicó para alcanzar el objetivo de investigación de esta tesis implicó el estudio y comparación de los registros fonográficos escogidos y las partituras de las transcripciones realizadas, los cuales se correlacionaron con fuentes bibliográficas que hablan de fusión musical, fusión peruana, música afroperuana, identidad e industria musical. Además, se realizaron entrevistas con músicos del proyecto Los Hijos del Sol, como Alex Acuña y Lucho González, las cuales constituyeron una fuente primaria que ayudó a comprender el proceso creativo que tuvieron los músicos en la creación de su producto musical.

Dado que cada uno de los álbumes se sitúa en un contexto histórico, social y cultural diferente, se consideró necesario abordar de cierta manera cada uno de sus contextos para complementar el análisis musical que se realizó. Para ello, se hizo una revisión bibliográfica sobre la música y cultura afroperuana, música fusión peruana, industria musical peruana y el *world music* para poder entender bajo qué narrativas se desenvolvían estas músicas en su momento.

Las fuentes primarias de carácter musical estudiados fueron los registros fonográficos (grabaciones de estudio) y las partituras (transcripciones) de las canciones “El surco” y “Coplas a Fray Martín”, ambas composiciones de Chabuca Granda. Las versiones elegidas de estas canciones son las encontradas en los álbumes *Cada canción con su razón* de Chabuca Granda (1981) y *To my country* de Los Hijos del Sol (2002). Se escogieron las versiones del álbum de Chabuca Granda del año 1981, porque la autora de esta investigación considera que la sonoridad de estas versiones se acerca más a lo que entendemos dentro del estilo tradicional afroperuano que las de su álbum *Tarimba Negra* (1978), en donde presentó originalmente sus composiciones.

Las canciones presentadas en la tabla 1 serán transcritas a partituras con el software Sibelius 8 para ser analizadas morfosintácticamente:

Tabla 1
Canciones transcritas y sus respectivos álbumes

Autor	Álbum	Año	Canción	Enlace de referencia
Chabuca Granda	Cada canción con su razón	1981	El surco	https://open.spotify.com/track/6HYN1IFw9qTojh6LGqTm0L
			Coplas a Fray Martín	https://open.spotify.com/track/3iQ53i7cnB0VNJBIf5APgt
Los Hijos del Sol	To my country	2002	El surco	https://open.spotify.com/track/3ytrHVepRX1Ysx41yHrARN
			Coplas a Fray Martín	https://open.spotify.com/track/6W1vRKUNb2W5c3LZLgwd6l



Figura 1. Portada del álbum Cada canción con su razón (Anónimo, 1980)

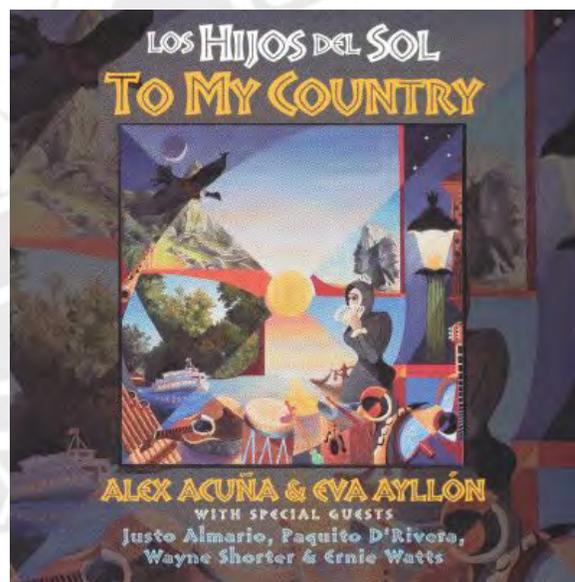


Figura 2. Portada del disco To my country (Anónimo, 2002)

La mayoría de los métodos de análisis musical encontrados están orientados al estudio de música académica; sin embargo, las canciones analizadas son de música popular. Dado que, el fin de esta tarea fue entender cómo se aplicó la fusión del “lenguaje” afroperuano con otros

“lenguajes” musicales, se utilizaron aquellos criterios de análisis que se consideraron pertinentes para ello, como los dados en el libro *Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música* de las hermanas Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004). El análisis musical en el que ellas se enfocan es el morfosintáctico, que trata de la sinergia entre la perspectiva morfológica (melódica, rítmica, armónica) y la sintáctica (fraseológica, textural, estructural).

Después de tener el análisis de los aspectos musicales de todas las piezas, se realizó un estudio comparativo de cada aspecto entre las canciones originales y las arregladas a fusión peruana, para identificar cómo funcionan los elementos musicales que se usaron en ellas en cada caso y analizar la relación estilística de los arreglos musicales con respecto a la concepción de la música afroperuana fusión del público consumidor y los músicos involucrados en la creación de los discos.

Finalmente, partiendo de lo expresado por León acerca de investigar la relación de un género musical local y la cultura de masas, se realizaron entrevistas como una segunda fuente primaria que sirvió para entender cómo han concebido estos músicos la música afroperuana fusión y cuáles fueron los criterios que usaron en sus arreglos y el producto musical en sí. León considera necesario ver tanto la celebración como la desestimación de esta mezcla como interpretaciones, opuestas y complementarias al mismo tiempo, de una realidad musical y social más compleja. Dichas interpretaciones han sido elaboradas con ciertos objetivos en mente y que serían más efectivos de examinar partiendo desde el punto de vista del músico o artista: “quiero proponer que las decisiones artísticas e interpretativas tomadas por los músicos deben ser consideradas como centrales a todo proyecto crítico” (León, 2015, pp. 225).

Las entrevistas que se realizaron fueron a profundidad, en donde no se aplicó un libreto específico, sino que fueron orientadas a ser un diálogo con relación al tema estudiado. Las

entrevistas a los músicos se realizaron a través de llamadas por *Whatsapp*, debido a las restricciones propias del contexto actual por causa del COVID-19 y al hecho de que los músicos entrevistados se encuentran en países extranjeros.



Capítulo I

1.1. Contexto histórico-cultural de la música afroperuana

Al menos en el Perú, las costumbres de los africanos esclavizados que predominaron al inicio de la colonia no se recogieron, fueron olvidadas por futuras generaciones o se vieron forzosamente adaptadas a las costumbres de sus colonizadores. Hay evidencia de que nuestros primeros descendientes africanos nacidos en el Perú tuvieron que crear su música y danzas de acuerdo con la región en la que se encontraban, siendo influenciados y condicionados tanto por formas musicales del antiguo Perú como por las formas españolas, dando como resultado características propias en cada una de ellas (Acosta, 2015; Carazas, 2018; Tompkins, 2011). Otras de las razones por la que muchas de las canciones afroperuanas no lograron sobrevivir hasta el siglo XX son la falta de difusión de música escrita, dado que pocos afroperuanos aprendieron a escribir en partitura, y, en muchos casos, los estigmas sociales que impartían las clases sociales dominantes con respecto a esta música. Es muy probable que por estos estigmas y, por qué no, por la curiosidad de lo novedoso, que, al inicio de ese siglo, la mayoría de los músicos afroperuanos urbanos llevaron su atención a géneros como el vals y la polca, cuyas raíces musicales eran originalmente europeas (Feldman, 2005; León, 2006).

Gracias a la invención de la grabación electrónica, la industria disquera y cinematográfica, nuevos géneros musicales extranjeros llegan al Perú. De esta manera, géneros musicales como el foxtrot y el tango se volvieron muy populares entre 1920 y 1930 debido a que eran los géneros más reproducidos en las radios y utilizados en las producciones cinematográficas. Debido a estas nuevas dinámicas se recortaron géneros tradicionales para hacerlos encajar en las limitaciones de tiempo que imponían los discos y radios de la época. Mientras se extendía el hábito de consumir estos medios de comunicación masiva y la música

criolla ingresaba en ellos, las preferencias de la audiencia cambiaban influenciados por ritmos foráneos. Por esto, nuevamente vemos cómo los músicos se vieron forzados a aprender y ejecutar estos nuevos géneros musicales, porque de lo contrario perderían oyentes y popularidad, incluso en las jaranas de callejón (Lloréns, 1983; Borrás, 2012). Felipe Pinglo, el músico por el que se da nombre a esta etapa es uno de ellos. Considerado como “el padre de la música criolla”, este músico realizó diversas mezclas musicales entre la tradición local y la moda internacional que terminaron por crear una sonoridad característica de lo criollo.

Por todo esto, no es sorpresa que a Chabuca Granda no le gustara la música criolla en su etapa escolar, sino que solía ser más aficionada al Charleston y otros ritmos de moda. Situación que claramente cambiaría más adelante, al escuchar a Carlos Saco Herrera (destacado compositor e intérprete de la música peruana) en los Baños de Barranco, en donde ella comenzó a despertar un especial interés por lo que Pellegrino y Basilago nombran como los “ritmos vernáculos” (Pellegrino & Basilago, 2002, pp. 21-22).

A finales de los años 40, hubo una creciente migración de las zonas rurales andinas hacia las ciudades de la costa. Ante este escenario, los sectores medios urbanos y la clase dominante de la sociedad limeña buscaron su propia versión de lo que representaba culturalmente a la costa, reforzando en este proceso el imaginario criollo. No querían aceptar la cultura de los indios y mestizos como símbolos populares de nacionalidad peruana, mientras esta estaba en un proceso de legitimación. Se completa esta imagen con una admiración paternalista hacia la “finísima y pura raza negra”, oponiéndola a la “mezclada y degradada raza india”, como alguna vez lo hicieron los españoles durante la colonia oponiendo al africano y sus descendientes esclavizados contra el nativo peruano (Lloréns, 1983; Aguirre, 2013; Acosta, 2015; Greene, 2007). Para las clases medias y las dominantes, el presente de la nacionalidad popular debía ser criollo y

“negroide” en sus contenidos culturales. Dentro de esta concepción, lo criollo aparece como lo “popular”, mientras que el vocablo “folklórico” fue tergiversado para ser aplicado exclusivamente a lo andino (Lloréns, 1983; Acosta, 2015). La música afroperuana era usualmente llamada “música negra” en radio, televisión y peñas, siendo entendida como música muy rápida, muy rítmica, con mucha percusión y gritos de algarabía; como también descrita y caracterizada según la crítica, como festiva, irónica y popular (Acosta, 2015; Carazas, 2018).

1.1.1. “El renacimiento”: Perú Negro y Chabuca Granda.

A partir de los años de 1950, podemos ver a las percepciones de nostalgia por la Lima antigua y paternalismo hacia “la fina y pura raza negra” ser difundidas por la radio y la industria discográfica. Esto se ve reflejado en la canción estandarte del repertorio de Chabuca Granda, *La flor de la Canela*. Para componer esta canción, Chabuca se inspiró en la distinguida señora Victoria Angulo de Loyola, lavandera de una de las familias vecinas de Chabuca mientras ella vivía en Barranco. Chabuca creció, como muchos niños del lugar, jugando con los niños de los empleados de las familias y fue en esa época en la que conoció a doña Victoria (Lloréns, 1983; Pellegrino & Basilago, 2002; Romero, 2015). Chabuca manifiesta en una entrevista según Pellegrino y Basilago: “En ella están presentes todas las virtudes de la raza negra: bondad, alegría, ritmo, absoluta falta de rencor y una impecable distinción” (Pellegrino, & Basilago., 2002, pp. 32-33).

Chabuca es una clara representante de una línea de música costeña que es quizá la más difundida a nivel internacional hasta los años 80. Línea en donde se empezaría a renovar y dar más importancia a la letra o texto que a lo musical, notándose un cambio en la forma y contenido en comparación a la época criolla anterior, que combinaba un lenguaje que pretendía ser culto con términos cotidianos, mezclando voces literarias con expresiones del habla coloquial. Esto

daba, según Lloréns, una sensación de “huachafería” en el valse, que Chabuca elimina al introducir una poesía más armoniosa y consistente. Sumado a esto, la compositora dejó de lado el valse de contenido trágico y fatalista. Es importante señalar que esta primera etapa creativa de Chabuca Granda alcanzó mayor difusión y reconocimiento que las posteriores, sobre todo en los medios culturales oficiales (Lloréns, 1983, pp. 85-87).

El 7 de junio de 1956, la compañía de danza, música y teatro Pancho Fierro, fundada por el historiador y promotor cultural José Durand, hizo su debut en el prestigioso Teatro Municipal del centro de Lima frente a un público de 1200 espectadores. Durand consiguió algo de apoyo del gobierno peruano y de compañías privadas para llevar el folklore afroperuano al escenario del teatro. Esta presentación demostró tener gran relevancia histórica, pues es considerado como el catalizador del renovado interés en las tradiciones de los afrodescendientes entre los espectadores criollos y marcó el comienzo de las compañías comerciales organizadas de músicos y bailarines afroperuanos, quienes diseñaron la evolución de su música en el futuro. La compañía estuvo inicialmente conformada por alrededor de 35 músicos y bailarines. El principal consultor de José Durand fue don Porfirio Vásquez, quien enseñó canciones y bailes a los miembros más jóvenes, muchos de los cuales estaban desinformados sobre las tradiciones de sus padres y abuelos. Otros tuvieron un rol más activo en el proceso de reconstrucción porque si recordaban ciertas tradiciones, mientras que otros de los músicos habían trabajado previamente en grupos de música criolla y música tropical cubana (Feldman, 2009; Tompkins, 2011; Elías, 2018).

Para casi el final de su primera tanda de presentaciones, y quizá para asegurarse un público, Durand contrató a Chabuca Granda, quien estrenó su nuevo vals *Fina Estampa*. Los críticos aclamaron a Durand por su trabajo, pero casi no mencionaron los nombres de los actores o los detalles de las actuaciones y géneros específicos (Feldman, 2009). Con todo lo revisado

hasta aquí se podría confirmar que el contexto en el que el afroperuano se configuraba económica y políticamente, en la década de 1950, se basó en las posibilidades que le ofrecían las relaciones de poder, que ni lo colocaban en ventaja ni lo desfavorecían por completo (Elías, 2018, pp. 28-29). Parece ser que el llamado “renacimiento afroperuano” de los años 50 estaba conducido por un conflicto por el control de producción y circulación del discurso de la afroperuanidad, porque tanto los investigadores como las propias familias afrodescendientes hablaban de su música en nombre de una reivindicación histórica para saldar el daño ocasionado años atrás por la esclavitud y marginación (Elías, 2018, pp. 31).

El 17 de enero de 1957 la compañía participó en un concierto especial en honor a Chabuca Granda en la plaza de Acho en Lima, donde se tocó obras como el Son de los diablos, Toro Mata, En el cañaveral, entre otros; que para entonces ya formaban parte del repertorio afroperuano (Feldman, 2009, pp. 38-52). Durand decidió cambiar el nombre de la compañía a “Ritmo Negros del Perú” para la gira internacional de Chile en 1957. Sin embargo, no usaron ese nombre por mucho porque la compañía terminó desintegrándose poco después (Feldman, 2009; Aguirre, 2013; Tompkins, 2011). Aunque la compañía dejó de actuar, sus miembros pasaron a fundar sus propios grupos más adelante, entre ellos se encontraban “Caitro” Soto, Abelardo Vásquez, Ronaldo Campos y Nicomedes Santa Cruz. Resalta entre ellos Nicomedes, quien junto a su hermana liderarán el renacimiento afroperuano años más tarde:

A José Durand se le recuerda como el criollo blanco que organizó y dirigió el primer gran espectáculo de música y danza negra que se realizó en Lima en el siglo XX, mientras que a Victoria y Nicomedes Santa Cruz se les recuerda como los líderes afroperuanos del consiguiente renacimiento de las expresiones artísticas negras en las décadas de 1960 y 1970. (Feldman, 2009, pp. 57)

Después de su retiro de la compañía de Durand, Nicomedes formó su propio grupo de teatro que incluía a otros exmiembros de Pancho Fierro llamado “Cumanana”. En 1959, Victoria se unió al grupo como codirectora y trabajó junto a su hermano investigando y reconstruyendo lo que ellos llamaban el folklore afroperuano. Mientras Victoria se encargaba de las coreografías con las que desarrolló un método basado en el ritmo y la “memoria ancestral”, Nicomedes se involucró en la investigación bibliográfica, la recolección etnográfica del folklore y los estudios literarios, por las que más adelante fue conocido como poeta y músico. Como menciona Feldman, ambos trabajaron en obras que escenificaron públicamente la negritud enfatizando la diferencia racial y el orgullo afroperuano de una manera no vista previamente en Perú (2009, pp. 62-64).

Desde sus inicios, Nicomedes hace una invitación a deconstruir el sentido dominante de lo criollo y el criollismo, argumentando que sus monumentos fueron construidos no solo de materiales musicales europeos sino también africanos: “Nicomedes habría de criticar duramente el enfoque de Durand por haber alterado el folclor afroperuano para satisfacer a su público, a partir de la creencia de que podía “estilizar” las tradiciones negras” (Aguirre, 2013, pp. 147). Sin embargo, varios años más tarde, cuando él y Victoria ayudaron a montar el primer Festival de las Artes Negras (1971) en la zona rural de Cañete; Nicomedes vio a géneros revividos como el landó y el festejo ser presentados como lo que él percibía como comercialismo africanizado, “su incomodidad con la tendencia a comercializar y estereotipar la música y la cultura negras fue en aumento. De hecho, pensaba que él mismo había contribuido a crear un monstruo” (Aguirre, 2013, pp. 163).

El dramático cambio político y cultural que se impuso en el país como resultado del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, primero bajo la orden del general Juan

Velasco Alvarado (1968-1975) y después del general Francisco Morales Bermúdez (1975-1980), fue bastante relevante para la cultura afroperuana. En este gobierno, se persiguió una serie de agendas populistas que permitió la exposición a muchos de los grupos afroperuanos emergentes. Velasco fundó la Escuela Nacional de Folklore bajo los auspicios del Instituto Nacional de Cultura donde nombró directora a Victoria Santa Cruz en 1969 y en 1973 patrocinó la formación del Conjunto Nacional de Folklore también bajo la dirección de Victoria. Nicomedes Santa Cruz también trabajó para el gobierno de Velasco presentándose por toda Latinoamérica. Por otro lado, el nacimiento de Perú Negro coincidió con este gobierno, a quienes Velasco les dio trabajo permanente a través de presentaciones de música y bailes folklóricos dirigidos a los visitantes extranjeros, lo que hizo que sus miembros tuvieran cargos asalariados para dictar clases de música y baile afroperuano. En general, estas reformas abrieron nuevas oportunidades de interpretación para músicos profesionales y fomentaron en el público una nueva conciencia de estos grupos (León, 2003; Lloréns, 1983; Feldman, 2009).

Perú Negro, grupo de música y baile afroperuano, fue formado el 26 de febrero de 1969 por cuatro jóvenes, miembros de la compañía Teatro y Danzas Negras del Perú de Victoria Santa Cruz. El proyecto fue idea original de Ronaldo Campos, pero tuvo como otros miembros fundadores a Orlando “Lalo” Izquierdo, Víctor Padilla y Rodolfo Arteaga. Este proyecto se diferenciaba del de Santa Cruz pues el trabajo que Victoria hacía era fundamentalmente por amor y recibía poca compensación monetaria, mientras que en este caso se buscó generar ganancias estables. Victoria criticó a sus jóvenes protegidos por hacer de su “negritud” algo exótico para los turistas. Sin embargo, quizá es justamente porque continuaron redefiniendo la identidad afro en el Perú a través de un proceso de estilización y canonización que Perú Negro es la única compañía de música y baile afroperuano que ostenta una historia continua de más de cuarenta

años de presentaciones (Feldman, 2009, pp. 150-157). Cabe aclarar que no se profundizará sobre la larga trayectoria de este grupo, sino que se verá únicamente la relación que tuvieron con Chabuca Granda.

Está claro que el trabajo de Perú Negro se vio facilitado con el nuevo gobierno nacionalista, pero también lo estuvo con su colaboración con intelectuales blancos y mestizos. Una de las colaboradoras no afroperuanas más importantes que tuvo la compañía fue la compositora y cantante Chabuca Granda, quien conoció por primera vez a Ronaldo Campos en 1956, cuando se presentó, como artista invitada, con la compañía Pancho Fierro. Otro músico que conoció en la compañía Pancho Fierro fue Carlos “Caitro” Soto, quien luego pasaría a formar parte de Perú Negro como solista de voz, compañía que más tarde dejaría para tocar cajón con ella. Chabuca y Caitro Soto mantuvieron una relación bastante cercana en la década de 1970, pues ella lo consideraba como un hijo sustituto. Sería él quién justamente la acompañaría en el disco *Cada canción con su razón* (Feldman, 2009, pp. 167-170).

Con todo esto, cuando Chabuca fue invitada a ser jurado en el Festival Iberoamericano de la Canción y de la Danza en 1969 y le solicitaron que recomendara a una compañía folklórica peruana, ella invitó a Perú Negro, después de la negativa del Conjunto Nacional de Folklore del Perú por un compromiso previo. Ellos aceptaron con entusiasmo y Chabuca preparó todo para su participación en el festival de 1969 en Argentina. El espectáculo que Perú Negro presentó en Argentina se llamaba *La tierra se hizo nuestra*. Este nombre fue dado porque la compañía quería distinguir que el africano que llegó al Perú se fue desprendiendo de África, conforme sus descendientes nacieron en esta tierra, esta se vuelve también su tierra, ellos se vuelven peruanos. Fue con este espectáculo que Perú Negro, pocos meses después de su fundación, ganó el primer puesto en el Festival Iberoamericano de la Danza y la Canción en el Luna Park de Buenos Aires.

Así fue como de la noche a la mañana la ovación internacional y el premio de 10 mil dólares (una considerable suma en ese entonces) convirtieron a Perú Negro y a su folklore afroperuano en un tesoro nacional (Feldman, 2009, pp. 157-171).

Chabuca Granda y Perú Negro siguieron colaborando durante los primeros años de la compañía, haciendo giras y presentándose juntos en México y España. Cuando la cantautora amplió su repertorio artístico en la década de 1970 para incluir aires relativamente basados en los ritmos afroperuanos, contrató a algunos de los músicos de Perú Negro como acompañantes y arreglistas. Es en esta última etapa productiva donde está volcada a la búsqueda de las raíces afroperuanas de la música criolla y costeña en general y asimila los aspectos e instrumentales de lo afro, llegando a cerrar su ciclo productivo reinterpretando sus primeros vals en base a los géneros costeños y afroperuanos como el tondero, el festejo, la marinera, la zamacueca y el landó (Feldman, 2009; Lloréns, 1983; Pellegrino & Basilago, 2002). Entre este repertorio artístico se encontraban “El surco” y “Coplas a Fray Martín”, las cuales Feldman podría catalogar como versiones estilizadas del folklore afroperuano: “como compositora e intérprete no negra y muy visible de las versiones estilizadas del folklore afroperuano, Granda hizo mucho para afirmar públicamente el lugar central de la música negra dentro de la identidad criolla peruana, antes de su muerte en 1983” (Feldman, 2009, pp. 171).

1.2. Contexto histórico-cultural del jazz afroperuano

1.2.1. La llegada del jazz al Perú y lo peruano a Estados Unidos.

Como se pudo ver en la primera parte de este capítulo, conforme la música extranjera fue llegando al Perú también fue buscando crear su propia sonoridad e identidad en tierras peruanas. Así lo vimos con el vals, la polca y, aunque con poca claridad, con géneros musicales africanos. De esta manera, a inicios del siglo XX llegó al Perú el jazz, género originado como una forma

musical del folclore afroamericano con una extensión principalmente regional, debido a la discriminación que tuvo en sus inicios, al igual que con los géneros afroperuanos, no por la música en sí misma sino por el contexto social en el que se presentaba y por quienes la creaban. A pesar de esto, el jazz se volvió internacional en poco tiempo, gracias al aumento de influencia estadounidense en el mundo tras la Primera Guerra Mundial y al desarrollo de nuevos medios y tecnologías de comunicación. Esto hizo que en los años veinte, el jazz representara muy bien el espíritu de la época al expresar modernidad y progreso (Ruesga, 2010, pp. 9-11). En el caso de Perú, en 1914, ya se habían instalado las primeras tres grandes corporaciones estadounidenses, debido a las políticas que dejó el presidente Nicolás de Piérola. Para los años veinte, la influencia estadounidense vio su tope durante el Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930), quien generó una dependencia económica del capital estadounidense debido a los grandes préstamos que realizó con su banca, dependencia que, en palabras de López, “marcaría la historia del Perú contemporáneo” (López, 2013, pp. 390).

El jazz llegó a ser causa y producto de tendencias que llegaron a audiencias situadas mucho más allá de su punto de origen. Su desarrollo fue simultáneo al de los medios tecnológicos e industriales que lo facilitaron, como la prensa, la cámara fotográfica, el cine, el disco y, sobre todo, en un primer momento, la radio. El jazz y el cine consiguieron despertar la admiración de aquellos amantes de lo novedoso en diversos países y se convirtieron en la aportación más influyente de Estados Unidos a la cultura internacional en la primera mitad del siglo XX. Esto fue precedente de lo hoy llamamos globalización cultural. Además de representar la expansión de las industrias culturales, también simbolizaron a la cultura de masas durante los años veinte (Ruesga, 2010, pp. 10). Sin embargo, el hecho de que el jazz haya traspasado fronteras no garantizó la efectiva recepción de todo el mensaje que este abarcaba, debido a que el

cine estadounidense en muchas ocasiones masificaba “mensajes culturales incompletos, entre ellos la complejidad social que envuelve el desarrollo del jazz, produciendo una respuesta natural de sorpresa ante ‘el otro’ exótico por parte de los sectores culturales criollos de Lima” (López, 2015, pp. 427).

El jazzero peruano de los años veinte, provenía usualmente de entre los músicos aficionados de la élite limeña. Este veía el jazz estadounidense desde lejos al tener un contacto puramente tangencial, aunque continuo, del proceso histórico y tensión en el que se desarrollaba. Parece ser que los primeros ambientes en los que se desenvuelve el jazz a inicios de los años veinte es en los casinos y clubes de Chorrillos y La Punta, los principales balnearios de Lima, el primero en el sur y el otro en el norte. Entre los jazzeros limeños de esta época resalta el nombre de Julio Grisolle quien a su regreso de Inglaterra reforma a los Rhythm Boys, posiblemente considerados como el primer grupo formal de jazz del Perú. Esta agrupación adquiere un nivel casi profesional gracias a Ezio Levy en 1940, asistiendo algunos de ellos a clases en el entonces Conservatorio Nacional de Música. Los Rhythm Boys duraron 15 años interpretando los éxitos del jazz del momento, de 1931 a 1941, manteniéndose al tanto de ellos principalmente a través de las bandas de baile de las fuerzas armadas estadounidenses (López, 2013, pp. 392-394). Más adelante, durante los años cuarenta, aparecen el club de jazz de La Herradura (balneario de Chorrillos) y el Astoria Jazz Club de Miraflores, este último formado inicialmente por un grupo de alemanes y suizos, que eventualmente se convirtió en el centro de reunión de los músicos jazzeros de Lima y su agrupación de fija, Astoria All Stars (López, 2013, pp. 395).

Es así como, podemos ver a jóvenes peruanos imitando la idea del jazz band y *jazz age* caracterizado por la lógica de *big band* y ambiente de club representado en las películas de Hollywood, sinónimo del nuevo glamur y “buen gusto” de la vida estadounidense (López, 2013,

pp. 391). No obstante, en Perú, el término jazz band no llega a tener directa relación con géneros musicales específicos aún con lo variado y fecundo de la producción musical peruana relacionada a él, sino que se distribuye en el imaginario peruano representando solamente a la cultura de fiesta. En palabras de López: “incluir en la promoción de un evento en Lima el término jazz band implicaba más que la exclusividad estilística: la idea de diversión bailada” (López, 2015, pp. 444).

Después de varias décadas podemos escuchar cómo los músicos europeos se van alejando de la pura imitación y empiezan a crear sus propias versiones del jazz. Una vez que ese proceso se inicia, a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, el jazz termina alejándose de lo tradicional de una manera radical y casi irreconocible, dando paso a la improvisación libre (Ruesga, 2010, pp. 138). En el caso peruano se podía ver como músicos criollos y afroperuanos también incluyeron al jazz en su repertorio, como es el caso de Arturo “Zambo” Cavero. Llevando el lenguaje del jazz a entrelazarse más con el de la música criolla estuvo Carlos Hayre, reconocido guitarrista peruano, pues dejó las armonías clásicas y modificó progresiones armónicas de los ritmos afroperuanos (López, 2013, pp. 396). Continuando con los experimentos de Hayre estuvieron dos guitarristas de Chabuca Granda; Félix Casaverde Vivanco, quien empezó a mezclar el jazz y el *bossa nova* con la música criolla peruana, y Lucho Gonzales incorporando sus contrarritmos. Estos elementos son según López “importantes en la subversión de los clásicos criollos y afroperuanos de su momento” (López, 2013, pp. 396-397).

Estilos considerados latinos o tropicales, como la salsa, el mambo o el *boogaloo*, llegan a territorio peruano no tanto por la conexión cultural peruana con la latinoamericana, sino a través de la fuerte conexión entre el Perú y la cultura popular estadounidense. Durante los años cincuenta, la industria del entretenimiento de esta última generaba nuevas variaciones y fusiones

musicales acompañados de pasos de baile para entretener a la población estadounidense y estos géneros musicales latinos no escaparon de la influencia del jazz (López, 2013, pp. 402). Pero el jazz tampoco escapó de la influencia de estos, y así nace el jazz latino, que tiene grandes exponentes desde los años cuarenta con Mario Bauzá, Chano Pozo, Machito y Tito Puente hasta los años 70 y 80 con Ray Barreto, Mongo Santamaría, Chucho Valdés y Paquito D’Rivera. Es así como durante los años setenta, mientras el rock se encuentra en auge y el jazz ve la pérdida de su audiencia, el estilo evoluciona a nuevas tendencias musicales que incluyen tanto al rock como al *world music*. El jazz fusión tuvo como exponentes a Herbie Hancock, Chick Corea, Wayne Shorter, Miles Davis y bandas como Mahavishnu Orchestra y Weather Report (Martínez-Pereda, 2010, pp. 17-18).

En Perú, se va formando una primera noción de jazz fusión peruano junto a Richie Zellon, Perujazz y Mestizo. Por esta última agrupación, propuesta de fusión afroperuana de Félix Vélchez, pasaron músicos de renombre y algunos vigentes hasta la actualidad, como lo son José Luis Madueño, Juan Medrano Cotito, Carlos Espinoza, Alex Acuña e, incluso, el ya fallecido Carlos Hayre (Olazo, 2002; López, 2013). A partir de la década de 1980 estas nuevas construcciones musicales logran mayor maduración y presentación ante el público nacional, dejando precedentes para futuras generaciones musicales (López, 2013, pp. 406). Entrando al siglo XXI, el gobierno creó la “Marca País Perú” como una de las campañas más fuertes para motivar el interés de la población en el producto peruano. Se buscó vender en palabras una idea de peruanidad a países foráneos e impulsar sectores comerciales como el turismo, exportaciones y la atracción de inversiones extranjeras. Sin embargo, esta idea de peruanidad es controversial porque presenta varios elementos estereotipados y muchas veces representativos del ambiente limeño más que del país. Aun así, esta tendencia nacionalista logró propiciar un espacio tanto en

los músicos como en la audiencia limeña que encontró esencial la presencia de elementos musicales “étnicos” para representar “lo nuestro”. De esta manera, gracias al panorama transcultural en el que el mundo globalizado se encontró, por fin las productoras musicales peruanas pudieron ver a la fusión musical “étnica” como un negocio viable, tanto para el interior del país como para el extranjero (López, 2013, pp. 416).

Uno de los ejemplos más actuales de cómo la música peruana ha incursionado en tierras estadounidenses es el caso del Gabriel Alegria Afroperuvian Sextet, fundado en el 2005 en Nueva York con la intención de promover el jazz afroperuano. Como el nombre lo dice, su fundador fue el trompetista peruano Gabriel Alegría, quien en 2009 se convirtió en director artístico del Tutuma Social Club, un restaurante y club dedicado a la cultura peruana en donde Alegría aprovechó el importante momento de la internacionalización de la comida nacional. De la mano de Alegría, en este club no faltó el jazz afroperuano, lo que sirvió para que de sus primeros pasos dentro de ambientes específicos de la bohemia neoyorquina (López, 2013, pp. 411). Es relevante ver cómo este músico peruano ha promovido el jazz peruano en el que ha sido y es uno de los focos del *mainstream* estadounidense y del jazz latino, Nueva York.

1.2.2. Los Hijos del Sol.

Este grupo, que es objeto de estudio de la presente investigación, es considerado por Olazo como el caso más evidente en su momento de una fusión deliberada entre la música criolla y el jazz (Olazo, 2002, pp. 29). Los Hijos del Sol es una agrupación que surge como resultado de la prolífica generación que se formó en los años setenta que pudimos ver a grandes rasgos en la sección anterior. La idea de crear este grupo nació de Ricardo Ghibellini mientras trabajaba en Miami, así fue como por recomendación de Lucho González llamaron a los músicos peruanos que radicaban en Estados Unidos (Olazo, 2002, pp. 36-38). En este proyecto participaron

grandes artistas peruanos 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. El proyecto, cuyo primer disco fue grabado en Los Ángeles, tuvo entre sus canciones a algunas de las más destacadas de Chabuca Granda, como también composiciones y arreglos de sus propios integrantes. Debido a la sonoridad de esos arreglos es que este proyecto fue considerado, como su conformación lo sugiere, en el contexto del “Latin smooth jazz” (Olazo, 2002; Feldman, 2010).

Este proyecto tuvo entre sus músicos al artista peruano con más éxito en la escena internacional del jazz en el siglo XX y uno de los pocos percusionistas latinoamericanos que ha logrado ser considerado como uno de los más grandes talentos del jazz. Alex Acuña, nacido en Pativilca, dio sus primeros pasos musicales con la banda de su familia, los Tropical Boys. Decidió mudarse a la ciudad de Lima en su adolescencia donde fue descubierto por Dámaso Pérez Prado en 1964 y llevado inmediatamente de gira con su orquesta por nueve meses en Estados Unidos. Una vez terminada la gira, se queda a vivir y estudiar música profesionalmente en Puerto Rico por algunos años, para después conseguir un trabajo como baterista local en el Hotel Hilton de Las Vegas, en donde llegó a tocar con grandes estrellas como Elvis Presley y Frank Sinatra. El punto más álgido de su carrera llega después de una gira con Miles Davis, cuando Joe Zawinul lo invitó a Los Ángeles para unirse como percusionista a la agrupación más aclamada de jazz fusión de la década de 1970, Weather Report. Es en esta agrupación donde conoce y toca con Wayne Shorter, a quién invitaría a tocar años más tarde con Los Hijos del Sol (Olazo, 2002; Feldman, 2010; López, 2013).

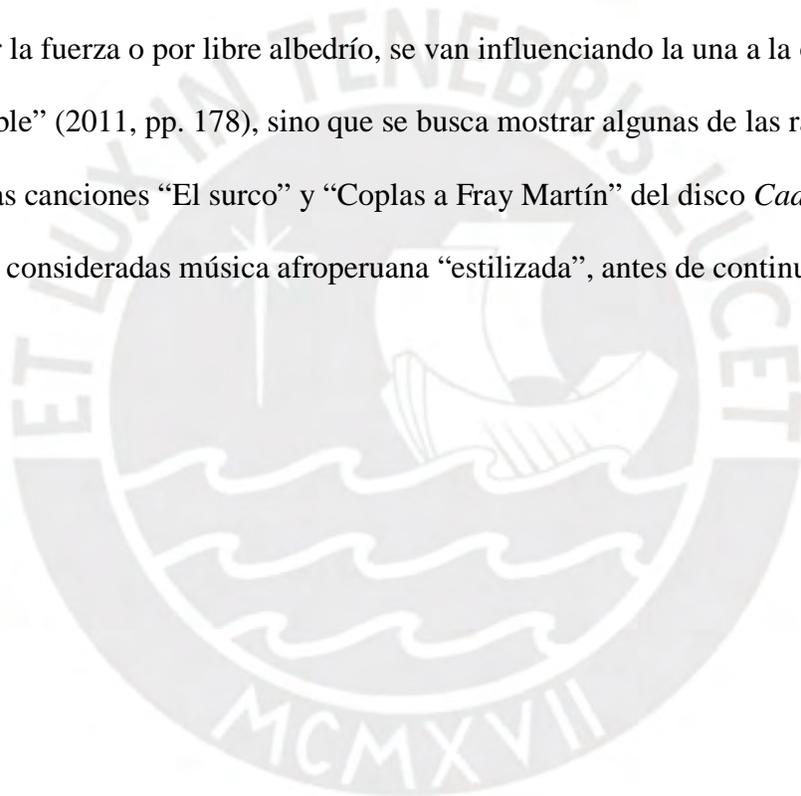
En la obra “The Juggler” del disco *Heavy Weather* (1977) podemos escuchar cómo Acuña ejecuta una variación percusiva del ritmo de la marinera, un ritmo peruano tan natural

para él. Si bien Acuña no es llamado a integrarse a Weather Report por un particular interés en la música peruana, su experiencia es un paso histórico hacia el desarrollo de un estilo de jazz-fusión peruano en el ámbito mundial que lo convirtió en un gran referente para las siguientes generaciones de jazzistas peruanos. En los años siguientes, después de retirarse de Weather Report, Acuña pasa a formar parte del ambiente norteamericano de la llamada *world music* como representante de la cultura de las músicas tropical y latina, con un largo historial de colaboraciones y proyectos musicales propios hasta el día de hoy, siendo él quien se animaría, motivado por su hijo Javier, a realizar y ser productor ejecutivo del disco *To my country* de Los Hijos del Sol (Olazo, 2002; Feldman, 2010; López, 2013).

La vocalista llamada para este proyecto no es otra que Eva Ayllón, quien en ese entonces (1989) estaba destacando en la escena peruana por su gran trabajo con la música criolla y afroperuana, y dando sus primeros pasos en una escena internacional. Para el mismo año en que se lanza el disco *To my Country*, Eva parece estar centrada en tentar el éxito fuera de las fronteras peruanas con ayuda del argentino Pedro Aznar, extraordinario bajista y cantante alguna vez miembro de Serú Girán y el grupo del guitarrista de jazz Pat Metheny. Es así que con la disquera Sony Music realizan el disco “Eva”, el cual contiene una compilación de obras tradicionales del folklore afroperuano y música criolla. La apertura de criterio al momento de su concepción, evidenciado en la armonía cromática y peculiar instrumentación, marca una fresca diferencia frente al sonido anterior presentado por la misma Eva Ayllón. Así es como Aznar logra contar la atmósfera y el sabor original de la interpretación con novedosas pinceladas dadas con su trabajo de producción (Olazo, 2002, pp. 42-43).

Se concluye este capítulo con un entendimiento distinto sobre la música afroperuana al que se tenía antes de investigar sobre su historia. En una primera aproximación personal al

estudio del material sonoro de esta investigación, quien la escribe consideraba que las canciones de la conocida como “tercera etapa” compositiva de Chabuca Granda eran parte del arquetipo de la música afroperuana. En un sentido puede considerarse que lo son, pero lo son del imaginario colectivo de la música afroperuana que ha sido estilizado en las últimas décadas, es decir, aquella música afroperuana que escuchamos hoy en día como resultado de la mezcla con otras estéticas musicales que le dieron una nueva sonoridad. Con esto no se pretende realizar ningún juicio de valor o una crítica, pues como dice Tompkins: “siempre que dos o más culturas deben existir juntas, ya sea por la fuerza o por libre albedrío, se van influenciando la una a la otra de forma gradual e inevitable” (2011, pp. 178), sino que se busca mostrar algunas de las razones por las que justamente las canciones “El surco” y “Coplas a Fray Martín” del disco *Cada canción con su razón* pueden ser consideradas música afroperuana “estilizada”, antes de continuar con el análisis musical.



Capítulo II

Para facilitar la comprensión de la representación gráfica de la batería y percusión en las figuras presentadas en este capítulo se comparte la Figura 3, en donde se encuentra el detalle de los criterios usados al momento de transcribir.

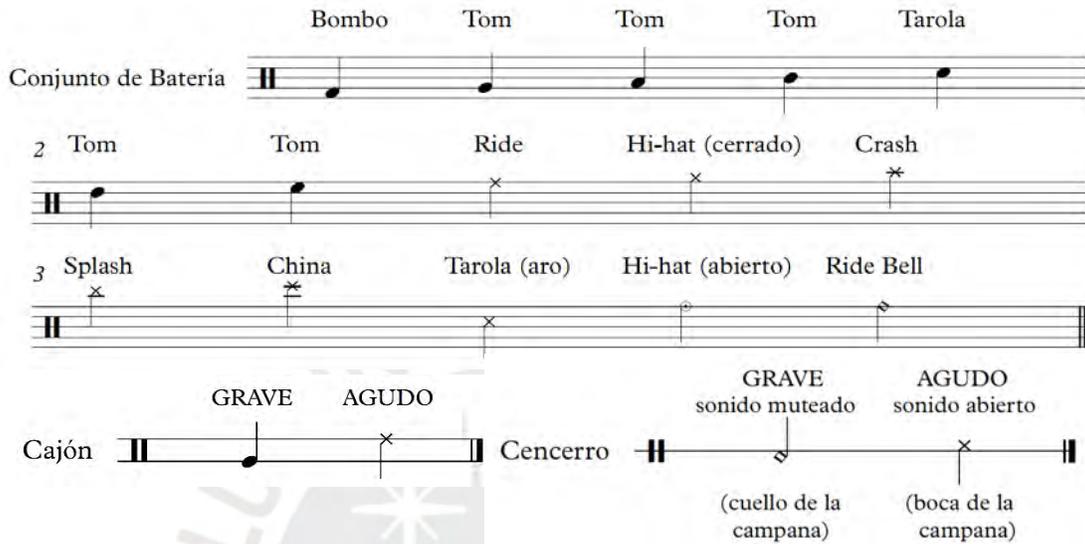


Figura 3. Leyenda de la batería, el cajón y el cencerro. Transcrito por Bruno González, 2020.

2.1. Análisis musical morfosintáctico de “El surco”

2.1.1. En Cada canción con su razón.

Chabuca Granda escribió “El surco” como una auto-respuesta a Paso de Vencedores, composición que hizo y dedicó años antes al gobierno del presidente peruano Velasco Alvarado. La primera para celebrarlo y la segunda a raíz de la desilusión que vivió por él, porque el general no cumplió muchas de las promesas que hizo y Chabuca notó que a pesar de las buenas intenciones que podía tener el presidente, se encontraba de igual manera muy mal rodeado (Pellegrino & Basilago, 2002; Romero, 2015). Pellegrino y Basilago sobre “El surco” señalan que “en la nueva composición aparecen versos sutiles, llenos de imágenes, varias de ellas referidas a los ideales del poeta guerrillero Javier Heraud, que en ese momento le parecían más cercanos que los de la revolución de Velasco Alvarado y su gente.” (2002, pp. 41-43). De esta

manera, la cantante demuestra un cambio y evolución artística que reflejaban sus propios ideales sociales y los de su época.

El festejo, género musical de esta canción, tiene un origen incierto y por lo leído en diversas fuentes hay evidencia de que sea unos de los géneros, junto al landó y la zamacueca, emergentes de la reconstrucción y renacimiento de la música y baile afroperuanos, a fines de los años cincuenta e inicios de los sesenta. En cuanto a la instrumentación de este género, se ha concebido como ensamble “tradicional” al que está compuesto por la guitarra (instrumento cordófono), el cajón, cajita y quijada (instrumentos idiófonos). En el caso de la cajita y la quijada, parece ser que estos instrumentos fueron prestados de otro género afroperuano, el son de los diablos. Podría considerarse parte de este ensamble a las palmas y a los guapeos, estos últimos expresiones o gritos que ambientan con frases pícaras la música (León, 2006; Acosta, 2015; Tompkins, 2011).

La canción “El surco” en el disco *Cada canción con su razón* fue interpretada por Chabuca Granda en la voz, Álvaro Lagos en la guitarra, Carlos “Caitro” Soto en el cajón y los guapeos, y Eusebio “Pititi” Sirio en el cajón, cajita y quijada. La guitarra es el único instrumento interpretado a lo largo de toda la canción, siendo ella la que marca la introducción, hasta complementar el corte final, dando unidad al ensamble. La cajita y el guapeo, entran en el compás 3 y 4 respectivamente, quedándose hasta el final de la canción después de su ingreso. La quijada y los cajones, uno de base rítmica y el otro como improvisador (repiquetero), entran en el compás 5 de la introducción y de igual manera se mantienen en el ensamble hasta finalizar la canción.

La estructura y letra de la canción son las presentadas en la siguiente tabla:

Tabla 2

SECCIONES	LETRA
INTRODUCCIÓN (INTRO) 8 compases	
A 8 compases	Dentro de un surco abierto vi germinar, un lucero de infinita soledad, y con una canasta le vi regar, con agua de un arroyo de oscuridad
B 8 compases	Ah malaya la siembra se echó a perder, y el agua del arroyo se echó a correr, al lucero le gusta la claridad, y al agua del arroyo la libertad
C 4 compases	No dio fruto el lucero, se fue a alumbrar, y el agua del arroyo le fue a cuidar
PUENTE 5 compases	
A 8 compases	En una hora triste quise cantar, y dentro de mi canto quise gritar, y dentro de mi grito quise llorar, pero tan sólo canto para callar
B 8 compases	Ah malaya la hora en que fui a cantar, Ah malaya la hora en que fui a gritar, si gritando se llora para callar, y mi vaso sediento no llega al mar
C 4 compases	Ah malaya la hora en que fui a cantar, Ah malaya la hora en que fui a gritar
PUENTE 8 compases	
A' 8 compases	Y así se fue el lucero a su claridad, y así se fue el arroyo a su libertad, no le llegó la hora de clarinar, no le llegó la hora de clarinar
CODA 4 compases	de clarinar, de clarinar

En general en toda la canción podemos escuchar el mismo motivo rítmico de corcheas en la línea melódica y lo que hace que unas secciones se diferencien de otras son los cambios armónicos y líricos. A lo largo de toda la canción la línea melódica se mueve principalmente por grado conjunto, encontrando que el salto interválico más grande es el de una cuarta justa. Para

representar gráficamente la división rítmica de esta canción se escogió el compás de 12/8 debido a que el fraseo de la melodía abarca dos compases, uno casi todo cantado y el otro con tres tiempos de silencio. De esta manera, la lectura de la partitura se realiza de forma más práctica.

A

Den-tro de un sur-co a-bier-to vi ger-mi nar

Figura 4. Motivo rítmico de corcheas

En cuanto a la parte vocal podemos escuchar guapeos realizados intermitentemente a lo largo de la canción, usualmente en los espacios en donde la vocalista no canta.

PUENTE
Guapeo

to - ma to - ma to - ma to - ma to - ma

qué bo-ni - to qué bo-ni - to a - sí jue-ga

Figura 5. Guapeo ejecutado por Pititi Sirio

Lo más resaltante que se encuentra en la estructura de esta canción es que la sección A tiene una subestructura de versos a1-a2-a3-a4, y la sección C está compuesto por la misma melodía que los versos a3-a4, solo que con un texto diferente. Además, podemos ver como la coda tiene una duración de tres compases y un pulso, en donde los tres primeros tienen texto y terminan con un corte en el primer pulso del cuarto compás.

Y con u-na ca-nas-ta de-bí re - gar

Con a gua de un a-rro-yo de os-cu - ri - dad

Figura 6. Verso a3-a4 de la sección A

Figura 7. Verso a3-a4 de la sección C, con una ligera variación rítmica a comparación de la sección A

En cuanto al aspecto rítmico lo más resaltante que se puede escuchar es que Pititi Sirio usa distintos patrones de géneros musicales de danzas afroperuanas, como el del Son de los Diablos e Ingá derivando en un toque bastante improvisador. Se presenta la figura 8 para indicar la lectura de la representación gráfica del cajón:

Figura 8. Patrón cercano al Ingá. Transcrito por Bruno González, 2020.

Respecto a la armonía, en casi toda la canción, excepto las secciones B, la progresión de acordes consta de solo 3 grados de la escala mayor de E: los grados I, IV y V. Estos tres son presentados con un ritmo armónico que los incluye a todos en un solo compás. Cabe resaltar que en esta canción ya se hacía uso de algunas tensiones, particularmente de novenas. En las secciones B la progresión cambia a los grados vi, IV, III.

Por último, en la figura 9 se puede apreciar que lo que interpreta la guitarra contiene la línea de bajo considerada como uno de los elementos musicales más característicos del hoy conocido festejo peruano.

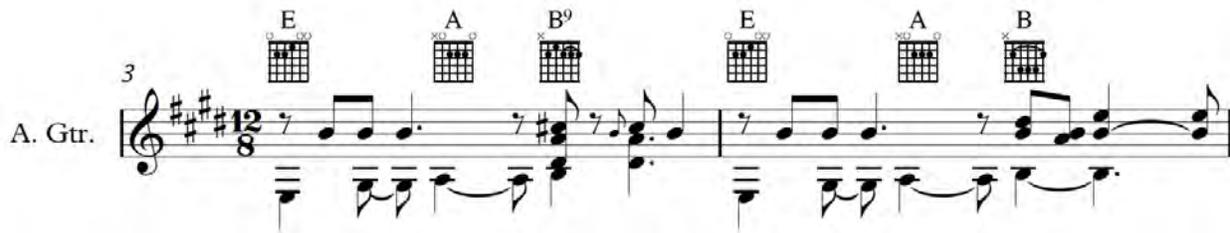


Figura 9. Toque de guitarra con la línea de bajo incluida

2.1.2. En To my country

La canción “El surco” del disco *To my country* fue interpretada por Eva Ayllón en la voz, Wayne Shorter en el saxofón soprano, Lucho González y Ramón Stagnaro en las guitarras, Oscar Stagnaro en el bajo, Alex Acuña en la batería y percusión, Eduardo Arbe y Miguel Figueroa en los teclados.

La instrumentación consta de cinco instrumentos armónicos/melódicos, tres guitarras, el bajo y el teclado; de tres instrumentos melódicos, la voz principal, la voz armónica y el saxofón soprano; y de dos instrumentos percusivos, la batería y el shekeré. Podemos ver que casi todos los instrumentos usados en la versión de Chabuca Granda han sido reemplazados por otros en este arreglo, el único que se mantiene es la guitarra. Además, se evitó todo uso de guapeo y se reemplazó con armonías vocales. En el compás 13 ingresa una guitarra eléctrica que se puede considerar como *lead* porque es la que interpreta los *riffs* con lo que adquiere un protagonismo melódico.

La estructura y letra de la canción son las presentadas en la siguiente tabla:

Tabla 3

SECCIONES	LETRA
INTRODUCCIÓN (INTRO)	
30 compases	

A 9 compases	Dentro de un surco abierto vi germinar, un lucero de infinita soledad, y con una canasta le vi regar, con agua de un arroyo de oscuridad
B 8 compases	Ah malaya la siembra se echó a perder, y el agua del arroyo se echó a correr, al lucero le gusta la claridad, y al agua del arroyo la libertad
C 4 compases	No dio fruto el lucero se echó a alumbrar, y el agua del arroyo se echó a volar
INTERLUDIO 4 compases	
A 9 compases	En una hora triste quise cantar, y dentro de mi canto quise gritar, y dentro de mi grito quise llorar, pero tan sólo canto para callar
B 8 compases	Ah malaya la hora en que fui a cantar, Ah malaya la hora en que fui a gritar, si gritando se llora para callar, y mi vaso sediento no llega al mar
C 4 compases	Ah malaya la hora en que fui a cantar, Ah malaya la hora en que fui a gritar
INTERLUDIO 13 compases	
A' 9 compases	Y así se fue el lucero a su claridad, y así se fue el arroyo a su libertad, no le llegó la hora de clarinar, no le llegó la hora de clarinar, de clarinar, de clarinar
CODA 14 compases	No le llegó la hora de clarinar, de clarinar, de clarinar

Desde la introducción de este arreglo musical puede verse una diferencia, dado que esta es mucho más larga que la versión de Chabuca, porque tiene más compases y es 20 BMP más lento, por lo que la veremos en tres partes. En la primera parte, podemos escuchar un arreglo instrumental de sintetizadores y saxofón, que tiene una duración de 8 compases. Sin embargo, esta parte no establece un patrón rítmico aún y su escala es de sol lidio, escala que no escucharemos más en el resto de la canción. Es, en la segunda parte de la introducción que se

establece la tonalidad y base rítmica que tendrá la canción. Esta parte tiene una duración de 4 compases de 12/8. En la tercera parte se escuchan dos riffs de guitarra; el primero (riff 1), tiene una duración de 5 compases y se repite dos veces. El segundo (riff 2), se puede considerar como una variación del primero y este tiene una duración de 4 compases en el que se puede escuchar a determinados instrumentos hacer un ritmo sincopado que lleva a un corte.



Figura 10. Riff 1

Musical notation for Riff 2 and a drum break, measures 23-27. The notation is in 12/8 time, key of D major. It consists of five measures of music. The first measure starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 12/8. The notes are: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. The second measure continues with: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. The third measure continues with: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. The fourth measure continues with: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. The fifth measure continues with: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. The notation includes guitar chords: G, C/G, D7/F#, G7, C, D7/F#, E/B, G9/D, D7. The notation also includes a drum break (Bat.) with a 2-measure rest.

Figura 11. Riff 2 y corte. Batería transcrita por Bruno González, 2020.

Se hace hincapié en los riffs porque son una melodía en blancas que genera una polirítmica con la base rítmica de 2 contra 3, y podrían ser considerados como una sección instrumental que más adelante en la canción será expuesto nuevamente cumpliendo una función de interludio. Otro aspecto de la estructura a remarcar es que la coda también tiene una extensión más larga que la versión de Chabuca con un total de 14 compases, en donde se escucha la reexposición del riff 1 por los primeros 10 compases, que son continuados por una variación del riff 2 que se extiende en una nota prolongada para concluir con un *fade out*.



Figura 12. Variación del riff2 + fade out

En cuanto al patrón del bajo en esta sección, si bien es diferente al anterior, también tiene un motivo conocido por ser característico del festejo, aunque en esta ocasión al presentarse el bajo como un instrumento solista es interpretado con notas de adorno y pequeñas improvisaciones.



Figura 13. Patrón de bajo como instrumento solista

Con respecto al tema armónico, la armonía pasa de estar en la escala modal de G lidio a la tonalidad de G mayor con una progresión de un ritmo armónico de tres acordes por compás, como podemos observar en la figura 13. Esta progresión se encuentra en la segunda y tercera parte de la introducción (exceptuando una pequeña parte del riff2) y las secciones A con los siguientes grados de la escala: I, IV y V. En las secciones B la progresión cambia a vi - iii - IV - ii - iii - vi, este último reemplazado por un segundo grado mayor en la repetición de la progresión (II). Por último, en las secciones C escuchamos la progresión Vsus - V7 - Vsus.

Enfocándonos en el aspecto rítmico, Alex Acuña ejecuta un patrón de blues hasta la sección B, en donde interpreta un patrón de “afro” (una sección del festejo cantado, pero Acuña lo realiza como patrón no como sección). Con respecto a las acentuaciones, podemos escuchar en las secciones A cómo se marca con la tarola un backbeat (que acentúa tiempos débiles del compás, en este caso el 2 y el 4), algo característico del “lenguaje” del jazz. Mientras que en las secciones B, se está marcando con la tarola el tiempo 3 (que justamente es el tiempo fuerte del “afro”) hasta llegar a la sección C. Este último recurso musical (acentuaciones) podría dar la sensación de que se ha pasado a mitad de *tempo*, porque matemáticamente la figura rítmica negra pasó a ser blanca. Esto también lo notó Susnjar en su análisis del estilo de Acuña interpretando

festejo en la batería. Sin embargo, Susnjar lo relaciona con un ritmo de batería estadounidense que es una variación de blues iniciado por un músico afroestadounidense:

Al tocar el ritmo de la batería festejo con un acento de tarola que cae en el tiempo tres [...], se crea una sensación de medio tiempo. Esta acentuación se asemeja a un ritmo de batería estadounidense conocido como "half-time shuffle" iniciado por Bernard "Pretty" Purdie, [...]. Implementado con gusto musical y digresión, esta versión del festejo se puede utilizar como una variación del ritmo "half-time shuffle" (2013, pp. 89-90).



Figura 14. Primera parte de la introducción y patrón de la sección A, patrón de “blues”. Transcrito por Bruno González, 2020.



Figura 15. Patrón de la sección B, patrón de “afro”. Transcrito por Bruno González, 2020.

Por otro lado, el instrumento percusivo que marca las subdivisiones y se mantiene siendo ejecutado casi todo el tiempo dando una idea de unidad durante la canción es el shekeré, el cual presenta el siguiente patrón:

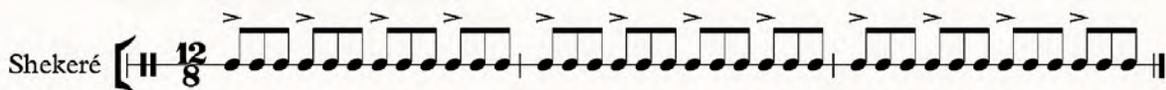


Figura 16. Patrón constante de shekeré. Transcrito por Bruno González, 2020.

2.2. Análisis musical morfosintáctico de “Coplas a Fray Martín”

2.2.1. En Cada canción con su razón.

La canción “Coplas a Fray Martín” del disco *Cada canción con su razón* fue interpretada por Chabuca Granda en la voz, Álvaro Lagos en la guitarra, Carlos “Caitro” Soto en el cajón y el

los guapeos, y Eusebio “Pititi” Sirio en el cajón, la cajita y los guapeos. La instrumentación es bastante similar a otra sección de este disco que hemos analizado, solo que en este caso no escuchamos en la percusión a la quijada y se agrega como instrumento de percusión al cencerro, usado tradicionalmente en la música caribeña.

Esta canción tiene como forma estrófica a la copla y como género musical a la zamacueca. Esta fue un baile bastante popular en el siglo XIX, siendo ejecutada por todas las razas y clases sociales. Tompkins observa que fuentes literarias de la época pueden confirmar que este baile se originó en Perú y se fue expandiendo a otros países hispanoamericanos. Sin embargo, los orígenes de la zamacueca son dudosos al tener varios antecesores musicales y al existir diversas corrientes históricas que le quieren otorgar una raíz, entre ellas se encuentra la corriente africanista. Lo cierto es que la zamacueca es el resultado del mestizaje musical y cultural que se dio en Lima durante el Virreinato. En cuanto a la instrumentación de este género, se desconoce algún formato estándar de instrumentos que fuese usado previamente al siglo XIX, pero entre los instrumentos que se conocen se encuentran el arpa, la carrasca y el tambor de botija. A partir del siglo XIX, se discontinúa el uso de los instrumentos anteriores para ser reemplazados por la guitarra y el cajón (Tompkins, 2011; Acosta, 2015).

La estructura y letra de la canción son las presentadas en la siguiente tabla:

Tabla 4

SECCIONES	LETRA
INTRODUCCIÓN (INTRO) 12 compases	
A 8 compases	Ahí va Martín y su mula, ahí va Martín y su mula, allí se van calle arriba, los dos, Martín y la mula
ENLACE 4 compases	
A	Llevan prendidos los ojos,

8 compases	llevan prendidos los ojos, de herida y hambre de pobres, los dos, Martín y la mula
TRANSICIÓN 2 compases	
B 8 compases	Y te vas para volver, Martín, con la siembra de tus sueños, sombreado el atardecer
PUENTE 3 compases	
A 8 compases	Y se la pasa viviendo, y se la pasa viviendo, con una mano sembrando y con la otra barriendo
ENLACE 4 compases	
A 8 compases	Y es la esperanza del pobre, y es el consuelo del rico, un hombre de tez morena, y el alma como paloma
ENLACE 4 compases	
A' 8 compases	Y el alma como paloma, un hombre de tez morena, entre aceituna y canela y el alma como palo...
C Recitativo	Un hombre de tez morena y el alma como pa-
CODA 9 compases	lo... ma.

Lo más resaltante de la estructura de esta canción sucede entrando a la sección C. Se escucha un corte de la percusión y guitarra antes de culminar la sección A' que deja al texto inconcluso en la palabra “palo..”. A continuación, se escucha la sección C, que se puede considerar un recitativo, puesto que el ritmo de la voz no es constante y parece hablado. Aquí se escucha otro corte del texto donde la voz dice “pa..” para continuar diciendo “lo...” en la coda. Se representa gráficamente la división rítmica de esta canción con los 6/8 debido a que el tempo es moderado a lento y el fraseo de la melodía se lee con más facilidad si abarca dos compases en vez de uno.

Figura 17. Entrada y salida del recitativo

En la coda se vuelve a escuchar el acompañamiento instrumental. Se escucha un retardando para regresar a un BPM más lento. Como se mencionó anteriormente, en esta sección se escucha la continuación de la palabra “paloma”. La voz canta tres pequeños adornos melódicos (melismas) de la vocal “o” para finalmente sentir la resolución del texto “paloma” dejado inconcluso en la sección A'. La canción culmina con un corte de todos los instrumentos en el primer pulso del noveno compás, en donde la voz canta “ma”.

Se incluye en esta canción, al igual que en la previamente analizada de este disco, la instrumentación del guapeo siendo interpretado en esta ocasión por dos voces masculinas, Caitro Soto y Pititi Sirio.

21 **PUENTE**

G. 1
eh t eh t eh t eh

G. 2
jue-ga e-so es

Figura 18. Entrada y salida del recitativo

En cuanto al aspecto rítmico, se presenta una mezcla de patrones de landó y zamacueca en el cajón a lo largo de la canción. Por otro lado, se escucha que el cencerro ejecuta un patrón de salsa en 2-3 pasado a compás ternario.

5
Cenc. $\frac{6}{8}$

9
Cenc. $\frac{6}{8}$

Figura 19. Patrón de cencerro. Transcrito por Bruno González, 2020.

13 **A**
Cajón $\frac{6}{8}$

Figura 20. Patrón de landó-zamacueca en la sección A y variaciones. Transcrito por Bruno González, 2020.

35 **B**
Cajón $\frac{6}{8}$

Figura 21. Patrón de landó en la sección B y variaciones. Transcrito por Bruno González, 2020.

Figura 22. Parte de la coda con el patrón de landó. Transcrito por Bruno González, 2020.

Con respecto a la armonía, esta canción se encuentra en la tonalidad de G mayor con la progresión I-IV-V con leves variaciones rítmicas o agregado de tensiones, exceptuando la sección B, en donde la tonalidad cambia a su paralela menor (tonalidad homónima menor) y el ritmo armónico pasa a ser un acorde por compás. En la sección B la progresión es i-iii-ii-v-I7 para continuar con una progresión cadencial ii-V-i, bastante usada en el jazz, para ir a una secuencia de acordes del círculo de 5tas que va de manera descendente por 4tas empezando en Cm.

Figura 23. Progresión armónica al final de la sección B

2.2.2. En To my country

La canción “Coplas a Fray Martín” del disco *To my country* fue interpretada por Eva Ayllón en la voz; Alex Acuña, Diana Acuña, Regina Acuña, Lucho González y Ramon Stagnaro como coristas; Paquito D’Rivera en el saxofón tenor, Lucho González y Ramón Stagnaro en las guitarras, Oscar Stagnaro en el bajo; Eduardo Arbe en el piano; Miguel Figueroa en los teclados; Alex Acuña en la batería, cajón y percusión; y Ricardo "Tiki" Pasillas en los batajones, instrumento nacido de la mezcla entre tambores batá y el cajón, cuyo cuerpo está hecho de madera sólida.

La estructura y letra de la canción son las presentadas en la siguiente tabla:

Tabla 5

SECCIONES	LETRA
INTRODUCCIÓN (INTRO) 16 compases	
A 8 compases	<u>Ahí va Martín y su mula</u> , ahí va Martín y su mula, <u>ahí va Martín y su mula</u> , ahí va Martín y su mula, <u>allí se van calle arriba</u> , allí se van calle arriba, <u>los dos, Martín y la mula</u> , los dos, Martín y la mula
ENLACE 4 compases	
A 8 compases	<u>Llevan prendidos los ojos</u> , llevan prendidos los ojos, <u>llevan prendidos los ojos</u> , llevan prendidos los ojos, <u>de herida y hambre de pobres</u> , de herida y hambre de pobres, <u>los dos,</u> <u>Martín y la mula</u> , los dos, Martín y la mula
TRANSICIÓN 2 compases	
B 9 compases	Y te vas para volver, Martín, con la siembra de tus sueños, sombreado el atardecer
PUENTE 4 compases	
A 8 compases	<u>Y se la pasa viviendo</u> , y se la pasa viviendo, <u>y se la pasa viviendo</u> , y se la pasa viviendo, <u>con una mano sembrando</u> , con una mano sembrando, <u>y con la otra barriendo</u> , y con la otra barriendo
ENLACE 4 compases	
A 8 compases	<u>Y es la esperanza del pobre</u> , es la esperanza del pobre, <u>y es el consuelo del rico</u> , es el consuelo del rico, <u>un hombre de tez morena</u> , un hombre de tez morena, <u>y el alma como paloma</u> , y el alma como paloma
TRANSICIÓN 2 compases	
B 9 compases	Y te vas para volver, Martín, con la siembra de tus sueños, sombreado el atardecer
SOLO DE BATERÍA 6 compases	
A' 7 compases	<u>Y es la esperanza del pobre</u> , y es la esperanza del pobre, <u>y es el consuelo del rico</u> , y es el consuelo del rico, <u>un hombre de tez morena</u> , un hombre de tez morena, y el alma como paloma

C 20 compases	<p>Un hombre de tez morena, entre aceituna y canela, <u>y el alma como paloma y el alma como paloma</u>, (bis) Y el alma como paloma, un hombre de tez morena, <u>y el alma como paloma y el alma como paloma</u>, Un hombre de tez morena, entre aceituna y canela, <u>y el alma como paloma y el alma como paloma</u> Y el alma como paloma, y el alma como paloma, <u>y el alma como paloma y el alma como paloma</u></p>
C' 8 compases	<p><u>Un hombre de tez morena, entre aceituna y canela,</u> <u>y el alma como paloma y el alma como paloma,</u> <u>un hombre de tez morena, entre aceituna y canela,</u> <u>y el alma como paloma y el alma como paloma</u> (x3)</p>

Nuevamente, podemos ver que se usa como recurso en el arreglo musical agregar más compases a la introducción, en este caso se pueden entender en dos secciones. En la primera, que dura 8 compases, se escucha únicamente a la batería marcando la base rítmica que tendrá la canción. En este arreglo, el patrón rítmico no es de zamacueca, sino que es una marinera en 5/4 que consta en un patrón de dos compases. Las características de la batería realizando este patrón son las siguientes: el bombo siempre marca el primer tiempo y los platillos hacen una polirítmia que marca un patrón de dos corcheas y una negra que cada dos compases vuelve a caer “a tierra”, es decir en el primer tiempo del compás (que es un tiempo fuerte). Se decide utilizar el compás de 5/4 en vez del de 10/8 para representar la división rítmica, porque el pulso de la canción es de negra y no de corchea, y pasa a ser de negra con puntillo más adelante en la sección B.

Figura 24. Patrón del solo de batería en la introducción, escuchado en las secciones A. Transcrito por Bruno González, 2020.

En la segunda parte de la introducción, entran instrumentos armónicos y melódicos que establecen la tonalidad, en este caso la de E mayor. En la introducción, las secciones A y C se escucha la progresión de I - IV - V con el ritmo armónico que podemos visualizar en la figura 25. Se puede apreciar cómo fue agregado otro nivel de complejidad rítmica al usar un compás de amalgama de 5/4 durante toda la canción a excepción de las secciones B, en donde se utiliza el compás de 12/8 y la tonalidad cambia a su paralela menor, además de cambiar el ritmo armónico, en esta ocasión utilizando la progresión de i - iii - Vsus - Vb - Visus2 - Vsus.

Figura 25. Segunda parte de la introducción

Otra diferencia remarcable y que caracteriza a este arreglo es la dinámica de pregunta y respuesta, imitativa líricamente pero diferente en melodía, entre el coro y la voz principal, que desaparece para quedarse únicamente la voz principal nuevamente solo en las secciones B.

Figura 26. Ejemplo de la dinámica de pregunta y respuesta entre el coro y la voz principal

Otra sección adicionada en esta fusión, se trata del solo de batería que funciona como transición, dado que permite regresar a la escala mayor y al compás de 5/4 de la sección A, desde la sección B. En este caso, lo que consideramos como la sección C no es un recitativo, sino que es una sección de 20 compases, en donde se invierte los roles imitativos de pregunta y respuesta entre la voz principal y el coro. Para finalizar, la sección C' aparece como una variación de su predecesor; este dura 8 compases, tiene un texto nuevo y se puede escuchar cómo se agregan armonías vocales a la voz principal. Esta sección se repite un total de tres veces y la canción culmina en su tercera repetición con un efecto de fade out.

Figura 27. Armonías vocales en la voz principal y la misma dinámica de pregunta y respuesta previamente escuchada

Capítulo III

3.1. Análisis comparativo y elementos musicales fusión

3.1.1. Modernidad e instrumentación.

La modernidad juega un papel importante en los cambios musicales que se han registrado en los últimos años, tanto con los medios de comunicación y reproducción (la radio) como con los formatos de grabación de sonido (cassettes, CD's). No obstante, lo que generó una transformación en la producción y ejecución musical fue el surgimiento de la tecnología musical electrónica, desarrollada principalmente por ingenieros de sonido. Esta tecnología permitió que instrumentos analógicos se amplificaran electrónicamente abriendo nuevos horizontes interpretativos y estilísticos, como es el caso de la guitarra y el bajo. Como era de esperar, estos instrumentos eventualmente se industrializaron y de la mano de la globalización llegaron a personas de distintas partes del mundo y de diversas clases económicas. Justamente esto ocurrió con el jazz, que a través de las nuevas tecnologías llegó a audiencias situadas mucho más allá de su punto de origen. Así, su desarrollo fue simultáneo al de los medios que lo posibilitaron. Sin ellos, el jazz, muy probablemente, sería hoy en día una música considerada folklórica y étnica (Ruesga, 2010, pp. 10).

Es así como, el fenómeno conocido como globalización hizo que instrumentos de diversas culturas y lugares se entrecruzaran con la peruana, se volvieran parte de nuestra vida diaria y hasta de nuestra simbología. Está claro que esta incorporación no se da de un día para otro, sino que es un proceso que requiere de una serie de factores complejos relacionados con ciertas prácticas culturales en común y la validación tanto de los músicos que los ejecutan como de sus oyentes. En el caso de la música afroperuana, se puede decir que hay una estandarización de la instrumentación que la representa, como puede evidenciarse en las entrevistas que realiza

en su tesis doctoral Daniel Susnjar (2013). Por ejemplo, la que realizó a Hugo Alcázar, en donde el entrevistado considera que los elementos esenciales en la música afroperuana incluyen a la guitarra, el cajón, la quijada y la cajita en la instrumentación, así como también la subdivisión rítmica, además de las melodías andinas, europeas y africanas (Susnjar, 2013, pp. 126).

Una de las influencias extranjeras más remarcables que tuvo la música afroperuana fue la caribeña, cuyos elementos se fueron incorporando a la ejecución artística cotidiana tanto musical como coreográfica, mostrando con el tiempo un cambio con respecto al estilo de esta música peruana. Esto podemos entenderlo de la declaración dada por Alicia Maguiña en su programa “Radio Nacional” en 1995, que Acosta muestra transcrita en su investigación:

En realidad [,] a mí no me puede dar nadie gato por liebre. Sí[,] la música evoluciona, correcto, pero ahora no es tan nuestra, no es tan afroperuana, es más como centroamericana, se le ha adicionado muchos [instrumentos] bongó, tumbas [...] además en el caso de las coreografías en los festejos, se baila de puntitas haciendo movimientos pélvicos, que no es que estén mal, sino que esa no era la característica. Eso se le ha agregado últimamente (Acosta, 2015, pp. 99-100).

De esta manera, se puede comprender que haya un cencerro, también conocido como campana, en la canción “Coplas a Fray Martín” del disco *Cada canción con su razón*. Este instrumento idiófono es muy usado en la música afrocaribeña, pero que no figura, al menos en fuentes escritas, como parte de la música afroperuana tradicional, entendiéndose que este fue incorporado a la práctica musical cotidiana de la música peruana durante épocas más recientes. Asimismo, se cree que su integración a grupos actuales se debe a la influencia de la música tropical, principalmente la salsa, la guaracha y la cumbia, bastante populares en Perú durante muchos años, y según Tompkins “al menos en parte, a un deseo de popularizar la música

[afroperuana] para agradar al público y garantizar las ventas” (2011, pp. 57). En la canción “El surco” del disco *To my country*, se puede escuchar otro instrumento idiófono muy usado en la música afrocaribeña: el shekeré.

Por otro lado, otro cambio relevante de la industrialización en la música se dio en instrumentos de percusión que, mediante la consolidación de marcas internacionales tanto de batería como percusión, permitieron el acceso de múltiples instrumentos a artistas de diversas partes del mundo que interpretaban todo tipo de géneros musicales. En el caso de Perú, es necesario mencionar a la marca A Tempo, que desarrolló una gama de no solo percusión afroperuana, sino también bongos, tumbadoras, claves, y lo más particular, un conjunto de nuevos instrumentos híbridos como las cajas bongo, las congas cajón y los *batajones* (combinación de cajón con tambores batá), los cuales reemplazan el uso del cuero o parches sintéticos por el uso completo de madera. Es justamente, este último instrumento el que es usado en la sección B de la canción “Coplas a Fray Martín” del disco *To my country*. Por lo que resulta relevante para corroborar la fusión realizada en este disco el hecho de que en su producción se optó por usar un instrumento de percusión híbrido, en vez de instrumentos tradicionales como la cajita o la quijada.



Figura 28. Batajones de la marca A Tempo (A Tempo Internacional, 2014)

Otro elemento musical reemplazado entre álbumes es el guapeo, el cual se puede escuchar siendo interpretado por Carlos “Caitro” Soto y Eusebio “Pititi” Sirio en las dos

canciones de Chabuca Granda analizadas en esta investigación, a comparación de las armonías vocales que acompañan la voz de Eva Ayllón en las canciones de Los Hijos del Sol. El guapeo está relacionado al espíritu criollo de chispa y mofa, en ocasiones hasta insulto, que acompaña a casi todas las *performances* de música y baile en la jarana, pues en la práctica diaria eran gritados hasta por los mismos espectadores de la música (Tompkins, 2011; Feldman, 2009). Mientras que, por otro lado, la armonía vocal fue desarrollada principalmente en Europa, al menos académicamente.

En la década de los 70, se desarrollaron pianos eléctricos, órganos y otros teclados electrónicos; así como también sintetizadores de varias clases: monofónicos al inicio de la década y polifónicos más adelante (Martínez-Pereda, 2010, pp. 17). Por ello, no es sorpresa que Los Hijos del Sol hayan incluido teclados electrónicos en su sonido, como podemos escuchar en las dos canciones de su disco *To my country* vistas en este trabajo, donde se presentan sonidos electrónicos de la mano de los platillos de batería, que fueron usados con posibles intenciones estilísticas de dar una sensación de espacialidad en la canción “El surco”.

Otro suceso importante en los años 70, que en este caso aconteció en Perú, fue la institucionalización y la estandarización de ciertas normas estilísticas de la música afroperuana. En el caso del festejo, el patrón usual de la guitarra en un inicio fue básicamente rasgueado y se fue transformando en ostinatos pulsados que daban al género una polirítmia más firmemente anclada a la relación entre las métricas de 3/4 y 6/8. Estos patrones parecen haber sido derivados de patrones similares de otros “parientes” del festejo (León, 2015, pp. 232). Esta métrica ternaria es reforzada más aún con la popularización del bajo eléctrico y el desarrollo en su ejecución, instrumento moderno para la época, que tuvo como línea melódica característica a la previamente escuchada en la interpretación de la guitarra. Esta melodía adquirió un papel

independiente con el bajo y es identificada hoy en día como una de las características principales que le da al festejo su identidad: “una línea melódica ascendente en el bajo que traza el movimiento armónico de la guitarra conforme se mueve del primer al tercer y al cuarto tono de la escala mayor, seguido por una síncopa en el quinto tono” (León, 2015, pp. 233).

Esta evolución e independencia de la melodía del bajo la podemos notar claramente entre las dos versiones de la canción “El surco” vistas en esta investigación. En el disco *Cada canción con su razón* escuchamos esta melodía incorporada a la guitarra de Álvaro Lagos, mientras que en el disco *To my country* podemos escucharla en el bajo eléctrico de Oscar Stagnaro, quien agrega algunas notas de paso o *fills* para variar un poco la melodía tradicional.

3.1.2. Estructura, ritmo y armonía.

La globalización e industrialización influenciaron también la duración y estructura de las canciones populares, que vieron su extensión truncada y, en el mejor de los casos, sintetizada, con el fin de encajar en los tres minutos alguna vez establecidos para los formatos de disco de cera en un inicio y luego en discos de vinilo, así como también para mantener las expectativas de las radios del momento (Borras, 2012, pp. 60). Quizá, esto haya formado parte del por qué los arreglos presentados por Chabuca Granda en el disco de vinilo *Cada canción con su razón* tienen casi en su totalidad una duración no mayor a 3 minutos y medio. Por otro lado, para el año en que se grabó el primer álbum de Los Hijos del Sol (1989), que es donde se realizaron por primera vez los arreglos musicales, ya se había hecho de uso común al casete, que al tener un almacenamiento mayor de audio (60 y 90 min.) permitía que la longitud de las canciones fuese mayor. En el caso del disco *To my country* (2002), este fue presentado en formato de CD (de 80 min. a más) y se adicionaron más secciones originales en comparación al primer disco. Por supuesto, la calidad de audio ha ido mejorando con los años y las nuevas tecnologías de

grabación y audio permiten mejor definición y mayor almacenamiento. Los músicos tienen que estar al día en estos, y más avances tecnológicos para no quedarse atrás en las exigencias de la industria musical y que estos le faciliten conocer las expectativas del público. Uno de estos avances son las plataformas de *streaming* que ofrecen una nueva forma de escuchar, consumir y coleccionar música; como es el caso de Spotify, plataforma en donde quien realiza esta investigación, tuvo acceso a las grabaciones de estos álbumes estudiados.

Si bien, lo mencionado anteriormente puede ser una de las razones circunstanciales por las que la longitud de las canciones cambió entre discos, se consideró adecuado dar hincapié a la intención estilística demostrada en el arreglo. En cuanto a la estructura de la canción, habría que empezar destacando que Chabuca Granda ya mostraba cierto desapego por las formas convencionales de los géneros musicales que componía. Esto se puede ver en su canción “El surco” del disco *Cada canción con su razón* donde la artista incluye elementos musicales como el rubato y cortes en medio de la melodía principal. Se pueden ver elementos más diversos en el caso de la versión del disco *To my country*, en donde el carácter de la pieza está evidenciado desde su variada introducción. Uno de estos primeros elementos es la selección de textura instrumental. Con el teclado, el saxofón, la escala lidia y el tempo poco definido que se escucha en los primeros compases de la canción, genera una sensación de espacialidad que luego, aún en la introducción, se ve intervenida por la batería marcando con un patrón de blues el pulso a un BPM más lento en comparación de la versión de Chabuca Granda. Martínez-Pereda concordaría con que la armonía modal, que llegó al jazz en respuesta a las complejas elaboraciones armónicas basada en los acordes como el Giant Steps de John Coltrane con 100 cambios de acorde por minuto, ayuda a generar una estructura más simple y atmosférica, debido a que cede la relevancia de la pieza a la melodía (Martínez-Pereda, 2010, pp. 3).

Lo que da tintes afroperuanos a esta introducción es una de las líneas características de festejo ejecutada por el bajo eléctrico (figura 13), que junto al patrón de la batería hace que la canción tenga una vibra menos “jaranera”. Además, podemos notar otros tintes en esta fusión, como lo son la música electrónica, el jazz y el rock; gracias al continuo uso de teclados eléctricos, al uso de dosillos para realizar un corte en un compás compuesto con subdivisiones ternarias (12/8), los riffs de guitarra eléctrica (figura 10 y 11) que luego serán usados con una suerte de conectores (interludios) en la estructura y la línea melódica de saxofón soprano que tiene un papel solista como instrumento de viento y de acompañamiento (o línea de respuesta) una vez entra en escena la voz principal.

Esta diferencia estilística con respecto al tratamiento de la introducción, que en términos generales involucra hacerla más compleja, también se puede observar en la canción “Coplas a Fray Martín”. Aquí podemos ver como la introducción de la versión del disco *To my country* se alargó insertando una parte solista de batería justo al comienzo de la canción, que luego continúa con el ingreso del bajo eléctrico y las guitarras electroacústicas, para terminar con la adición del saxofón tenor. En esta misma canción también se puede escuchar al saxofón teniendo una función de instrumento de acompañamiento que sirve, además, para marcar con determinadas frases melódicas los cambios de sección. Cabe resaltar la elección de utilizar un solo de batería como puente o transición entre las secciones B y la repetición del A. En ambas canciones, podemos notar el trabajo que hicieron los músicos para agregar determinadas secciones a la estructura original de las secciones, modificándolas, repitiéndolas, alargándolas y creando ideas sonoras que se plasman en las piezas con una nueva cualidad que emerge de la convivencia de sus sonidos.

Si bien, en las grabaciones de estudio es difícil definir con exactitud si hubo líneas melódicas/rítmicas improvisadas, cabe mencionar que este disco fue catalogado como “Latin smooth jazz” y este género tiene una relación muy cercana con la improvisación. En sus inicios el jazz no estuvo aislado de las influencias mutuas con otros géneros musicales, sobresaliendo entre los frutos de su relación con la música de origen académico, al concepto de improvisación. La improvisación asociada al jazz tiene como elementos característicos los desvíos melódicos, las notas ajenas a la armonía original, las variaciones rítmicas de una sección, el agregado de adornos, o en las formas de jazz posteriores, la sustitución armónica (Ruesga, 2010, pp. 111-113).

Estas variaciones rítmicas y adornos se pueden notar en la canción “Coplas a Fray Martín” del disco *To my country* en donde incorporan el esquema de pregunta y respuesta en las voces (Figura 26) que suele tener un motivo definido en la pregunta y una respuesta melódica improvisada. Esta estructura es vista en las composiciones de jazz que tiene como influencia a la música africana escuchada en los oficios religiosos bautistas y por los trabajadores del campo. Otras características de influencia africana son el concepto de estribillo repetido y la forma por secciones de gran parte de las danzas (Martínez-Pereda, 2010, pp. 3). También se puede escuchar este esquema en otros géneros musicales de la diáspora africana en el continente americano. Como el caso del *gospel*, que suele cantarse en servicios religiosos con corales en los que el solista dirige y entona una llamada (*call*) y la congregación canta una respuesta (*response*) (Martínez-Pereda, 2010, pp. 7). Lo mismo se escucha en el espiritual o en diversos géneros de la música caribeña, como en la salsa o el guaguancó.

En cuanto a la diáspora africana en Perú, el festejo tiene un origen incierto y controversial. El desarrollo de este como un género musical con una temática unificada y una

identidad musical coherente se dio durante la segunda parte del siglo veinte. En esa construcción se refuerza “la percepción que hoy día se tiene del festejo como una encarnación musical de la alegría irreprimible de la comunidad afroperuana, aún en tiempos de adversidad y desdicha” (León, 2015, pp. 229). Se empezaron a realizar nuevas composiciones que optaron por emular fragmentos musicales del festejo sobrevivientes del siglo XIX. Sin embargo, estos fragmentos existían en una variedad de métricas distintas (2/4, 3/4, 6/8 o 4/4), algo que tal vez podría indicar el hecho de que no provenían de un solo antecesor. Sobre esta disyuntiva fue trabajo de los músicos y compositores estandarizar la métrica del festejo para reforzar y suplementar una noción de continuidad con respecto a lo que vendría a ser percibido como un repertorio y temática “tradicionales” (León, 2015, pp. 229-230). Muchas de las innovaciones que sucedieron en el cajón fueron atribuidos a músicos como Ronaldo Campos, “Caitro” Soto y otros miembros de Perú Negro, quienes establecieron patrones más definidos e independientes, no solo para el festejo sino para los otros géneros afroperuanos, cada uno con su propia identidad rítmica (León, 2015: 234). Por esto, no es sorpresa escuchar en el disco *Cada canción con su razón* el carácter improvisador de Eusebio “Pititi” Sirio y Carlos “Caitro” Soto acompañando a Chabuca Granda en la percusión. Ellos mezclan diversos géneros musicales afroperuanos, como el festejo, el son de los diablos y el ingá en la canción “El surco”, y la zamacueca con el landó en “Coplas a Fray Martín”.

Por otro lado, en el disco *To my country*, como se pudo ver en el capítulo dos, se realizan cortes rítmicos más elaborados, se usan polirítmias y compases amalgamados, mostrando así características de música académica, blues, jazz, música latina y afro. Esto se pudo evidenciar en el juego de acentos que realizó Acuña en las secciones B (figura 15) de la canción “El surco”, donde marca el tercer tiempo del compás, que permite inferir, tanto una influencia musical de la

sección “afro” del festejo cantado como también la influencia del ritmo de batería derivado del blues conocido como “half-time shuffle”, analizado por Susnjar en su tesis de doctorado sobre el estilo de Acuña. En ese trabajo Susnjar también resalta el hecho de que Acuña usa poca variación rítmica y se enfoca en mantener un patrón consistente a lo largo de una pieza musical (Susnjar, 2013, pp. 88). Efectivamente, podemos escuchar que, a pesar de haber cambios rítmicos entre secciones en “El surco”, Acuña se mantiene muy fiel al patrón que emplea. Esto se evidencia aún más en la canción “Coplas a Fray Martín”, en donde con ingenio trasladó el patrón rítmico de marinera a un compás amalgamado de 5/4 (figura 24) y se mantuvo constante en su elección de usar casi únicamente el bombo en primer tiempo, la tarola en el segundo, tercero y cuarto tiempo, y los platillos realizando la polirítmia mostrada en el capítulo dos.

Con respecto a la armonía, Chabuca Granda ya había mostrado tener interés en armonías más complejas con discos anteriores a *Cada canción con su razón*, acompañada de grandes guitarristas como Lucho González y Félix Casaverde durante la década del 70. La afroperuana y principalmente la criolla, pasaron por una serie de cambios en su estructura como en su armonía desde los años 30, debido a la influencia y popularidad de géneros derivados del jazz, como el fox-trot, el charlestón e incluso el tango en Lima. Estos géneros influenciaron años más tarde la estandarización del acorde de séptima de dominante en el vals y paralelamente acostumbrando a nuevos públicos peruanos a armonías más avanzadas escuchadas en tangos orquestales reproducidos por la radio, como se puede leer en la entrevista hecha a Carlos Hayre en la investigación de Lloréns y Chocano (2009, pp. 152). Además, el blues clásico tiene una estructura y secuencia armónica muy clara. Con 12 compases, en grupos de 4, con afirmación, repetición y conclusión y una secuencia armónica que involucra únicamente los tres grados armónicos principales: tónica, dominante y subdominante (Martínez-Pereda, 2010, pp. 7). Se

menciona esto porque esta misma simpleza armónica es característica del festejo tradicional. Aunque el ritmo armónico en el festejo involucre a estos tres grados en un solo compás, debido a lo usualmente rápido de su pulso, no es sorpresa que las armonías de jazz, habiendo derivado del blues, hayan influenciado una exploración armónica en la música popular peruana. Lo previamente investigado, permite un mayor entendimiento al momento de escuchar a Álvaro Lagos en el disco *Cada canción con su razón* usando herramientas armónicas como la progresión cadencial ii-V-i, una secuencia de acordes del círculo de 5tas que va de manera descendente por 4tas y acordes menores con séptimas mayores adornando la armonía (Figura 23). Además, de hacer conciso de tensiones para adornar la armonía en las canciones.

En la canción “El surco” Los Hijos del Sol subieron la tonalidad un tono y medio, muy probablemente por la diferencia de registros vocales de las cantantes, y se hicieron modificaciones puntuales en la armonía. En las secciones B, se agregó acordes a la conducción de la progresión armónica; y en las C, se cambió la armonía de I - IV -V a una secuencia de variaciones del quinto grado $V_{sus} - V_7 - V_{sus}$. Por otro lado, en el caso de la canción “Coplas a Fray Martín”, Los Hijos del Sol cambiaron la tonalidad un tono y medio por debajo y se modificó únicamente la sección B. En donde se reemplazó la progresión cadencial ii - V - I, por la progresión $V_{sus} - V_b - VII_{sus}2 - VI_{sus}2 - V_{sus}$.

3.2. Fusión peruana: De Chabuca a Los Hijos del Sol

Como se especificó en la metodología, para que lo redactado hasta ahora no se quede únicamente en el plano teórico, se ha buscado evidenciar el proceso creativo, interacción intercultural y alcance musical de Los Hijos del Sol a través de entrevistas realizadas a dos de sus músicos, partiendo desde el punto de vista del artista como una de las maneras más efectivas para examinar el proceso de construcción de narrativas “oficiales” y una buena manera de

aproximarse a definir un estilo. El análisis de estas entrevistas tiene como fin denotar las decisiones musicales que llegan a establecer ciertas tendencias estilísticas de estos músicos, pero principalmente sus motivaciones sociales y culturales. Esto, se realiza evitando dicotomizar las tendencias, tanto de celebrar como de deplorar la relación entre un género musical local y la cultura de masas, sino considerarlas interpretaciones, tan opuestas como complementarias, de una realidad musical, cultural y social más compleja de la que los músicos forman parte en una dinámica de retroalimentación (León, 2015, pp. 224-226).

Los agentes participantes de la industria musical, en sus capacidades múltiples como artistas, productores, creadores, cultores, oyentes y consumidores, conocen las fuertes transformaciones que esta ha sufrido desde finales del siglo veinte: las compañías discográficas, los estudios de grabación, los métodos de reproducción, los hábitos de consumo, así como los propios músicos se han visto forzados a cambiar sus dinámicas de trabajo para mantenerse vigentes. Alex Acuña da testimonio de esto al mencionar que las tendencias y la industria musical en Estados Unidos cambian de un día para otro (comunicación vía WhatsApp, 16 de septiembre de 2020). El surgimiento, llamado muchas veces “descubrimiento”, de géneros musicales a partir de músicas tradicionales, forma parte de esa transformación. En los noventa y principios de los dos mil, hubo cambios sociales y económicos que propiciaron discusiones más amplias sobre el impacto de la globalización en el Perú que coincidieron con el momento en que el término *world music* empieza a tomar fuerza. La búsqueda por posicionar a la música peruana en el ámbito musical internacional, como estaba sucediendo con el reggaetón o la música pop, causó discusiones y críticas por los distintos intentos fallidos y pasajeros de usar el festejo como base para una nueva músicaailable y “moderna” (León, 2015, pp. 237).

Sin embargo, no todas las nuevas propuestas musicales fueron criticadas, sino que giras exitosas de intérpretes afroperuanos en el extranjero como Eva Ayllón, Perú Negro y Susana Baca, así como los reconocimientos internacionales que recibieron, influyeron en el desarrollo de nueva música afroperuana y peruana que serían parte de las culturas musicales de las que se alimentaría la globalización mientras creaba en el proceso el alfabeto de un lenguaje musical para una expresión híbrida que pudiera ser reclamada por diversas áreas culturales del mundo, como es el caso del *latin music* y el *world music* (wa Mukuma, 2010, pp. 85). Esta ascendencia en popularidad de versiones más experimentales, pero bien elaboradas, de la música afroperuana en los ámbitos internacionales del *world music*, música de fusión y música electrónica, también influyó en que la música peruana pudiera ser capaz de romper con esquemas hegemónicos impuestos por la industria musical internacional y convertirse en una fuerza contracultural (León, 2015, pp. 227), como en el caso del cajón, cuyo uso como instrumento percusivo en formatos acústicos se ha popularizado cada vez más siendo usado en distinta variedad de géneros musicales.

Sobre los intentos para mezclar estos géneros, Luis “Lucho” González cataloga a los aciertos como música fusión y a los desaciertos como música “confusión”. Para él la fusión musical hace mucho bien, porque requiere hacerlo con conocimiento de causa: “La música fusión está hecha en base a conocimientos y talentos muy elaborados. [...]. Si uno fusiona un bambuco con una marinera o un tondero con una chacarera argentina, tiene que saber cómo se tocan las dos” (comunicación vía WhatsApp, 12 de noviembre de 2020). No todos los músicos cumplen con la exigencia de este requerimiento, razón por la que González considera que hay más intentos de hacer música confusión que fusión. De esto modo lo comenta con la siguiente analogía:

La fusión, como te digo, es producto de una sana elaboración como en un laboratorio, donde se juntan químicos para tratar de conseguir remedios que salven a la gente. [...]. La confusión, es: «vamos a mezclar esto con esto a ver qué sale». Bien puede ser un veneno, como puede ser una bomba y explotar, como tantos laboratorios (comunicación vía WhatsApp, 12 de noviembre de 2020).

Así, la búsqueda por dominar los géneros musicales a fusionar, al menos en la parte teórica y ejecutiva, logró que algunos elementos característicos de un género se adhirieran a otro. Con respecto a esto, Lucho menciona el resultado armónico de la sinergia entre música académica y música popular: “La inclusión de armonía más moderna, más estricta, más desarrollada, en la música popular se terminó imponiendo porque parece que la música popular solamente tenía que tocarse con algunas notas, no con todas” (comunicación vía WhatsApp, 12 de noviembre de 2020).

Según López el trabajo de Lucho González acompañando a Chabuca con sus contrarritmos en la guitarra, en vez del usual rasgueo y toque bordoneado en los valeses, fue uno de los elementos importantes de la subversión de los clásicos criollos y afroperuanos durante el periodo de 1970 (2013, pp. 397). Nacido en Perú, pero criado hasta los 16 años en Argentina, González tuvo diversas fuentes que alimentaron su estilo musical:

Cuando fui a Perú, ya tocaba la guitarra y tenía influencias muy marcadas de los brasileños sobre todo para mi instrumento. Por supuesto que escuchaba jazz, escuchaba todo tipo de música que se tocaba y escuchaba en mi casa. Entre ellos, la música criolla, porque mi padre era un cantor criollo llamado Javier González, de Los trovadores del Perú. Entonces, mis influencias han sido muchas. [...]. Yo ya traía un adelanto muy grande armónicamente con respecto a cómo se tocaba en

Perú. A la señora Granda le encantó eso y en base a ello empezó a componer sus canciones más modernas. Ella ya tenía en la cabeza esa armonía, pero como no sabía decirla y no habían muchos [guitarristas] que la pudieran tocar, entonces, cuando aparecí yo, me parece que tuvo alguien con quien compartir sus ideas y que le sirviera para realizar sus canciones. Por supuesto, bajo el ala de ella, que era una señora consagradísima y yo era un “mocoso” de 21 años que salía de las aulas de derecho. (comunicación vía WhatsApp, 12 de noviembre de 2020)

La presencia del jazz en la música peruana tuvo que ver con el desarrollo de variantes armónicas y rítmicas, tanto en la música criolla como en la afroperuana. Encontrando en esta última una mayor intención de fusión, “o por lo menos un mayor interés por parte de los músicos peruanos de jazz por fusionar estilos y utilizar elementos de la música afroperuana en sus composiciones e instrumentación” (López, 2013, pp. 397). Sin embargo, este interés por la música afroperuana no lo tuvieron solo los músicos de jazz, sino también los músicos criollos. Una de ellas fue Chabuca Granda, quien en palabras de Pellegrino y Basilago era “una propagandista del negro peruano, de su elegancia, de su postura” (2002, pp. 33). La autora explora aspectos musicales de la tradición afroperuana durante su última etapa creativa, para fusionar géneros como la zamacueca y la marinera limeña con el vals, tanto en nuevas composiciones como estilizando sus canciones anteriores.

Parece ser que, en sus últimos años de vida Chabuca Granda también compartía la ilusión de renovar la música criolla para que esta sea bailada internacionalmente, mediante fusiones de vals con géneros afroperuanos. Durante esta exploración se asocia con conocidos músicos afroperuanos, como “Caitro” Soto y “Pititi” Sirio, quienes la acompañaron en sus últimas presentaciones públicas y en programas de televisión. Además, Chabuca Granda es considerada

una de las mentoras de Susana Baca, quien es exponente del folklore afroperuano en el mundo, formando parte del *world music*, etiqueta recientemente cambiada a *global music* (Lloréns & Chocano, 2009, pp. 193; León, 2015, pp. 248). Por lo analizado en esta investigación, está claro que Chabuca Granda fue una artista rebotante de influencias musicales, que estuvo siempre abierta a nuevas sonoridades y que influenció a los futuros músicos de fusión. Aunque se tendría que tomar con pinzas la idea de nombrar fusión a su música, si se puede, por lo menos, considerarla como una de las precursoras de esta tendencia experimental con la música peruana.

Jaime Delgado Aparicio fue un pianista peruano que durante las décadas de los 60 y 70 se convirtió en uno de los más grandes difusores del jazz en Perú tras haberse preparado en dos universidades estadounidenses, West Lake College of Modern Music y Berklee College of Music. Este músico, letrado y de primera calidad, fue mentor de toda una generación de músicos peruanos que interpretaban jazz en su big band, La Orquesta Contemporánea de Jaime Delgado Aparicio. Entre ellos que se encontraban músicos que participaron más adelante en Los Hijos del Sol, "nos tuvo de Juniors a los que seríamos Seniors: Coco Salazar, Chino Figueroa, Jean Pierre Magnet, los Stagnaro, Cocho Arbe y yo" narra González (comunicación vía WhatsApp, 12 de noviembre de 2020).

Años más tarde, Ricardo Ghibellini, quien a sus 18 años trabajó con Jaime Delgado Aparicio, sería el productor ejecutivo que llamaría a los músicos de esa generación que radicaban en Estados Unidos para formar parte del proyecto de Los Hijos del Sol. Además, grandes músicos no peruanos participaron en las grabaciones de los discos en Los Ángeles, figuras representativas del jazz y latin jazz: Wayne Shorter, Paquito D’Rivera, Ernie Watts y Justo Almario, músicos cercanos al entorno musical de Acuña. Los Hijos del Sol fueron el primer grupo en colocar a la música peruana en un contexto internacional de “Latin Smooth Jazz” y

realizar una fusión de música peruana y extranjera con el conocimiento de causa que mencionó González previamente (Olazo, 2002; Feldman, 2010).

Es evidente que una de las grandes inspiraciones peruanas para este proyecto fue Chabuca Granda, dado que en el primer disco de Los Hijos del Sol casi la mitad de las canciones son de su autoría. Sobre la motivación de escoger repertorio de Chabuca Granda en su proyecto Alex Acuña manifiesta que no llegó a conocer a Chabuca en persona porque no vivía en Lima, pero que sí conocía su trayectoria y a sus músicos, Lucho González y Caitro Soto, con quienes tocó en los conciertos del proyecto en Perú. Además, comenta que ha leído el libro sobre su vida (biografía), que aún la escucha, en sus trabajos con Oscar Avilés, por ejemplo, y que la admira por lo que abarcó, que en sus palabras fue “extenso” (comunicación vía WhatsApp, 16 de septiembre de 2020). Bajo la misma interrogante Lucho González manifiesta sobre el grupo: “nuestra relación con el jazz era muy grande y desde siempre se quiso hacer música peruana con más vuelo. Tuvimos en cuenta que las canciones [de Chabuca Granda] son bellísimas y no tienen que estar circunscritas a un punteito criollo” (comunicación vía WhatsApp, 12 de noviembre de 2020). En una entrevista realizada por Feldman sobre Los Hijos del Sol, Alex Acuña expresa claramente su deseo de introducir la música peruana en los Estados Unidos con una proyección clásica, con arreglos armónica y rítmicamente poderosos, como la que tuvo Jobim con su música (Feldman, 2010, pp. 153).

Con ese deseo aún palpable y motivado por una conversación que tuvo con su hijo Javier en el año 2000, Alex Acuña fue el productor ejecutivo del segundo disco de Los Hijos del Sol: *To my country*. Cabe señalar que en este nuevo proyecto el percusionista incluyó a su hija Regina como cantante, con el deseo de generar cercanía entre ella y su ascendencia cultural peruana, debido a que su esposa e hijos son estadounidenses. Por esto no es gratuito el título escogido para

este disco, el cual junto a su portada representa una dedicación al Perú. El disco *To my country* tuvo buena recepción en Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Tuvieron conciertos por las principales ciudades de Estados Unidos, como Los Ángeles, San Francisco, New York, Boston, Chicago, Miami, Philadelphia, Washington y más (comunicación vía WhatsApp con Alex Acuña, 16 de septiembre de 2020). Aunque no se pueda confirmar si la proyección de Acuña se cumplió o no, definitivamente el trabajo realizado con Los Hijos del Sol abrió puertas para la música peruana en países extranjeros y demostraron, tanto a los músicos como a la audiencia peruana, una nueva manera de concebir su música. Sobre esto Eva Ayllón declara en una entrevista realizada por Daniel Susnjar:

Establecimos un nuevo estándar sobre cómo tocar no solo lo afroperuano sino otros géneros de la música peruana. El grupo exploró aventuras rítmicas y armónicas que no se habían probado antes y esto fue a fines de la década de 1980. (Entrevista a Eva Ayllón en Susnjar, pp. 131)

El reiterado deseo de llevar a la música peruana a públicos internacionales y el recurrente afán de mezclarla con esos estilos, han sido notados en todos los músicos analizados en esta investigación. Por ello se pueden evidenciar los actos de traducción, estudiados en los artículos de Guilbault y Feldman, que estos músicos han hecho para que la música peruana tenga un mayor reconocimiento en el mercado mundial. En el caso de Alex Acuña, se puede considerar a la fusión que realiza como algo inherente a su pluriculturalidad musical, dado que Acuña se considera a sí mismo como un “ciudadano del cielo”, quien ha conocido de cerca tres lugares en su vida: Perú, Puerto Rico y Estados Unidos. Él representa a América Latina, no solamente al Perú. Comenta que en su entorno musical y durante su larga carrera profesional lo llaman para interpretar música latina, rara vez para ejecutar exclusivamente música peruana. Acuña es un

músico que conoce la cultura de diversos países latinoamericanos y ha estudiado varios de sus géneros musicales. Él cree que ha logrado muchas cosas tanto a nivel profesional como personal que quizá no hubiese podido en Perú (comunicación vía WhatsApp, 16 de septiembre de 2020).

Incluso antes de que el término *world music* se hiciera recurrente en la industria musical parece que Acuña ya descifraba las dinámicas que el entorno musical e imaginario colectivo de este manejaban. Esto le hacía alegar que si la música “folklórica” o “étnica” peruana quiere ser incorporada a la música mainstream debe hacerlo con un criterio prudente, dado que esta última tiene un mercado muy saturado y receloso. Así lo evidencia en una entrevista que le concedió a Olazo: “para que nuestra música penetre tiene que venir disfrazada de muchas cosas, sino va a seguir siendo étnica, del tercer mundo. Hay que obrar con humildad para lograr los propósitos conceptualmente” (2002, pp. 40).

La idea de disfrazar la música peruana coincide con el acto de traducción previamente mencionado, en el que los intérpretes de géneros tradicionales deben traducir sus músicas cruzando fronteras del género, el estilo, la cultura y comunidades de fanáticos para llegar a nuevas audiencias aun cuando esto implique una pérdida del significado original que estas contenían (Feldman, 2010, pp. 141). De esta manera, Acuña, notando en ese entonces las pocas ideas preconcebidas de la música peruana en Estados Unidos, procuró presentar su música sin atarla a narrativas e ideologías peyorativas que sociedades colonizadoras habían instaurado sobre ella, misma disyuntiva que se veía frecuentemente con el término *world music* desde sus inicios.

Desde inicios del siglo XX Estados Unidos ha relucido en el ámbito económico y se ha encontrado a la vanguardia del educacional, contando con varias de las más prestigiosas universidades e institutos del mundo. Por ello, en este país se encuentran algunas de las instituciones más reconocidas de la educación musical, como la Escuela Juilliard o el Berklee

College of Music, entre otras. El jazz es uno de los géneros de música popular más incorporados en la educación institucional, en él se evidencia cómo las identidades permutables de lo "académico" e "indígena" han afectado, por su choque de culturas musicales, las metodologías y prácticas del campo educativo (Prouty, 2005, pp. 79-80).

Teniendo en cuenta que la educación es motivo de reconocimiento, Alex Acuña considera que el jazz da estatus por ser un género musical relacionado a ella. Comenta que si bien estudiar música es difícil en donde sea, si uno llega a ser reconocido en Estados Unidos, llega a ser reconocido en toda la tierra, tanto por lo bueno como por lo malo. Con respecto a la educación en Perú, Acuña considera que esta necesita ser elevada y en correspondencia con este pensamiento animó a músicos como John Patitucci, Arturo Sandoval, Ramón y Oscar Stagnaro a dar clases maestras en universidades peruanas. Para Alex Acuña el músico que viaja, que conoce, que lee, tiene más herramientas para manejarse en distintos ámbitos y lugares, es un músico más completo. “Todo nace en la educación” afirma Acuña (comunicación vía WhatsApp, 16 de septiembre de 2020).

De manera similar, se puede reparar en que Lucho González vio renovada su confianza en el futuro musical peruano después de preparar a 10 alumnos de guitarra con clases financiadas por el Ministerio de Cultura cuando Salvador del Solar era ministro. El guitarrista tiene un proyecto llamado “Siembra musical”, que aplica tanto en Perú como en Argentina, que consta de buscar grandes talentos musicales provenientes, en su mayoría, de zonas rurales de estos países y que no cuentan con recursos económicos para costearse una carrera musical o clases privadas de música. De esta manera, a través de gente capacitada, el estado subvenciona la educación de los músicos seleccionados entre los inscritos en estos programas. A pesar de esto, González coincide con Acuña con respecto a que el Perú, a pesar de tener jóvenes muy talentosos y empeñosos,

tiene poco que ofrecer en cuanto a estudios de música popular en instituciones nacionales. Puesto que, las escasas instituciones académicas de música popular en Perú son en su mayoría privadas y poco accesibles para aquellos músicos que cuentan con talento, pero no con el presupuesto económico que estas solicitan (comunicación vía WhatsApp, 12 de noviembre de 2020).

“El Perú está en muy buenas manos con sus jóvenes músicos, eso te lo digo, y espero que el Perú se dé cuenta, cuando todo esto pase [crisis política a causa de la vacancia presidencial por parte del congreso peruano y la crisis sanitaria del Covid19], que, si no tenemos profesores capacitados, hay que importarlos. Este país, la Argentina, tiene profesores maravillosos, discípulos de los grandes, grandes compositores europeos que vinieron huyendo de las guerras. ¿Qué hacían con balas pasándoles por la cabeza si estaban componiendo sinfonías? Franceses, polacos, españoles, italianos, alemanes, vinieron a la Argentina porque este es un país prácticamente deshabitado. Acá caben 400 millones de personas y somos 40 millones, imagínate en esa época. Entonces venían acá cómodamente y se instalaban en lugares bellísimos, al lado de la cordillera, por ejemplo, que hasta era muy similar a sus lugares de origen. Por lo tanto, poder importar maestros, maestros de verdad, maestros que tengan experiencia en la música popular porque si no anda y vete al conservatorio. Y prepárate a morir sin saber qué pasa con la música” (comunicación vía WhatsApp, 12 de noviembre de 2020).

Se ha podido ver que los dos artistas entrevistados en esta investigación miran a la educación como el futuro de la música peruana. Cabe resaltar que los lugares que ambos artistas miran como ejemplares de progreso son justamente los que más alimentan a la cultura mainstream. Por un lado, Acuña hablando de Estados Unidos y por otro, González hablando de

Europa. Sin embargo, estos artistas no lo contemplan desde una perspectiva prefabricada superficialmente, sino que han elaborado sus conclusiones a raíz de sus convivencias interculturales. Se entiende que en ellos convergen las dos raíces de las que florece la fusión que Montero-Díaz menciona en su investigación, la de reconocer culturalmente la música peruana (rescate cultural) como también la de exteriorizar en su proceso creativo una de las tantas bases de su identidad artística.



Conclusiones

A lo largo de la presente investigación se ha visto que la música afroperuana ha sido influenciada desde un inicio y en su proceso de consolidación por diferentes culturas y etnias, dando como resultados géneros diferentes según las regiones del Perú en que se hayan establecido sus agentes. Esta música ha pasado por una serie de cambios a partir de mediados del siglo XX que le permitieron comenzar a definirse estilísticamente y a ser aceptada por las altas sociedades limeñas como uno de los imaginarios representativos de la identidad peruana, junto a la música criolla. Esto se dio gracias a una serie de factores políticos y sociales que favorecieron la difusión e inclusión de esta música en colegios, academias, escuelas de folklore, teatros y presentaciones a públicos extranjeros, además del trabajo de artistas criollos y afroperuanos como José Durand, Victoria y Nicomedes Santa Cruz, Perú Negro, Chabuca Granda, entre otros.

Al mismo tiempo que la música afroperuana se iba consolidando, la industria musical se iba transformando cada vez a más grandes rasgos debido a los rápidos avances de la tecnología y la globalización. La radio, la televisión y la industria del cine reprodujeron contenido cultural de otros países en Perú, influenciando su sociedad y cultura con contenidos extranjeros y repercutiendo en el consumo y ejecución musical nacional. El jazz fue uno de los géneros musicales que más influyó a músicos criollos y afroperuanos, sin dejar de lado la relevancia que también tuvieron los estilos caribeños que llegaron al Perú tanto por conexión latinoamericana como por el latín jazz. De esta manera, se empiezan a formar en el Perú nuevas construcciones musicales basadas en el jazz y en la fusión, que a partir de la década de 1980 logran una mayor maduración y definición en su sonido, así como la ampliación de un público nacional que se identificó con ellas.

A través de los análisis, se evidenció que los músicos del disco *To my country* se han nutrido de música peruana, caribeña, electrónica, jazz y blues. Se cumplió con el objetivo de definir aquellos elementos musicales principales usados en las fusiones estudiadas. En estas canciones se ha presentado la adición de instrumentos de origen extranjero (como el bajo eléctrico, instrumentos de viento, batería, percusiones caribeñas e incluso nuevos instrumentos híbridos) y, al mismo tiempo, el replanteamiento de las estructuras, uso de intercambios y escalas modales, compases amalgamados, polirítmias, solos de batería y un mayor uso de tensiones armónicas. Por último, el haber omitido el uso de guapeos y percusiones afroperuanas como la cajita y la quijada, instrumentos considerados parte del formato tradicional de la música afroperuana. Con ello, en “El surco” se pudo identificar al patrón de bajo en las secciones A y el patrón rítmico en las secciones B como elemento característico de lo afroperuano; por otro lado, en el caso de “Coplas a Fray Martín” se pudo ver que en las secciones A hubo modificaciones en la estructura y compás, resaltando lo afroperuano principalmente con el patrón rítmico de las secciones B.

De esta manera, se puede concluir en primer lugar que Chabuca Granda manifestó su interés por la música afroperuana no solo involucrándose con su cultura musical de manera poco superficial o calculada, sino que hizo amistad con muchos músicos del género y fue asesorada por estos en su proceso de aprendizaje y creación, mostrando en su último proyecto fonográfico (*Cada canción con su razón*) un conocimiento por lo menos formal sobre lo que se ha construido y hoy en día puede ser considerado por el imaginario colectivo como música afroperuana. Se pudo comprobar que la artista compartió la motivación que tuvieron músicos afroperuanos por hacer a su arte de carácter internacional. Esto confirma que Chabuca Granda fue una de las artistas peruanas que como agente de innovación musical reflejó las fusiones culturales

presentadas en Perú en su momento, mostrando una nueva manera de concebir estilísticamente tanto a la música criolla como a la afroperuana desde su claro estilo personal.

En segundo lugar, en el caso de Los Hijos del Sol podemos ver como músicos peruanos que viven en el extranjero conviven con otras culturas en espacios en los que la peruana no es la predominante, lo que puede causar que su cultura de origen se vea difuminada al ser incluida, relacionada y generalizada con la cultura latina, al menos de manera conceptual. De esta manera, cuando géneros musicales vinculados con espacios geográficos peruanos plantean ser presentados en el extranjero, estos pasan de ser calificados con términos locales a serlo con términos continentales, en ese sentido pueden ser incluidos y concebidos desde el imaginario colectivo de “latino” o *world music*. Una de las razones por las que quizá esto sucede es debido a que tanto los músicos como su público encuentran en esa etiqueta un espacio de similitud cultural que es más extenso y cuenta con el respaldo de más personas. Por ello, se puede concluir que estos músicos buscan el reconocimiento de su música internacionalmente a través de la fusión no solo por lo comercial y financiero, sino porque significa un espacio en el que pueden conectar con sus tradiciones.

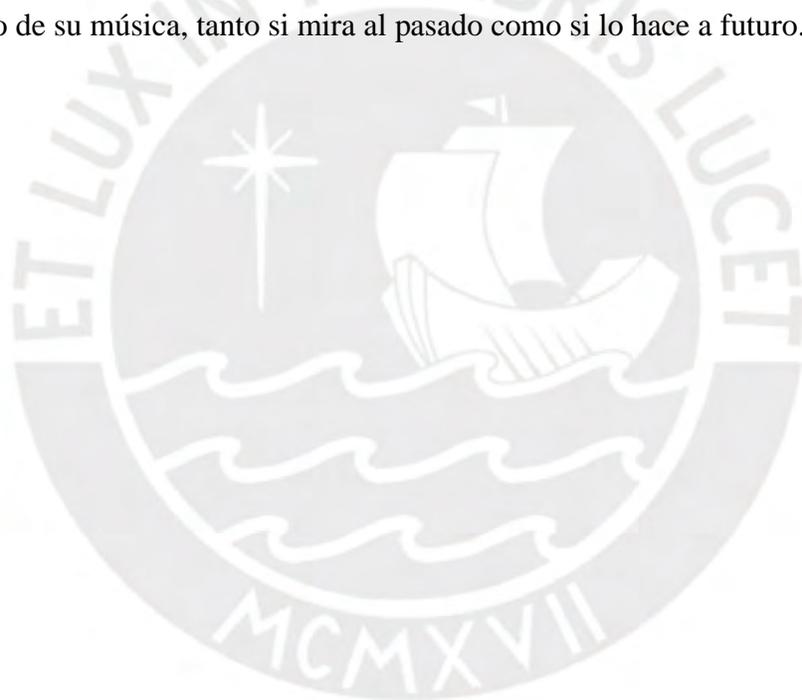
De esta manera, el impacto de la fusión no solo se queda en la performance, el producto musical o sus agentes, sino que a través de ellos puede permeabilizar y negociar el sentido de pertenencia con respecto a las culturas presentes en su constitución, así como también la distancia que crean los juicios de valor de los imaginarios que conforman una sociedad. En este panorama los músicos cumplen un papel de mediadores entre la cultura de sus ancestros y la cultura del país al que migraron, en el que actualmente viven y en donde probablemente nacerán sus futuros descendientes. Por lo tanto, es relevante tanto la comunidad que preserva la tradición musical peruana como aquella que la innova para mantener su música vigente en la práctica

cotidiana y comercialmente. A pesar de que esta última pueda ser juzgada como una desvirtuación y transformación de lo auténtico, permite que la escena musical peruana se vaya autodefiniendo en su proceso de exploración y cambio, proyectando un sentido de peruanidad al mundo mientras mantiene un patrimonio cultural peruano vivo aún más allá de las fronteras territoriales de Perú.

Se concluye en tercer lugar que la fusión musical peruana aún no comprende una escena consolidada, sin embargo, la difusión, el consumo, los artistas y productos musicales de este estilo han ido en aumento tanto a nivel nacional como internacional. En este escenario, Los Hijos del Sol fueron una de las propuestas de fusión que enhebró con su conocimiento de causa una nueva manera de pensar la música peruana, convirtiendo sus trabajos en una herramienta para difundir la multiculturalidad presente en Perú al extranjero y marcando historia en beneficio de la escena en cuestión. Estos artistas son como mínimo un gran precedente de fusión musical para futuras generaciones por haber mostrado cómo se adaptaron diversos géneros de música peruana a nuevas corrientes tecnológicas y estilísticas a través de un diálogo cada vez mayor con lenguajes musicales modernos.

Finalmente, se puede concluir que las canciones de Chabuca Granda han sabido envejecer y mantenerse vigentes hasta la actualidad a través de la creatividad y fusión de diversos músicos aún presentes en la escena musical, como Los Hijos del Sol lo hicieron en su momento. Músicos de la banda como Alex Acuña, Lucho González y Eva Ayllón tuvieron un acercamiento con los lenguajes de los géneros musicales que compusieron o arreglaron, no únicamente como consumidores sino también como ejecutantes y por lo tanto como estudiantes, mostrando en su caso un diálogo estético y una exploración no solo con los conceptos y sonoridades, sino también con la gente que los produce.

Todo esto invita a contemplar cómo los músicos de fusión en algún momento se proyectaron a futuro, identificar qué objetivos compartidos por la escena musical peruana han sido conseguidos y cuáles, tanto a nivel musical como cultural, aún se mantienen a la espera de ser cumplidos por nuevas generaciones artísticas. Para ello, es necesario adquirir una mirada más admisible, aunque no por ello menos crítica, a lo que los agentes de música fusión puedan ofrecernos en el futuro, aceptando con brazos abiertos la posibilidad de una reinención en cada compartir de escenario y una resignificación de determinados elementos musicales con las nuevas vivencias del quehacer artístico. De esta manera, el músico peruano podrá valorar y sentirse orgulloso de su música, tanto si mira al pasado como si lo hace a futuro.



Referencias bibliográficas

Bibliografía

- Acosta, M. (2015). *Aportes para un mapa cultural de la música popular del Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, Fondo Editorial.
- Aguirre, C. (2013). Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano. *Histórica*, 37 (2), pp. 137–168.
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/10528/11000>
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Carazas, M. (2018). La tradición oral y musical afroperuana, una aproximación. *Foro Hispánico*, (58), pp. 207–220. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004364080_013
- Chabuca Granda (1981). El surco. Cada canción con su razón [Álbum en línea/Vinilo]. Argentina: EMI Odeon S.A.I.C. (1980).
<https://open.spotify.com/track/6HYN1IFw9qTojh6LGqTm0L&si=3be987691e244340>
- Chabuca Granda (1981). Coplas a Fray Martín. Cada canción con su razón [Álbum en línea/Vinilo]. Argentina: EMI Odeon S.A.I.C. (1980).
<https://open.spotify.com/track/3iQ53i7cnB0VNJBIf5APgt&si=d29a6b2a11a843d9>
- Elías, F. (2018) El ‘renacer afroperuano’ de 1950: discursos sobre la música negra de la costa peruana. *Orfeu*, (3), pp. 25-43. DOI: <https://doi.org/10.5965/2525530403022018025>
- Feldman, H. (2005). The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival. *Ethnomusicology*, 49 (2), pp. 206-231. www.jstor.org/stable/20174376
- Feldman, H. C. (2009). *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: PUCP. Instituto de Etnomusicología.

- Feldman, H. (2010). Translation Acts: Afro-Peruvian Music in the United States [Actos de traducción: Música Afroperuana en los Estado Unidos]. *Journal of Popular Music Studies (Wiley-Blackwell)*, 22 (2), pp. 139–165. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2010.01233.x>
- Greene, S. (2007). Entre lo indio, lo negro, y lo incaico: The Spatial Hierarchies of Difference in Multicultural Peru. *Journal of Latin American & Caribbean Anthropology*, 12 (2), pp. 441-474.
- Guilbault, J. (1997). Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice [Interpretando la Música del Mundo: Un Desafío en Teoría y Práctica]. *Popular Music*, 16 (1), pp. 31-44.
- León, J. (2003). *The aestheticization of tradition: Professional afroperuvian musicians, cultural reclamation, and artistic interpretation* [La estetización de la tradición: Músicos afroperuanos profesionales, recuperación cultural e interpretación artística]. (Dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of philosophy. University of Texas. Faculty of the Graduate School. Austin, United States of America). Recuperado de <http://hdl.handle.net/2152/1105>
- León, J. (2006). Mass Culture, Commodification, and the Consolidation of the Afro-Peruvian "Festejo" [Cultura de Masas, La mercantilización y la Consolidación del "Festejo" Afroperuano]. *Black Music Research Journal*, 26 (2), pp. 213-247.
- León, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 220 - 256). Lima. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Lloréns, J. (1983). *Música popular en Lima, criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lloréns, J. & Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño*. Lima: Ministerio de Cultura.
- López, J. (2013). A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano. En J. Ruesga (Ed.), *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas* (pp. 385 - 419). Xalapa, Veracruz. Universidad Veracruzana.
- López, J. (2015). El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. (pp. 423-450). Lima. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <https://investigacion.pucp.edu.pe/grupos/musicologia/wp-content/uploads/sites/200/2017/02/M%c3%basica-popular-y-sociedad-en-el-Per%c3%ba-contempor%c3%a1neo-INDICE.pdf>
- Lorenzo, M. y Lorenzo, A. (2004). *Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Editorial de Música Boileau.
- Los Hijos del Sol (2002). El surco. En *To my country* [Álbum en línea/CD-ROM]. California: NIDO Entertainment, LLC. (2001). <https://open.spotify.com/track/3ytrHVeprX1Ysx41yHrARN&si=f4809bbdd2324075>
- Los Hijos del Sol (2002). Coplas a Fray Martín. En *To my country* [Álbum en línea/CD-ROM]. California: NIDO Entertainment, LLC. (2001). <https://open.spotify.com/track/6W1vRKUNb2W5c3LZLgwd6l&si=032a0b7a435f42b7>

- Martínez-Pereda, J. (2010). El jazz: origen y evolución [folleto].
<https://lamadejadelavida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion3b3n.pdf>
- Monroy, A. (9 de noviembre de 2020) Why The Grammy Awards Best Global Music Album Category Name Change Matters. The Recording Academy. Recuperado de
<https://www.grammy.com/grammys/news/why-grammy-awards-best-global-music-album-category-name-change-matters> [Consulta: 6 de diciembre de 2020].
- Montero-Díaz, F. (2018). La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima. *Antropológica*, 36 (40), pp. 97–119. DOI:
<https://doi.org/10.18800/antropologica.201801.005>
- Nagore, M. (2004) El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica. Revista Electrónica Musical Músicas al Sur. Uruguay, (1).
<http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a17> [Consulta: 29 de julio 2020].
- Olazo, J. (2002). *Mixtura: Jazz con sabor peruano*. Lima: Cocodrilo Verde Ediciones.
- Pellegrino, G. & Basilago, J. (2002). *Las cuerdas vivas de América*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Prouty, K. (2005). The History of Jazz Education: A Critical Reassessment. *Journal of Historical Research in Music Education*, 26 (2), pp. 79-100. DOI:
<https://doi.org/10.1177/153660060502600202>
- Romero, R. (2015). Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda. En Romero, R. & Alfaro, S. (Eds.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología, pp. 100-129.

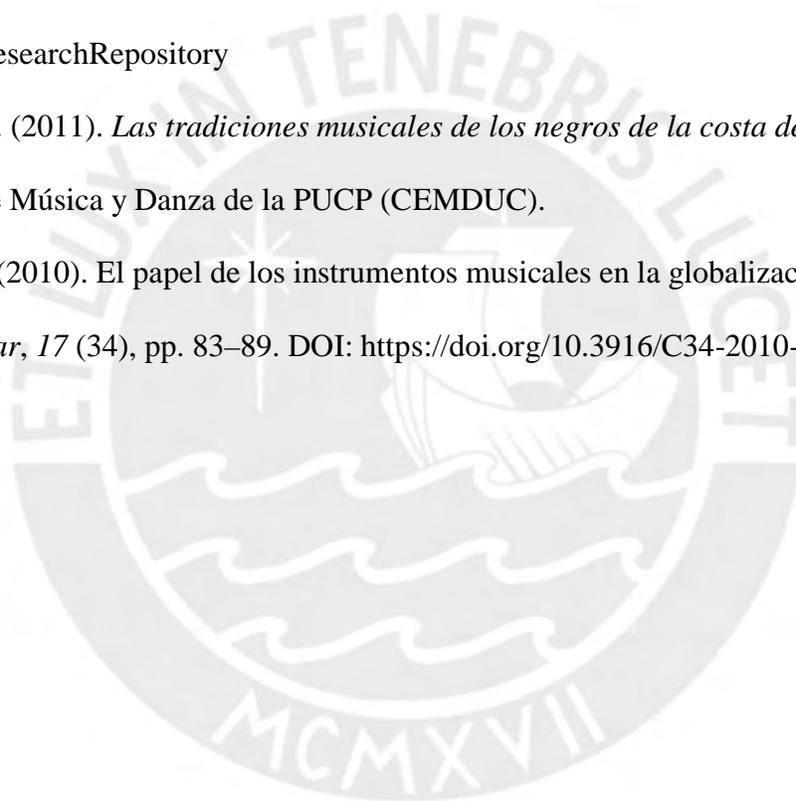
Rozas, E. (2007). *Fusión: Banda sonora del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología.

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

Susnjar, D. S. (2013). *A Methodology for the Application of Afro-Peruvian Rhythms to the Drumset for Use in a Contemporary Jazz Setting*. University of Miami. Recuperado de https://scholarship.miami.edu/discovery/fulldisplay/alma991031447363802976/01UOML_INST:ResearchRepository

Tompkins, W. D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la PUCP (CEMDUC).

wa Mukuma, K. (2010). El papel de los instrumentos musicales en la globalización de la música. *Comunicar*, 17 (34), pp. 83–89. DOI: <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-08>



Anexos

A continuación, se exponen los nombres de los músicos entrevistados, fecha y guía de las entrevistas realizadas vía WhatsApp.

1. Entrevistados y guía de entrevistas

Guía de entrevista a Alex Acuña

Alex Neciosup Acuña: entrevista realizada el 16 de septiembre del 2020

¿Cómo fue que surgió el proyecto “Los Hijos del Sol”?

¿Por qué decidieron realizar este segundo disco?

Por el título del disco, puedo entender que esta producción es como una dedicación al Perú.

Leí en el libro de Jorge Olazo que esto se debe a que en un inicio pensaron en hacer un tributo a Chabuca ¿hay alguna relación entre la dedicación del disco a Perú y el uso de las canciones de Chabuca?

¿Cómo cree que se da la fusión hoy en día? ¿Ve alguna diferencia a como se daba en el pasado?

Guía de entrevista a Lucho González

Luis (Lucho) González Cárpena: entrevista realizada el 12 de noviembre de 2020

¿Cuáles son sus influencias musicales? y ¿Cómo fue la relación que tuvo con Chabuca Granda acompañándola como guitarrista?

En el proyecto de Los Hijos del Sol hay algunas canciones de Chabuca, ¿cómo fue el arreglar estas a la sonoridad que tuvieron en este proyecto?

¿Entonces de alguna manera estuvo relacionado con el idioma flamenco?

Desde su recorrida carrera musical, ¿cuál es su opinión sobre la música fusión?

¿Cómo ve que se perfila la música peruana en el futuro? ¿tiene alguna apreciación o visión sobre ella?

