

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



“Evolución de las tendencias del jazz peruano en el tiempo: 1980 – 2010”

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
MUSICOLOGÍA

AUTOR

Carlos Enrique Espinoza Pérez

ASESOR

Dr. Raúl Renato Romero Cevallos

Julio 2021

RESUMEN

Este trabajo exploratorio parte del recuento de las primeras experiencias de los músicos formados durante la década de 1970 que incursionaron en el *jazz* encontrando la necesidad de aportar la inclusión de ritmos y elementos de las músicas nacionales, desembocando así, en la década siguiente, las primeras propuestas que integraron elementos tradicionales del *jazz* con ritmos y melodías peruanas.

Para la presentación de estas manifestaciones musicales se ha considerado agruparlas en dos corrientes. Por un lado, la música afroperuana, representada en el trabajo del guitarrista Richie Zellon, el grupo Perujazz y el grupo Mestizo; y, de otro lado, la música andina, los grupos Wayruro y Kenyara.

El propósito de esta investigación es sentar el testimonio de lo que aconteció con los primeros intentos de músicos peruanos con aspiraciones de integrarse al fenómeno del *jazz* internacional y lograrlo con una identidad nacional, a partir de un análisis personal de sus discografías que ha evidenciado diversas necesidades, motivaciones, enfoques, formaciones profesionales y personalidades.

Estas primeras exploraciones musicales han perdurado e inspirado a nuevas generaciones de músicos a profundizar tanto en el conocimiento del *jazz* como en las diferentes manifestaciones musicales nacionales, sentando las bases para nuevas propuestas.

Palabras clave: *Jazz, afroperuano, andino, festejo, huayno, muliza, saqra,*

DEDICATORIA

*Para Rosa, Mosi, Mauricio y,
muy especialmente, para Andrea.*

Dedicado a todos mis amigos músicos.



ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DE INVESTIGACIÓN.....	8
1.1 Problema de investigación.....	8
1.2 Justificación.....	9
1.3 Motivación.....	11
1.4 Estado de la cuestión.....	11
1.5 Objetivos.....	15
1.6 Metodología.....	16
1.6.1 Entrevistas.....	16
1.6.2 Autoetnografía y experiencia previa.....	17
1.6.3 Análisis auditivo y de grabaciones sonoras.....	17
CAPÍTULO II: EL JAZZ EN LOS ESTADOS UNIDOS: DE LOS ORÍGENES A LA FUSIÓN.....	18
CAPÍTULO III: EL ESTADO DEL JAZZ EN EL PERÚ DE LOS AÑOS 60 Y	31
3.1 La educación musical desde la teoría del <i>jazz</i> estadounidense.....	31
3.2 Los inicios del <i>jazz</i> contemporáneo en el Perú: década del 60.....	34
3.2.1 El primer disco de larga duración de Jaime Delgado Aparicio.....	37
3.2.2 El segundo disco de larga duración de Jaime Delgado Aparicio.....	40
3.2.3 El disco LP El Embajador y Yo.....	41
3.2.4 Otros aportes y producciones de Jaime Delgado Aparicio...42	

3.2.5 Otros predecesores.....	43
CAPÍTULO IV: ENCUENTRO CON LO AFROPERUANO.....	46
4.1 RICHIE ZELLON.....	46
4.1.1 Sus inicios, la herencia andina y el grupo El Ayllu.....	46
4.1.2 Miki González.....	51
4.1.3 El regreso a Lima y el grupo Zimbambué.....	57
4.1.4 La producción del disco Retrato en Blanco y Negro.....	66
4.1.5 El período estadounidense.....	70
4.2 PERÚJAZZ.....	78
4.2.1 Antecedentes de los integrantes de Perujazz.....	79
4.2.2 Las producciones musicales de Perujazz	90
4.3 MESTIZO.....	100
CAPÍTULO V: EL JAZZ ANDINO.....	107
5.1 WAYRURO.....	107
5.2 KENYARA.....	111
CONCLUSIONES.....	119
BIBLIOGRAFÍA.....	125
DISCOGRAFÍA.....	127

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se describe el surgimiento de una generación de músicos peruanos identificados con el *jazz* y su inserción en la escena musical nacional.

En el intento de conjugar dicha identidad y buscar un espacio en el ámbito de la música popular, y sin renunciar a sus aspiraciones de aportar a un movimiento cosmopolita, encontramos músicos con una formación basada en técnicas y prácticas de una música foránea que termina provocando una mirada hacia el interior en medio de la necesidad de encontrarse como músicos peruanos.

Por otro lado, este momento coincide con un punto importante en la evolución del *jazz* norteamericano, que pasa por una apertura provocada por el impacto social del *rock* en la juventud. Esta apertura parte de la asimilación de ciertos elementos musicales, de instrumentación e indumentaria, y se va extendiendo hasta lograr una mirada inclusiva a rasgos de otras culturas, originándose así la nueva tendencia en el *jazz* conocida como fusión.

Con el fin de estructurar la presentación de estas manifestaciones, se ha considerado una clasificación basada en dos de las tradicionales regiones geográficas del territorio nacional (costa y sierra).

Ubicada en la costa, encontramos en la música afroperuana un mayor contingente de elementos compatibles con el *jazz*, principalmente respecto al ritmo. En la costa las condiciones son naturalmente propicias para que los primeros intentos de generar un diálogo entre el *jazz* y lo afroperuano surjan de manera casi natural. Y lo confirman los casos de Richie Zellon, Perujazz y Mestizo, así como otros representados en esta tesis.

Por el lado de la sierra peruana, se puso bajo el lente el trabajo de los grupos Wayruro y Kenyara, quienes incluyen ritmos andinos y escalas pentatónicas como elementos constitutivos que interactúan con armonías e improvisaciones propias del *jazz*.



CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DE INVESTIGACIÓN

1.1 Problema de investigación

Si nos enfocamos en el surgimiento de varias propuestas musicales, por parte de intérpretes y compositores nacionales quienes exploran diferentes tendencias y direcciones en la década de 1980, nos encontramos con músicos que apuestan por un género transnacional como el *jazz* pero que, a diferencia de propuestas anteriores en las que se trataba de ser fiel a los estilos de interpretación de los referentes originales, intenta incluir elementos rítmicos y melódicos propios de las músicas locales.

Por un lado es la expresión de un anhelo cosmopolita por parte de jóvenes artistas nacionales, quienes aspiran individual y colectivamente a insertarse en la escena del *jazz* internacional. Por el otro, la nueva dirección se encamina a lograr, o en todo caso, a no perder una identidad nacional. Como resultado, las diferentes tendencias que emergen en el periodo reflejan la búsqueda de una nueva propuesta musical donde las influencias extranjeras conviven con elementos de identidad nacional a través de la fusión del *jazz* con lo afroperuano y lo andino.

Esta tesis investigará los discursos que motivan el cambio de dirección en las propuestas musicales que surgieron en esta coyuntura.

1.2 Justificación

1. Esta investigación se fundamenta, en primer lugar, en el impacto y relevancia que alcanzó el *jazz* a nivel mundial desde sus inicios y a lo largo del siglo XX. Su trayectoria ha corrido en forma paralela a los desarrollos tecnológicos de la audiofonía, beneficiándose así de una de las documentaciones más generosas de la historia de la música. El *jazz* es uno de los primeros productos de la industria discográfica exportados globalmente durante la primera expansión cultural norteamericana, que continuará a lo largo del mismo siglo con la aparición de otros medios como la radio, el cine y luego la televisión.

Así como el resto del mundo, el Perú tampoco fue indiferente a la irrupción novedosa de esta música y, desde un inicio, los músicos peruanos se esforzaron por ponerse al día y participar de la práctica de estos nuevos ritmos que, inicialmente, estaban relacionados a los bailes de moda y a una expresión de modernidad. Con la llegada del *rock and roll* y su gran difusión en el público juvenil, los músicos afroamericanos de *jazz* retoman muchos elementos que comparten con esta nueva música, estableciendo el diálogo entre el *jazz* y el *rock* más adelante denominado fusión. Con ello se abren las puertas a la inclusión de elementos de otras culturas y tradiciones, que deviene en un estímulo creativo que, a su vez, permitirá nuevas identidades para la práctica del *jazz* en diferentes latitudes a las de su origen.

En nuestro país es con la llegada de la década de 1980 que surgen los primeros resultados de estas nuevas tendencias, las mismas que sentaron el derrotero para las propuestas de las generaciones posteriores, las mismas que serán analizadas en este trabajo hasta la primera década de este milenio.

La importancia mundial del *jazz* no ha disminuido en la actualidad como lo demuestra la designación, en noviembre del 2011, del 30 de abril como Día Internacional del Jazz por la UNESCO¹.

2. La teoría del *jazz* se ha difundido en el ámbito educacional internacional a partir de los años 60. Con la aparición de programas orientados hacia la música popular, también se incluyen los *Jazz Studies* en los currículos escolares. En la década que acaba de terminar, en el Perú podemos observar el nacimiento de nuevas facultades de música en las principales universidades, en las que se emplean metodologías derivadas de la teoría del *jazz* existente. En este contexto, no hace falta subrayar la importancia de tener conocimiento y visión histórica de las relaciones previas establecidas por los músicos peruanos con este género, quienes son inspiración y modelo para los no pocos jóvenes estudiantes de música interesados en seguir explorando esta relación con el *jazz*.

3. Reconociendo la existencia a lo largo del siglo XX de diversas manifestaciones de la práctica del *jazz* en el Perú –y ante la ausencia de una rigurosa documentación de estas–, queda como una deuda un estudio y registro de su presencia en el trajín musical de nuestro país y de la huella creativa dejada. Si bien existen algunas publicaciones sobre el tema, como el libro *Mixtura: Jazz con sabor peruano* (2003) de Jorge Olazo; dos artículos de Ignacio López que aparecen en los libros *Jazz en español* (2013) y *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (2015); el libro de Luis Alvarado, *Chincha Saudita, el viaje de Perujazz* (2015); y el manuscrito inédito de Gabriel Benites *Jazz in Perú*

¹ Link de la página web de la UNESCO sobre el Día Internacional del Jazz
<https://es.unesco.org/commemorations/jazzday>

(1995), títulos analizados y comentados en el apartado Estado de la cuestión en la presente tesis, queda pendiente desarrollar trabajos que generen interrogantes y que vinculen al *jazz* producido en el Perú con el fenómeno del *jazz* en el mundo.

1.3 Motivación

He desarrollado mi quehacer profesional como músico en estrecha relación con el aprendizaje y práctica de esta música, y he podido extender el empleo de estas técnicas a otras prácticas musicales en forma satisfactoria. En mi situación de educador, baso gran parte de la enseñanza en la experiencia adquirida en el manejo de dichas técnicas y conceptos musicales, cuyos alcances van más allá del género. Soy además, testigo del interés motivador y el impulso creativo generado por el *jazz* en muchos músicos populares, quienes destacan en roles de importancia en otras manifestaciones de la música del Perú. Es de mi interés que este trabajo motive otras investigaciones sobre la presencia del *jazz* en nuestro país.

1.4 Estado de la cuestión

Como ya se ha señalado, existe una muy limitada producción de textos en relación al tema de la presente tesis.

En primer lugar, está el libro *Mixtura – Jazz con sabor peruano* (2003) de Jorge Olazo, músico y periodista de profesión, quien, por su proximidad a los músicos en cuestión, para su investigación se basa principalmente en entrevistas. La obra

se centra en las más recientes propuestas musicales cuya dirección es definida por la palabra fusión que, partiendo de un manejo del lenguaje del *jazz*, incluye elementos de otras manifestaciones de la música peruana. Se trata de un trabajo que, aunque de manera sucinta, intenta mostrar una variedad significativa de ejemplos de propuestas coincidentes con el período en el que se pretende centrar el presente estudio: la música de *jazz* hecha por la generación de artistas surgida en la década de 1980.

El libro de Olazo ha logrado una revisión de las principales propuestas musicales de las últimas décadas del siglo XX y da testimonio de las aventuras y procesos tras de esas propuestas, evidenciando el elevado potencial creativo de estos músicos, que en la mayoría de los casos logran resultados artísticos relevantes. Sin embargo, se podría indagar más en las motivaciones personales y el contexto sociocultural de los momentos en que surgen estas propuestas. Y a su vez hay campo para plantear muchas interrogantes.

Por otro lado está el manuscrito inédito de Gabriel Benites, *Jazz in Perú* (1995)². En este, el autor hace un recorrido cronológico desde la aparición del primer *ensamble* con intenciones de hacer *jazz* en Chorrillos en 1922 en adelante y con un detallado recuento de nombres de instrumentistas, algunos aficionados, otros con formación musical y dedicados al oficio profesionalmente. Con algunos datos anecdóticos y descripciones que se centran más en las conformaciones y enumeración de integrantes, es poca la referencia a los contextos de cada momento. Tampoco hay referencia de si existía relación con el *jazz* que se practicaba en Norteamérica o con los estilos y tendencias por los que este pasó,

² Información facilitada recientemente por el músico peruano Nilo Espinosa.

salvo algunos casos precisos. Es de notar cómo se van definiendo estos últimos aspectos a partir de la década de los 60.

Asimismo, cabe resaltar el primer artículo escrito por José Ignacio López Ramírez-Gastón, *A mí sí me cumbé: Fragmentos de la historia del jazz peruano*, como parte del libro *Jazz en español. Derivas Hispanoamericanas* (2016), editado por el español Julián Ruesga Bono. Se trata de una fabulosa fuente con referencia a los diferentes protagonistas del quehacer musical en la ciudad de Lima en el siglo XX y lo atractivo que fue el *jazz* para los músicos limeños de diferentes épocas, visto cómo se repiten algunos nombres en diferentes agrupaciones.

Desde el inicio remarca la poca investigación o comentario sobre el capítulo peruano en la historia del *jazz* mundial ni sobre la influencia de este sobre la música popular peruana, en especial de la costa, por lo que se centra más en el aspecto informativo que en el análisis crítico. Es un rápido recuento con referencias al libro de Olazo y al manuscrito de Benites con algunos aportes que llegan hasta la segunda década del presente siglo y un análisis de las propuestas actuales de fusión del *jazz* con ritmos sobre todo afroperuanos en el contexto de la coyuntura política y económica actual, tanto nacional como internacional.

El segundo artículo aparece con el título *El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú*, en el libro editado por Raúl Renato Romero, *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (2019). En este artículo se presentan las tensiones en las relaciones culturales entre Perú y los Estados Unidos a principios del siglo XX, luego los contactos con la Guardia Vieja criolla y algunas composiciones del indigenismo, y concluye con una invocación a romper con la desidia negligente

en cuanto al estudio e investigación de este género, y a abandonar la perspectiva “nacional” que reviste toda investigación para enfrentar todo tipo de manifestación sin restarle importancia por no incluir algún elemento de constructo local. Si bien los momentos analizados en este artículo no coinciden con el período en el que quiero centrar mi investigación, hay herramientas útiles en este análisis.

El libro de Luis Alvarado, *Chincha Saudita: el viaje musical de Perujazz* (2015), publicado para celebrar los 30 años de existencia del colectivo en cuyo nombre se proyecta la representatividad del *jazz* del país, es un trabajo, aparentemente, por encargo, de tono biográfico que da cuenta de la trayectoria de los miembros de Perujazz y del recorrido de la agrupación en su primera etapa artística hasta 1991 y a partir de la reunión en el 2002. Si bien en varios momentos resalta contextos y coyunturas y relaciona los eventos del grupo con otros de la escena musical y en especial del *jazz* local, dando una visión un poco más amplia, no deja de ser un trabajo introductorio, como lo admite el propio autor.

Se considera también el libro de Efraín Rozas, *Fusión: Banda sonora del Perú* (2007), editado por el Instituto de Etnomusicología, aunque se relaciona solo tangencialmente a mi tema al explorar el argumento de la fusión en sí, abarcando diferentes géneros. Está organizado a partir de entrevistas que, aparentemente, aparecen publicadas en su totalidad y se acerca a la problemática del *jazz* presentando los casos de Manongo Mujica, Manuel Miranda y Manante. El eje del libro gira alrededor del concepto de identidad, desde una perspectiva antropológica, que lo aproxima a la mirada bajo la cual serán analizadas dichas expresiones musicales en el presente trabajo.

Revisando otros capítulos del libro editado por Ruesga Bono, *Jazz en español*, se corrobora la existencia cuantitativamente mayor de bibliografía académica sobre el género en relación a otros países hispanoparlantes que han pasado por procesos –en lo cultural y musical– muy similares al nuestro. La reflexión más inmediata es plantearnos la interrogante de por qué en otros países latinoamericanos el desarrollo del *jazz* empezó más temprano y, por ende, existe mayor tradición, presencia de estudios e investigación. En estos textos surgen muchas preguntas –que también se formulan en esta tesis– vinculadas al desarrollo del *jazz* en nuestro país, lo que planteó consultar otras publicaciones sobre el *jazz* y su presencia en países próximos.

Para resumir, aunque abundan los datos en forma de nombres de los protagonistas, así como fechas relacionadas al proceso de desarrollo del *jazz* en el Perú, cabe resaltar una carencia evidente a la hora de contextualizar estos momentos y vincularlos a procesos sociales, políticos, económicos y culturales contemporáneos. Indudablemente, los textos son de mayor utilidad para fines de investigación ahí donde indican caminos a seguir en cuanto a reflexión crítica y contextualización y cuando muestran las posturas asumidas y las negociaciones instauradas por los músicos peruanos al abordar la cuestión identitaria.

1.5 Objetivos:

1. Elaborar una crónica de las propuestas musicales que a partir de la década de 1980 hasta el 2010 han sentado las bases para futuras iniciativas que se propongan abordar la práctica del *jazz* desde una experiencia con visión nacional a la vez que con proyección internacional.

2. Auscultar en la autopercepción de los creadores de estas propuestas y en los discursos que acompañan las opciones que han elegido, profundizando tanto en sus motivaciones como en los contextos coyunturales.
3. Indagar mediante entrevistas con los actores de estos procesos creativos, si existe algún grado de conflicto o tensión entre el *jazz* como alteridad cultural, es decir como expresión original de otra realidad geográfica y cultural, y la identidad nacional.

1.6 Metodología

1.6.1 Entrevistas

La metodología aplicada en esta investigación está principalmente basada en entrevistas a los principales exponentes del género en la ciudad de Lima. Al centrar esta investigación en el *jazz* en diálogo con elementos de las músicas del Perú, espacialmente de la música afroperuana y andina, se presentarán para el estudio de lo afroperuano los casos del guitarrista Richie Zellon, del grupo Perujazz y del grupo Mestizo; y en el caso de la música andina, de los grupos Wayruro y Kenyara. Para tales fines se condujeron entrevistas con el mismo Richie Zellon, con el saxofonista Jean Pierre Magnet, el bajista Enrique Luna, y los multi- instrumentistas Cali Flores y Fredy Gómez.

Para explorar los antecedentes más cercanos a la generación de músicos en la que se centra el presente estudio, también se realizaron entrevistas al músico,

saxofonista Nilo Espinosa y a Corrado Cultrera, quien fuera contrabajista aficionado y tuviera una estrecha relación amical y familiar con el músico, pianista y compositor Jaime Delgado Aparicio.

1.6.2 Autoetnografía y experiencia previa

Se confrontaron estas entrevistas con recuerdos propios de los sucesos del período elegido de los que he sido testigo, así como con información y referencias que aparecen en otras publicaciones y textos enunciada previamente en la sección “Estado de la cuestión”.

Se realizó también un análisis crítico de los resultados de las entrevistas, comparándolos con un análisis musical de la obra de los entrevistados, a fin de observar e identificar elementos que permitan abordar la problemática de identidad, apropiación, hibridación y transculturación para plantear interrogantes.

1.6.3 Análisis auditivo de grabaciones sonoras.

Escucha crítica y analítica de producciones oficiales en estudio o en vivo representativas de cada manifestación a estudiar. Se contó además con algunas grabaciones informales en vivo que complementaron las oficiales cuando fue necesario.

CAPÍTULO II

EL JAZZ EN LOS ESTADOS UNIDOS: DE LOS ORÍGENES A LA FUSIÓN

La música de *jazz* es una de las más documentadas a lo largo de su evolución y desarrollo en el siglo XX, al juntarse una serie de factores como el desarrollo tecnológico después de la revolución industrial, los diferentes momentos de prosperidad que convirtieron a los Estados Unidos de América en potencia económica mundial y otros más que en su momento impulsaron su popularidad o períodos de fértil creatividad artística. Su presencia en el ámbito musical norteamericano fue de importancia en el desarrollo de la propia industria de la música. Especialmente, en un principio, a través de las primeras grabaciones que cumplieron una labor de difusión no sólo nacional sino planetaria en el ámbito de las políticas de expansión económica y cultural emprendidas por el país norteamericano.

“La historia del jazz grabado puede rastrearse en el tiempo al 26 de febrero de 1917” (Myers 2013: 1), momento en el que se registran dos títulos de esta música por primera vez. “Quiso el destino que fuese, paradójica y extrañamente, la Original Dixieland Jazz Band, un conjunto compuesto por músicos blancos, la primera en realizar grabaciones comerciales de esta música inequívocamente afroamericana” (Gioia 1998: 56). La ODJB era una agrupación de la ciudad de Nueva Orleans. Su música se nos presenta como una expresión folklórica regional, interpretada por esta banda cuyos integrantes rechazan cualquier influencia musical proveniente de la comunidad afroamericana a la vez que demuestran un manejo de la forma de blues en uno de los dos títulos grabados. Estos hechos evidenciarían que esta música ya había logrado convertirse para

ese entonces en una expresión musical local, instalando por primera vez al *jazz* en el imaginario cultural norteamericano y mundial.

Esta grabación sucede poco después de un acontecimiento social fundamental, ocurrido aproximadamente en 1916: el desplazamiento de más de millón y medio de pobladores afroamericanos de los estados del sur hacia las principales ciudades industriales del norte, atraídos por la oferta laboral de las nacientes fábricas e industrias manufactureras. “Este inmenso cambio demográfico, conocido desde entonces como la Gran Migración, abarcó a la totalidad de la sociedad negra, desde los médicos y abogados hasta los músicos, los pastores protestantes, los artesanos y los trabajadores itinerantes” (Gioia 1998: 67), estableció un mercado potencial para la también naciente industria discográfica. Pocos años después, en 1920, se inician las grabaciones de músicos y cantantes afroamericanos.

“En 1920 la General Phonograph Company alcanzó ventas sustanciales con una grabación de música popular a cargo de la vocalista negra Mamie Smith [...]. Este sorprendente éxito animó a otras compañías a entrar en este mercado incipiente. Los *race records* (discos de raza), como se llamó a estos discos, abarcaban una amplia gama de formas musicales negras, incluido el *blues*” (Gioia 1998: 29). Es así que Mamie Smith apertura una tendencia hacia las grabaciones de blues interpretadas por cantantes femeninas que se conoce como los *classic blues*.

Los músicos de Nueva Orleans también migraron hacia la ciudad de Chicago desde 1916, puesto que esta ciudad se convierte gradualmente en un centro musical por su oferta de locales de entretenimiento y la aparición de estudios de grabación. “El primer estilo de *jazz*, aunque llamado New Orleans, en realidad

tuvo su primer gran período en el Chicago de los veinte. Fue en Chicago que se hicieron las grabaciones más famosas del *jazz* de Nueva Orleans, dado que la popularidad del fonógrafo aumentó después de la Primera Guerra Mundial” (Berendt 1983: 11). Y es en la década de 1920 que se producen las primeras grabaciones de músicos afroamericanos de Nueva Orleans en la ciudad de Chicago. En ellas por primera vez se registra el *jazz* creado y ejecutado por miembros de esta comunidad.

Esta década también está matizada por otro hecho político: la ley de la prohibición del consumo y distribución de bebidas alcohólicas, conocida como la “ley seca”³ lo que originó varios fenómenos alrededor del contrabando y consumo, principalmente la aparición de locales de esparcimiento clandestino fomentados y administrados por mafias. Estos lugares conocidos como *speakeasies* dieron trabajo a los músicos de *jazz* y proporcionaron la estabilidad necesaria para continuar el desarrollo artístico y creativo. Son los famosos años 20 inmortalizados por la literatura y el cine como la Era del *Jazz*, década que se vio interrumpida por la crisis económica que derivó en la Gran Depresión.

Este nuevo escenario propició, quizá, el momento de mayor popularidad del *jazz*. Durante ese periodo en Chicago se produjo el acercamiento de algunos jóvenes y talentosos músicos blancos que, con admiración por los ejecutantes afroamericanos de Nueva Orleans, logran una apropiación con un estilo propio. Estos músicos, luego establecidos en la ciudad de Nueva York, consiguieron un tremendo suceso con arreglos y orquestaciones en el formato de *big band*, que combinaba secciones de metales y saxos más sección rítmica. Este sonido

³ Para mayor información sobre la prohibición en la década de 1920 en los Estados Unidos ver https://historia.nationalgeographic.com.es/a/ley-seca-era-prohibicion-estados-unidos_12311

engrandecido, unido a un nuevo sentir rítmico, proporcionó un alivio frente a las preocupaciones por la complicada situación económica y un desfogue mediante el baile. A esta situación se le suma, en 1933, la derogatoria de la ley de prohibición del consumo y distribución de bebidas alcohólicas, lo que impulsa la apertura de nuevos locales de difusión del *jazz*, tanto en su formaailable como de escucha en pequeños bares que ofrecen escenarios para las agrupaciones más pequeñas.

El auge de estas grandes bandas a partir de 1935, difundidas principalmente a través de la radio y también del cine gracias a la producción de largometraje de corte musical, continuó hasta la siguiente década durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, ya en este primer quinquenio de los 40 se perciben ciertos cambios e innovaciones en los jóvenes músicos de *jazz* afroamericanos, aunque lamentablemente, estos cambios no pueden ser documentados debido a una situación de conflicto entre la Federación Americana de Músicos (American Federation of Musicians, AFM) y la industria de la música. Hasta ese momento la creciente industria de la música había marchado a la par del desarrollo de la música de *jazz*, facilitando su documentación en innumerables grabaciones comerciales, sobre todo en la década del *swing*.

El primer conflicto con la industria surge por el reclamo del gremio musical en su totalidad representado por la AFM. Los músicos agremiados reclaman un pago de regalías por parte de las diversas empresas de la industria por el desplazamiento laboral que sufre la música en vivo debido a la difusión de grabaciones en locales públicos y la aparición de las rocolas o *jukeboxes*. Este reclamo se radicaliza y resulta en un veto de la Federación que les prohíbe a

todos sus agremiados realizar grabaciones para los sellos fonográficos⁴, impidiendo por primera vez desde los inicios del *jazz* a una nueva generación de jóvenes músicos afroamericanos poder documentar una nueva forma de interpretar y ejecutar su música. Esta situación, si bien no deja de ser una continuación de la tradición de creación espontánea, presenta más de una innovación, principalmente a partir del ritmo, el desarrollo armónico y, por ende, el melódico. Los cambios en estos aspectos musicales resultan muy radicales, expresando en música las características del periodo histórico que se vive, en plena Segunda Guerra Mundial. Cambios políticos, económicos, sociales y culturales muy veloces, ingredientes que se aglomeran resultando en la partida de nacimiento de lo que, a partir de ese momento, se conocerá como el *jazz* moderno.

Con la resolución del conflicto en el año 1944 se reanudan las grabaciones y se asiste a uno de los momentos de mayor creatividad de este género musical por parte de una nueva generación de músicos afroamericanos. Son los mismos que, luego de haber formado parte de los contingentes de guerra que colaboraron en alcanzar la victoria en un conflicto bélico en el que supuestamente se defiende la libertad del individuo, ya no se conforman con ser agentes de entretenimiento de una sociedad que los considera ciudadanos de segunda categoría. Una nueva hornada cuya aspiración es ser percibidos y respetados como artistas y no bufones. “[...] los músicos de *jazz* negros de los años cuarenta querían más. Exigían su aceptación como artistas, como profesionales estimados de una forma musical seria” (Gioia 1998: 274). Este

⁴ La información de este proceso y otros hechos de contexto no musicales han sido tomados de Myers (2013).

movimiento musical, por la fuerza de su propuesta, el nivel de dominio técnico de los instrumentistas y las numerosas creaciones y producciones, se convierte en una revolución cultural que se expresa en la forma de hablar y de vestirse, siendo inspiración para los creadores literarios de la Beat Generation de los años 40 y 50. Y es también con este movimiento de *jazz* moderno que se establece un acercamiento, debidamente documentado, con el acervo afrocubano que más adelante derivaría en lo que se conoce como *latin jazz*.

Es a partir de la posguerra, período de gran prosperidad en la sociedad norteamericana y de influjo internacional en la cultura occidental a través de diversos medios, que el *jazz* como manifestación musical se abre en cada vez más vertientes que revelan lo complejo del tejido social y cultural norteamericano. Tal como refiere Myers (2013), en consecuencia del decreto de subvención a la educación de los veteranos de guerra, promulgado en 1944, conocida como G.I. Bill, alrededor de 1950 empiezan a recibirse las primeras promociones, mayormente de músicos blancos, que se aglutinan principalmente en la costa oeste. La prosperidad en esta región del país, con una creciente suburbanización, y el desarrollo de grandes industrias del espectáculo en Los Angeles, California, con los estudios cinematográficos, de grabación, y los locales frente al mar, representa un gran atractivo para estos músicos que se instalan ante la mejor oferta laboral y compiten para llenar espacios y necesidades de la industria.

Con un sonido más fresco (*cool*), el *jazz* se torna más reflexivo, introspectivo, y relajado. Es así que goza de una gran popularidad en el ámbito estudiantil de las universidades. Los músicos que se han beneficiado con una formación académica, la aplican en la composición de bandas sonoras de producciones

cinematográficas en las que el sonido del *jazz*, con sus ritmos sincopados e innovaciones en los discursos melódicos de las llamadas improvisaciones, se acoplan a las técnicas aprendidas de orquestación, armonía y contrapunto. Nunca antes la música de *jazz* ha recibido una influencia tan directa de la tradición musical europea de composición. “La unión de lo cerebral con lo romántico era una de las cualidades extrañas y atractivas del jazz de la costa oeste” (Gioia 1998: 384).

Por otro lado, en la costa oriental, principalmente en Nueva York y otras ciudades como Detroit y Filadelfia, el *jazz* tiene su manifestación en otros ámbitos y comunidades y responde a otro tipo de expresión. Es en la comunidad afroamericana donde el *jazz* vuelve a tener mayor protagonismo, esta vez ligado a una renovada urgencia en la lucha por los derechos civiles. De pronto, al retorno de la Segunda Guerra Mundial, la comunidad afroamericana asume una mayor conciencia étnica, social y política. Los músicos de *jazz* en sus composiciones retoman referencias formales de la tradición más afroamericana, que se remiten a la música sagrada de las iglesias bautista y metodista, y por el lado secular a la música de *blues*. “Silver, Rollins, Donaldson, Golson, y otros hurgaron en su infancia, sus continuas experiencias con su iglesia y espiritualidad, y sus sueños de igualdad y justicia. Su fervor espiritual se profundizó con la aceleración del movimiento por los derechos civiles, el cual afectaría profundamente el sonido del *jazz* en la segunda mitad de los 1950” (Myers 2013: 139).

En otro segmento de la industria surgen nuevas empresas discográficas, más pequeñas e independientes de los grandes consorcios de difusión radial y de los grandes sellos de grabación discográfica, que, aprovechando los nuevos

formatos de discos de larga duración de 33 rpm y los sencillos en 45 rpm, inundan el mercado y las programaciones de radio con nuevas propuestas musicales. Coincidiendo con la segunda gran ola migratoria afroamericana, en la posguerra se desarrolla, otra vez en la ciudad de Chicago, una escena de músicos de *blues* campesino del sur que al unirse a secciones rítmicas de contrabajo, batería y piano, ven la necesidad de amplificar sus guitarras y armónicas creando un nuevo sonido de blues y ritmo (*rhythm & blues* o *R&B*). Este sonido invade las ondas radiales y, al integrarse con otros sonidos rurales blancos, deriva en el *rock & roll*, cuya sintonía con el público juvenil de la década de los 50 es total y tremenda. Ello resulta en un incremento estelar de mercado de discos sencillos impulsado por la difusión radial y apoyado ahora en la aparición de programas televisados.

A fines de los 50 el *jazz* empieza a bifurcarse en múltiples tendencias. El *hard bop* de Nueva York, Detroit y Filadelfia se radicaliza a la par de las luchas por los derechos civiles hacia una libertad musical sin precedentes que abandona parámetros dogmáticos en la búsqueda de la expresión pura y liberadora. Llegada la década de los 60, surge un manifiesto de *free jazz* con sonidos densos que alejan más al ya cerrado público del *jazz*.

La vertiente de la costa oeste encuentra un aire fresco en la nueva ola (*bossa nova*) musical proveniente de Brasil y la impone en el mercado internacional. Este maridaje entre el sonido relajado del *cool jazz* de la costa oeste con la nueva ola brasileña crea una nueva rama en el catálogo de la industria que se impone en diferentes corrientes de la música popular de inicios de la década de 1960.

A esta tendencia se suma la llamada Invasión Británica en el mercado discográfico norteamericano con la aparición de The Beatles y otras

agrupaciones musicales juveniles del Reino Unido inspiradas en la música de *rhythm & blues* de músicos afroamericanos de la posguerra y el nuevo *rock & roll*. Esta nueva expresión musical encuentra un eco inimaginado en los jóvenes del mundo generando una explosión de consumo discográfico inesperado.

En territorio americano surge una nueva generación de músicos populares afroamericanos que reinterpretan la música evangélica (*gospel*) y la sacan de las iglesias al mundo secular, cambiando los textos de veneración religiosa por letras que cantan a las nuevas ideas del amor de la época, o los textos de doble sentido y con referencias picaras a las relaciones entre los sexos de vieja tradición en los versos de los *blues*.

A la par con las conquistas reivindicativas en el campo de los derechos civiles –como resultado de las luchas de la comunidad afroamericana–, hacen su aparición empresarios también afroamericanos al frente de sellos y compañías discográficas como la famosa Motown de Detroit, con un catálogo de artistas afrodescendientes en su totalidad empeñados en entrar a competir con los artistas blancos del mercado *pop*. Esta nueva música afroamericana es denominada *soul music*, en parte por su procedencia religiosa pero también por la intensidad de las interpretaciones de sus exponentes.

Los músicos de *jazz* no podían mantenerse indiferentes ante todos los vaivenes de la industria musical y la intensa competencia por concentrar las preferencias del numeroso y sobre estimulado público. Esta década sí que propone muchos cambios y exigencias de adaptación tanto de parte del público consumidor como de los artistas.

En forma paralela a las tendencias ya mencionadas en la década de los 60, entre las producciones discográficas y performances de la escena del *jazz* hay un grupo de músicos que, continuando la corriente que viene del *hard bop* de los 50, deriva en un estilo al que llaman *funk*, alimentado de elementos tradicionales provenientes de la música *gospel* y el *rhythm & blues*. Músicos como el saxofonista “Cannonball” Adderley y el pianista Herbie Hancock, pertenecientes en diferentes momentos al entorno del trompetista Miles Davis, se acercan al sonido popular del momento, el *soul*.

El mismo Davis va más allá y empieza a alejarse de los escenarios en bares y clubes nocturnos típicos del *jazz* para presentarse en palacios del *rock* como el Fillmore (West & East) y en festivales de *jazz* como de *rock*. Tal es el caso de su actuación en el festival de la Isla de Wight en Gran Bretaña en agosto de 1970, un año después del emblemático festival de Woodstock, en un escenario y ante una audiencia de similares proporciones. Miles Davis, con un cambio de enfoque muy audaz, si lo comparamos con otros músicos de *jazz*, se presenta con un nuevo look en cuanto a vestimenta y la utilización de instrumentos eléctricos (piano, bajo, además de guitarra) más asociados con el *rock*.

Luego de estas producciones se abre una nueva puerta y propuesta para el *jazz*. Se suceden producciones con un sonido más actual y se hace común la utilización de bajo eléctrico, en vez del contrabajo; los bateristas acompañan con ritmos de *rock* y *funk*; los guitarristas usan sonidos muy amplificados y con distorsión; y se prefiere el piano eléctrico Fender Rhodes al piano acústico. Pronto la electrificación del *jazz* será llevada al límite, empezando a utilizar los sintetizadores como un sonido orquestal más.

La década de 1970 vio la aparición de varios grupos importantes liderados por los que fueron integrantes de estas producciones pioneras de Davis: el guitarrista escocés John McLaughlin, el pianista Chick Corea, recientemente fallecido, el también pianista Herbie Hancock que explotó muy bien los ritmos de *funk* en sus arreglos con conceptos armónicos del *jazz* y con improvisaciones, y finalmente el grupo emblemático de Weather Report liderado por el pianista austriaco Joseph Zawinul y el saxofonista afroamericano Wayne Shorter, ambos destacados compositores. Este último grupo incorporó ritmos latinoamericanos a la inclusión de *rock* y *funk*.

Para los músicos nacionales interesados en el *jazz* de esos momentos tuvo especial significado la participación del músico peruano Alejandro Neciosup Acuña en las producciones de Weather Report de 1976 (*Black Market*) y 77 (*Heavy Weather*).

Como comenta Luc Delannoy (2000), Neciosup, percusionista que emigrara en los años 60 a Puerto Rico como parte de la orquesta del músico cubano Dámaso Pérez Prado, de renombre mundial por sus éxitos discográficos con el mambo, en 1974 se muda a Las Vegas, donde trabaja en los espectáculos de los casinos con artistas altamente cotizados. En 1975 es convocado por Zawinul y forma parte de Weather Report hasta, aproximadamente, 1978. Esta participación le da una visibilidad en la escena del *jazz* internacional que convierte a Neciosup en una celebridad, garantizándole un lugar en el ranking de los músicos considerados de clase mundial. A raíz de esta exposición su carrera cobra un nuevo e importante giro, pues a partir de esa época es solicitado sin cesar como percusionista en un sinnúmero de grabaciones por los más destacados artistas de la música popular contemporánea. La lista de

grabaciones en las que ha participado el percusionista peruano ahora conocido como Alex Acuña es interminable. Si bien se especializó como percusionista en lo que se conoce como la percusión menor, que incluye las congas, bongó y timbaletas, instrumentos típicos de la música afrocubana, la extensión y variedad de los instrumentos ejecutados es muy grande. A partir de la década de los 80 incluye un instrumento con partida de nacimiento peruana como el cajón. Pero, aunque su fama se afirma como percusionista, es sin ninguna duda en la batería en donde como ejecutante alcanza su máxima expresión. Así lo testimonian muchas de sus grabaciones empezando por el disco *Heavy Weather* con el grupo Weather Report de 1977.

Otro músico sudamericano que logra introducirse en la escena del *jazz* internacional en la década de los 70 es el saxofonista argentino Leandro "Gato" Barbieri, quien sigue un periplo singular en la búsqueda de establecerse en un circuito más amplio. Primero viaja de su natal Argentina a Brasil, cuya música ha pasado por un despegue internacional importante a partir de los 60 con la *bossa nova*. Luego continúa hacia Italia, lugar en que se empieza a relacionar con músicos afroamericanos involucrados en la nueva corriente del *free jazz* y el *avant garde*, con la influencia natural en el *jazz* de la época del saxofonista John Coltrane, a través de su discípulo Pharoah Sanders y el trompetista Don Cherry. Estas relaciones propician su ingreso al grupo de músicos de la corriente vanguardista que domina la escena del *jazz* en los 60. Con el giro hacia la fusión en los 70, el Gato Barbieri logra concretar una serie de producciones acompañado de grupos que incluyen tanto piano como bajo eléctricos además de un percusionista brasileño, Naná Vasconcelos. Lo particular de estas grabaciones es que el Gato introduce un repertorio sudamericano, con canciones

de Brasil y Argentina. Entre esas canciones se encuentran el carnavalito El Humahuaqueño, la canción de Atahualpa Yupanqui, Lunita Tucumana, y la de Carlos Gardel, El día que me quieras, en versiones aptas para el formato de estos grupos y con improvisaciones del saxofón tenor dentro del lenguaje vanguardista, con sonidos gritados en el registro sobreagudo. De esta manera, el Gato logra imponer un sonido característico propio, derivado de todos los ingredientes de las vivencias producto de su periplo. La cúspide de su trayectoria llega con el encargo del director de cine italiano Bernardo Bertolucci para musicalizar la película *El último tango en París*, protagonizada por el renombrado actor Marlon Brando, una producción polémica que aumenta la visibilidad de Barbieri en el mercado mundial de la música.

Es este el panorama que domina el *jazz* a mediados de los 70 y al que se tiene acceso para los jóvenes músicos en formación en Latinoamérica y el Perú. Es esta la tradición que se trata de abrazar por un lado y que, por otro, ofrece nuevos horizontes.

CAPÍTULO III

EL ESTADO DEL JAZZ EN EL PERÚ DE LOS AÑOS 60.

3.1 La educación musical desde la teoría del *jazz* estadounidense

En sus inicios, en las primeras dos décadas del siglo pasado, el *jazz* era básicamente una música folklórica local de la ciudad de Nueva Orleans que se transmitía como una tradición oral; lo que equivale a decir que sus practicantes se informaban de sus técnicas en forma directa y de boca a boca. Los músicos aprendían los diferentes códigos y giros estilísticos en el mismo acto de tocar o en forma casi inmediata previa o posteriormente a ese acto.

Con la difusión del *jazz* consecuente a las primeras grabaciones discográficas, este género no tardó mucho en interactuar con la música académica, incluso llegando en algunos casos a despertar el interés de unos centros de educación musical, a pesar de la orientación de éstos según los cánones de la tradición europea. La profesionalización de los músicos de *jazz* se dio en este tipo de escuelas y academias una vez que se volviera requisito mínimo para poder integrar las agrupaciones de la era del *swing*, las famosas *big bands* que proliferaron en la década de los 30. Lo mismo ocurría si se quería integrar alguna agrupación entre las que surgieron en las principales ciudades en la llamada Era del *jazz*, en la década de 1920.

Los grandes solistas de la década del *swing* en los 30, con sus grabaciones, fueron las fuentes de contenido educativo para los jóvenes aspirantes a convertirse en la generación de relevo para el género. Durante la Segunda Guerra Mundial, y gracias a la actividad continua de estas agrupaciones bien organizadas, el nivel de ejecución y dominio instrumental experimentó un crecimiento sorprendente que dio como resultado la aparición de nuevos talentos

jóvenes que consolidaron el lenguaje musical del *jazz* hasta inaugurar lo que pasó a ser catalogado como *jazz* moderno (*bebop*).

Con la posguerra el Congreso promulga esta legislación conocida como G.I. Bill (*Servicemen's Readjustment Act of 1944. For vocational rehabilitation of disabled veterans. Public Law 346, 78th Congress, June 22, 1944*) decretada para facilitar la reinserción de los veteranos de la guerra al sistema productivo económico. Mediante ella, el gobierno subvenciona la educación profesional de los veteranos en la profesión que éstos elijan. En el caso de los que optaron por la música, que ya practicaban, muchos músicos de *jazz* accedieron a una educación dentro de la tradición académica europea en diversas universidades; pero el resultado fue un el surgimiento de un movimiento cuyo ímpetu llevaría a la aspiración por una educación superior en *jazz*. Algunos músicos, como es el caso de George Russell con su tratado El Concepto Lidio Cromático de Organización Tonal, empiezan a teorizar y sistematizar una enseñanza del *jazz*. En 1957 aparece *Lenox School of Jazz en Massachusetts* como un programa de verano con profesores del calibre de Dizzy Gillespie, Jimmy Giuffre, Jim Hall y miembros del Modern Jazz Quartet. Este modelo educativo de los campamentos de verano ha sido ampliamente desarrollado por diversos proyectos basados en el *jazz*, desde los programas concentrados en la actividad del formato de *big band* hasta los talleres de improvisación como los de Jamey Aebersold, muy conocido por diseñar el sistema del *play-along* con grabaciones de acompañamiento por una sección rítmica de *jazz* (piano, contrabajo y batería) para practicar improvisación cuando no se cuenta con una real. Actualmente, con sus más de cien volúmenes, es una de las herramientas de formación para el *jazz* más populares y vendidas.

En 1945 Lawrence Berk funda *Schillinger House of Music*, especializada en el *Schillinger System* de armonía y composición desarrollado por Joseph Schillinger, donde el enfoque principal desde la música clásica se acompañaba a la enseñanza de arreglos y composición para música comercial para radio y televisión, además de *jazz*. En 1954 Berk rebautiza la escuela como Berklee School of Music, base en el nombre de su hijo Lee Eliot Berk. En 1970 cambia nuevamente a Berklee College of Music, como se le conoce hasta la actualidad⁵.

En adelante se han abierto y desarrollado muchos programas de *jazz* en todo el territorio americano siendo las más relevantes los ofrecidos por: la Universidad de Miami, North Texas University, New England Conservatory, Indiana University, entre otras.

Definitivamente hay una infinidad de enfoques para la enseñanza del *jazz*, pero lo que podemos sacar en claro es que, en el universo de las músicas llamadas populares, quizá sea, la que requiere mayor exigencia y dominio de diferentes aspectos de las disciplinas y elementos musicales, preparando a los estudiantes para desempeñarse con solvencia en cualquier otro género de música popular actual.

Nunca como en la actualidad ha existido tal cantidad de oferta en la educación en *jazz*, no solo en las instituciones mencionadas y similares sino también por medio de publicaciones frecuentes sobre diferentes técnicas y métodos de instrucción, además de las opciones *on line* que van desde videos gratuitos por YouTube de nivel muy básico y de diferentes calidades, hasta programas como la clase magistral de Herbie Hancock o la plataforma Chick Corea Academy,

⁵ Para mayor información consultar el siguiente enlace: <https://www.berklee.edu/about/brief-history>

ofrecida en la actual situación de pandemia por el renombrado pianista Chick Corea (recientemente fallecido).

También podemos ver cómo el mismo Berklee College está abriendo sucursales en otros países (Valencia, España) e incluyendo a Latinoamérica en sus planes.

3.2 Los inicios del *jazz* contemporáneo en el Perú: década del 60

Quizá el primer músico peruano en acceder a esta nueva educación musical académica desde el *jazz* en los Estados Unidos fue el pianista, compositor, arreglista y productor Jaime Delgado Aparicio (octubre 25, 1943 – marzo 28, 1983), quien “obtuvo su título profesional en música del Westlake College of Modern Music de Los Angeles en 1961” (López 2016)⁶.

El Westlake College of Modern Music en Hollywood fue el primer centro de estudios académicos de *jazz* en los Estados Unidos después de Schillinger House. Sus lineamientos y currícula eran similares. Fue pionero en la costa oeste y ofrecía un programa de educación de nivel universitario con diplomados y grados. Hasta ese momento los intentos de una educación en *jazz* en California se limitaban a esfuerzos de ciertos profesores de música de nivel secundario en actividades de banda. Lo que Westlake ofrecía era una formación práctica que resultaba en una solvencia tanto en las *big bands* de la costa oeste como en los estudios de grabación de Los Angeles y satisfacía la necesidad de los músicos que no tenían interés por el ámbito de las orquestas de música “clásica”. También llenó un espacio creado por la legislación de subvención a los veteranos

⁶ López, J. I. (2016). A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano. En J. Ruesga. *Jazz en Español: Derivas Hispanoamericanas*. Lima, PUCP-IDE. P. 334.

de la guerra, pero por el mismo motivo se vio perjudicado una vez que terminó este beneficio al dar como fecha final para postular el 25 de julio de 1951, pues poco a poco se fue reduciendo el contingente de alumnado asegurado por el financiamiento gubernamental y, una vez concluido este programa, sin dicho beneficio, de pronto era impagable para muchos nuevos alumnos. El College se declaró en quiebra en 1961 y probablemente este haya sido el motivo del término de los estudios de Delgado Aparicio en este centro⁷.

A su vuelta a Lima frecuentó el club Astoria, en el distrito de Miraflores, y alternó con el grupo de jóvenes aficionados al *jazz* que ahí se reunían a tocar. Pronto empezó una serie de actividades musicales por varios escenarios de la ciudad. Formó un trío con el baterista Eduardo “Cocho” Arbe y el contrabajista norteamericano David Thomas, quien se encontraba en Lima como miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional. Delgado Aparicio regresó a los Estados Unidos en 1962 a continuar estudios, esta vez en la Berklee School of Music de Boston (la misma que empezó operaciones con el nombre Shillinger House y que pasó a llamarse Berklee College of Music en 1970), la institución educativa de más prestigio en *jazz* en ese momento. Prestigio que ha sabido mantener e incrementar hasta la actualidad⁸.

De vuelta en Lima, reanuda una cargada agenda de actividades musicales, destacando entre ellas la formación de otro trío con Corrado Cultrera al contrabajo y el baterista suizo Rolf Schmid. Con ellos viaja al primer Festival de Jazz en Punta del Este, donde alterna con Sergio Mendes, pianista brasileño que

⁷ Para mayor información sobre Westlake College consultar el siguiente enlace: <http://www.jstor.com/stable/43958416>

⁸ Orientada a estudios de jazz en un principio, ofrece una amplia gama de estilos contemporáneos de música popular, y cuenta actualmente con un campus en la ciudad de Valencia, España.

desarrolló una gran carrera posteriormente en el mercado norteamericano con su grupo Brasil 66. También participó en este festival un, por entonces, muy joven vibrafonista norteamericano llamado Gary Burton, como recuerda Cultrera⁹, contemporáneo de Delgado Aparicio. Burton más adelante fue uno de los pioneros del nuevo *jazz* que empezaba a asimilar los sonidos del *rock* que llevaron en los 70 a la fusión. Coincidentemente, Burton también fue alumno de Berklee y más adelante cumplió una comprometida labor educativa en este instituto llegando a desempeñar cargos directivos.

Delgado Aparicio luego pasa por Buenos Aires, donde realiza algunas actividades con el trío. A su regreso tocan en el Astoria en situaciones de *jam sessions* con el pianista argentino Lalo Schifrin y en otra oportunidad con el guitarrista norteamericano Charlie Byrd aprovechando la coincidencia del paso de éstos artistas por Lima¹⁰.

En toda su carrera Delgado Aparicio graba 4 discos LP:

- *Jaime Delgado Aparicio Jazz Trio* (Sono Radio LPL-2058, 1964)
- *Jam Sessions Volume I* (El Virrey DV-469, 1965)
- *Soundtrack de El Embajador y Yo* (Decibel LPD-1121, 1968)
- *Jaime Delgado Aparicio y su Orquesta Contemporánea* (Sono Radio S.E-9557, 1976)

Los 2 primeros discos son en formato de trío grabados con el músico argentino Juan Ángel Russo al contrabajo y el sueco Kalle Englund a la batería.

⁹ Entrevista realizada el 17 de febrero de 2020

¹⁰ Los datos de la biografía de Jaime Delgado Aparicio fueron obtenidos de López, J. I. (2016). A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano. En J. Ruesga. *Jazz en Español: Derivas Hispanoamericanas*. Lima, PUCP-IDE. Y de la entrevista a Corrado Cultrera realizada el 17 de febrero del 2020 en Lima.

En estos discos Delgado Aparicio muestra claramente el resultado de la formación de alto nivel recibida en los Estados Unidos, tras haber pasado por los centros de estudios pioneros en la educación musical a partir del *jazz*, luciendo no sólo una impecable formación académica, que le permitió dominar diversas técnicas para la improvisación a través del estudio de la armonía funcional, sino una completa asimilación de la identidad del músico de *jazz* norteamericano de fines de los 50.

Esta identidad artística bastante sofisticada, que busca la voz propia en la exploración interior, y las influencias que guían su propuesta, son claramente reflejadas en la selección del repertorio que elige para esas primeras producciones, incluye composiciones muy representativas de las tendencias que se venían dando en las grabaciones de *jazz* en los Estados Unidos a fines de la década de 1950.

3.2.1 El primer disco de larga duración de Jaime Delgado Aparicio



LP *Jazz* con Jaime Delgado Aparicio y su Trío (1964)

En el primer disco que presenta a su trío, abre con el tema de título *Visa fran Utanmyra*, una melodía folklórica sueca que fue editada el mismo año en versión

de *jazz* por el pianista sueco Jan Johansson. La versión de Johansson gira en torno a variaciones de esta melodía con diferentes opciones armónicas y adornos melódicos en un lenguaje propio del *jazz*, pero reiterando una y otra vez la melodía. Delgado Aparicio opta por una presentación de la melodía, en sus palabras en los comentarios del disco, “[...]que parecerá clásica [...]” para luego desarrollarla en un ritmo de *swing*. Lo que ocurre después es una improvisación netamente modal sobre un ostinato del contrabajo y batería, en la que el piano elabora una larga creación de melodías que pasan de motivos rítmicos a frases en el lenguaje de *blues* y exploración modal para seguir con un diálogo con el contrabajo hasta concluir de vuelta al tema original. Este enfoque de su improvisación se encuentra en sintonía con la tendencia de esos años, a partir de las grabaciones de 1959 en adelante realizadas por el trompetista e innovador Miles Davis y el pianista Bill Evans, ambos en colaboración y en forma independiente, por las composiciones modales.

Esta nueva manera de presentar el material musical se aparta de la composición tonal con sus secuencias de acordes que, en su afán de enriquecer la armonía, complicaba cada vez más el desarrollo melódico al recorrer todos los acordes. La composición modal simplifica el movimiento armónico a unos pocos acordes dentro de un mismo modo y prioriza el desarrollo melódico otorgando así más libertad de opciones al solista.

Los demás temas de este disco LP muestran un conocimiento del repertorio de actualidad en el *jazz* de esos años, abordando algunas composiciones que no han perdido vigencia en nuestros días. No falta el tema obligado de blues, la forma musical primordial del folklore y tradición afroamericanas: en este disco se incluye el clásico *Walkin'*, popularizado por Miles Davis y la versión de Delgado

Aparicio presenta una rearmonización con el objetivo de variar el sonido de los acentos rítmicos que le dan variedad a la melodía en relación a la versión original conocida. El artista demuestra un muy buen manejo del desarrollo discursivo dentro del lenguaje de los *blues* a la par de lograrlo con los usos armónicos innovadores de la época. Y todo con la fluidez rítmica característica del mejor *jazz*, rico en acentos y síncopas. El acompañamiento de contrabajo y batería logra mantener un buen desempeño a pesar de ciertas discrepancias en cuanto a acentos propios del *swing* del *jazz*, aunque ambos músicos, de corrección técnica y fluidez interpretativa, no llegan a estar en el mismo nivel de comodidad en la ejecución, interpretación y manejo del lenguaje, sobre todo rítmico, que el pianista.

La versión de *Autumn Leaves* (Las hojas muertas) transcurre por trayectos similares alrededor del ritmo de *swing*, es decir el ritmo más enraizado y representativo del *jazz*. Aquí la influencia del trío de Bill Evans es notable y los momentos de intensidad rítmica se suceden creando una versión más excitante.

Quizá la pieza mejor lograda, desde el punto de vista de cohesión grupal, sea *Sayonara Blues*, del pianista Horace Silver, con su tratamiento rítmico siguiendo la propuesta rítmica de la *bossa nova*. Si bien, al igual que en las demás piezas del disco, hay una corrección en la ejecución y un buen desempeño de desarrollo de las mismas, con este ritmo sentimos indudablemente una mayor precisión y acentuación en el mismo.

El caso del *jazz waltz* *Blue Daniel* se diferencia de los demás temas del disco porque explora el ritmo de $\frac{3}{4}$ del vals.

3.2.2 El segundo disco de larga duración de Jaime Delgado Aparicio



Jam Sessions Volume I (El Virrey, 1965)

En la segunda producción presenta *I Remember Clifford*, una balada de Benny Golson dedicada al trompetista Clifford Brown, fallecido tempranamente en un accidente automovilístico. La versión tiene un trabajo preciso de Delgado Aparicio y un acompañamiento en el que el contrabajo y la batería marchan en mayor coordinación y coincidencia de acentos que impulsan el desarrollo de la improvisación. La grabación se concluye con el tema *uptempo* *Right On Time* en el que vuelve aparecer el conflicto de acentos esta vez en este tema de alta velocidad.

El artista aparentemente cierra con estos dos discos los intentos de desarrollar una carrera dentro de los lineamientos del género estrictamente del *jazz*. No volverá a explorar las posibilidades del formato de trío de piano, contrabajo y batería tan frecuente en la tradición del *jazz* estadounidense. Luego de estas iniciativas dedica sus esfuerzos a encontrar su espacio en el ambiente musical limeño.

3.2.3 El disco LP *El embajador y yo*



Soundtrack de *El embajador y yo* (LPD, 1968)

En 1968 Jaime Delgado Aparicio recibió el encargo de escribir la partitura para la banda sonora de la película *El embajador y yo*. En ella se presenta un trabajo de orquestación en formato de *big band*, alternando en forma contrastante momentos con un tratamiento rítmico dentro de los cánones del *cool jazz* orquestal, a momentos, con otro ritmo más popular yailable como el *surf rock*. Esta producción fue editada en un LP con el título del *film*, con el tratamiento de sonido de los temas de acción de las producciones norteamericanas del género policial de los años 50 y 60. Estos arreglos se combinan con otras orquestaciones de cuerdas, maderas, metales y percusión, como el tema Llegando a la ciudad, una introducción del fagot solo interpreta una melodía pentatónica de aire andino seguida por su desarrollo en las cuerdas y una conclusión por el corno y toda la orquesta.

Preguntado si él había participado en estas grabaciones, el saxofonista Nilo Espinosa comentó que Delgado Aparicio las realizó en Buenos Aires, Argentina¹¹.

¹¹ Entrevista telefónica a Nilo Espinosa efectuada en febrero 2021.

3.2.4 Otros aportes y producciones de Jaime Delgado Aparicio

En 1970 fue contratado por el sello Sono Radio como gerente y director musical, iniciando una etapa en la que desarrolla su labor de productor. Uno de los grupos de su producción fue el de los Far Fen, a quienes rebautiza como *Black Sugar*, que con composiciones propias del cantante Carlos “Pacho” Mejía y el tecladista Miguel “Chino” Figueroa logran un sonido *funky* con sabor latino. Delgado Aparicio contribuye con los arreglos en colaboración con el guitarrista Víctor “Coco” Salazar, quien estudia armonía y arreglos con el productor. Por esta época se decide a producir grandes conciertos en el Teatro Municipal¹² y para ello crea la Orquesta Contemporánea con músicos profesionales de cuerdas de la Orquesta Sinfónica Nacional, los mejores músicos lectores de vientos de las orquestas de baile de Lima y las mejores voces jóvenes masculinas y femeninas surgidas de varios proyectos de música *pop*. Siendo muy recordado el concierto de despedida de los Traffic Sound, el grupo de *rock* psicodélico peruano más representativo con algunos LPs¹³.

Poco a poco JDA va orientándose más a convertirse en un productor al estilo de Quincy Jones y alejándose de su anhelo de convertirse en pianista de *jazz* como Bill Evans. Aun así, En 1976 tiene una participación sorpresa en el concierto ofrecido en el Teatro Municipal por el saxofonista Stan Getz, quien alcanzó fama mundial al popularizar la *bossa nova* de Brasil a comienzos de los

¹² Los datos de la biografía de Jaime Delgado Aparicio fueron obtenidos de López, J. I. (2016). A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano. En J. Ruesga. *Jazz en Español: Derivas Hispanoamericanas*. Lima, PUCP-IDE. Y de la entrevista a Corrado Cultrera realizada el 17 de febrero del 2020 en Lima.

¹³ En la plataforma YouTube se puede encontrar otras producciones sueltas aparentemente de los años 70. Entre éstas hay un registro de un EP (33 r.p.m.) completo con cuatro composiciones con el título de *La Super Onda* a cargo de Jaime Delgado Aparicio y su conjunto. Editado por Sono Radio, cuenta con los temas Soul Huayno y 58th Street en la cara A. En el lado B, los temas Scratch y Eleanor Rigby.

60 junto con uno de sus creadores el compositor Antonio Carlos Jobim, y su más entrañable exponente Joao Gilberto. Con Getz lo une una amistad cercana y éste no duda en presentarlo como el mejor músico del Perú. Delgado Aparicio aborda un *blues* no preparado con una cómoda solvencia y demostrando un experto manejo del lenguaje del *jazz*. Ese mismo año Sono Radio edita el LP grabado en vivo del concierto protagonizado por la Orquesta Contemporánea el 27 de marzo en el mismo escenario. Actividades similares se sucedieron hasta verse interrumpidas por su trágica decisión de quitarse la vida en 1983.



Jaime Delgado Aparicio y su Orquesta Contemporánea (Sono Radio, 1976)

3.2.5 Otros predecesores

Otro músico de gran quehacer en los 60 y 70 es el pianista, arreglista y compositor arequipeño Lucho Neves. Animador de centros nocturnos y hoteles como el Crillón al frente de su orquesta, tuvo una temporada de trayectoria en Buenos Aires donde recibe mucha información sobre la armonía del *jazz* y conceptos de arreglos. Tiene contacto con Chabuca Granda con quien colabora en la creación de algunas composiciones en su etapa más experimental, conocida como el *Paracutá*, con obras como Para cantar (*Paracutá*) y El barco ciego. Son varias producciones discográficas en su haber con títulos sugerentes

como *Lima de noche*, *Perú Moderno*, *Los Bronces Criollos de Lucho Neves*¹⁴ y *El sonido Afro peruano de Lucho Neves*, en que tiene arreglos para *big band* de festejos como Taita Guaranguito, cantado por Abelardo Vásquez y El compadre Nicolás o Son de los diablos¹⁵, y también un pregón como El yerbatero en ritmo de panalivio.¹⁶

El saxofonista Nilo Espinosa (1939) es un músico muy asociado al *jazz* y muy comprometido con su difusión en la ciudad de Lima. De una dedicada formación en el entonces Conservatorio Nacional, estudió el clarinete y luego la flauta. Por su cuenta aprendió a tocar los saxos alto y tenor, instrumentos con los que siempre trabajó. Tuvo experiencia tocando otros tipos de música, pero cuenta en entrevistas realizadas en junio de 2019 que lo que más le atraía era poder crear música. Siguió un curso de arreglos del Berklee College por correspondencia y lo puso en práctica en el estudio de grabaciones MAG (de Manuel A. Guerrero), llevando a cabo numerosas producciones de música comercial. Su acercamiento al *jazz* vino en su proyecto con el grupo de música brasileña Bossa 70 y la cantante Carmen Rosa Basurco¹⁷, con quienes grabó un disco. Al asumir el compromiso de vivir de su profesión de músico, vio que era muy difícil hacerlo sólo tocando *jazz*, y cuando en cierto momento emigró con su familia a Alemania comprobó que en Europa era igualmente difícil lograrlo.

A su regreso de Alemania se decide a formar un grupo de *jazz* con el nombre de Nil's Jazz Ensemble, con el que se exhibe por algunas temporadas en el Kero Bar o el restaurante Korikancha del Lima Sheraton Hotel y en diferentes

¹⁴ Discografía de Lucho Neves <https://www.discogs.com/es/artist/1160021-Lucho-Neves>

¹⁵ Enlace de Son de los diablos del LP *El sonido afroperuano de Lucho Neves* https://www.youtube.com/watch?v=W8_R1ERjJ2Y

¹⁶ Finalmente emigró a Nueva York donde puso un restaurante peruano llamado El condor pasa.

¹⁷ Enlace de información del disco *Bossa 70* (1970) <https://www.discogs.com/Bossa-70-Bossa-70/release/5813643>

escenarios de la ciudad como los bares Bavaria y Barrabás, la Sala de conciertos Alcedo y los auditorios del Instituto Cultural Peruano Norteamericano. También amplía el formato al de la *big band* con el nombre de Nil's Big Band, con el que intercala sus propios arreglos con arreglos recientes para banda grande de luminarias del *jazz* contemporáneo como Oliver Nelson y otros. Entre los más recordados por el público figuran los conciertos de la banda en el auditorio de la Feria del Hogar.

Con el Nil's Jazz Ensemble llega a grabar un disco LP en 1976 editado por el sello MAG¹⁸. En este LP Nilo Espinosa graba con flauta y los saxos tenor, alto y soprano. Participan también Pancho Sáenz en trompeta y fliscorno, Miguel Figueroa en teclados, Jorge Montero en guitarra eléctrica, Oscar Stagnaro en bajo eléctrico y Andrés Silva en batería.

Más adelante, Espinosa inicia otra trayectoria formando una orquesta de baile para animar todo tipo de eventos sociales de la alta sociedad limeña, haciéndose cada vez más esporádicas sus actividades de *jazz*. Actualmente ya retirado, ha retomado en algo su práctica de esta música.¹⁹

¹⁸ Enlace de información del disco *Nil's Jazz Ensemble* (1976) <https://www.discogs.com/Nils-Jazz-Ensemble-Nils-Jazz-Ensemble/release/1781867>

¹⁹ Los datos sobre Nilo Espinosa fueron obtenidos en dos entrevistas con él los días 15 y 22 de junio de 2019.

CAPÍTULO IV

ENCUENTRO CON LO AFROPERUANO

4.1 RICHIE ZELLON

4.1.1 Sus inicios, la herencia andina y el grupo El Ayllu

El guitarrista Richie Zellon (28 de diciembre de 1954) es peruano de nacimiento, de padre norteamericano y madre brasileña. Se educó en el Colegio Franklin D. Roosevelt, institución educativa presentada como “el colegio americano de Lima” (The American School of Lima). En él se imparte una educación con énfasis en el idioma inglés, el mismo que se habla en su hogar, y con un currículo con referencias a similares norteamericanos, es decir una educación norteamericana en la capital peruana.

Zellon empezó a conocer la guitarra a los 13 años²⁰, y así fue avanzando en una formación básicamente autodidacta. Su primera afición fue la música de *rock*, con grupos como The Beatles y The Ventures al inicio. Más adelante formó grupos inspirado en las bandas del *rock* psicodélico de los tardíos 60, como Cream, The Doors, The Grateful Dead, The Jimi Hendrix Experience y en los guitarristas virtuosos que aparecían entonces, tratando de emular a viejas glorias del acervo musical afroamericano, principalmente los *bluesmen* Eric Clapton, Jeff Beck, Jimi Hendrix o Johnny Winter. Es un momento en la música *pop* y *rock* norteamericanas en que surge un interés por las “raíces”. Este interés también lo experimenta Zellon y se ve reflejado en su incursión en otro instrumento de cuerda como la mandolina, con la que se aproxima a manifestaciones del folklore americano como el *bluegrass* (música montañesa) y los *blues* afroamericanos.

²⁰ Según refiere en entrevista por Zoom del 25 de octubre de 2020

Llama la atención que ese interés por las raíces alcanza también a la cultura peruana, como lo demuestra el nombre de uno de los últimos grupos de *rock* que fundara Zellon en 1970 al lado del baterista Rafael “Pocho” Purizaga y el bajista Jorge Pomar, El Ayllu²¹.

Según refiere Zellon, con El Ayllu incursionaron en la inclusión de ritmos y melodías andinas en composiciones originales propias dentro del estilo de *rock* del grupo. En estas composiciones convivían, junto a elementos de la música andina peruana, elementos de *rock*, *jazz*, *blues* y *country*. El Ayllu llegó a contar con el concurso de una sección de cuatro instrumentos de viento de entre los destacados músicos jóvenes del momento, novedad en las agrupaciones de *rock* de la época que emulaban a grupos de *rock* norteamericano como Chicago y Blood, Sweat & Tears. En saxofón estaba Luis Sandoval “Chinchorrito”, músico del norte del país, del departamento de Lambayeque, interesado en el *jazz* tras escuchar grabaciones de esta música, y que tuvo éxito, a su vez, en grabaciones de música tropical que realizó como saxofonista. En el trombón se desempeñaba Luis Calixto y en el corno francés, el norteamericano Edward Brown, ambos miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional²².

En la trompeta estaba el músico del departamento de Piura, Antonio Alzamora quien formaba parte de un contingente de músicos provenientes del norte del país que compartían un gran conocimiento del sonido y estilos de la música

²¹ En estos días en que gobernaba la Junta Militar con marcado discurso nacionalista, aparecen en escena grupos juveniles con repertorio que incluye ritmos e instrumentos empleados en la música vernacular andina como El Polen liderado por los hermanos Raúl y Juan Luis Pereira. También Urubamba, liderado por Santiago Suárez.

²² Luis Calixto formó parte de la banda Black Sugar que era producida por Jaime Delgado Aparicio. Tuvo también participación en conciertos de *jazz* con diferentes grupos y lideró su ensamble de *latin jazz*.

norteamericana de la época, especialmente el *jazz*. Esta característica de los músicos del norte se debía en buena cuenta a la presencia en esa zona del país de la *International Petroleum Company*, empresa extractora norteamericana en el yacimiento petrolífero de Talara, Piura. La presencia de personal ejecutivo y administrativo norteamericano en la zona tuvo un impacto en los músicos de bandas norteños porque para poder satisfacer los pedidos de este público que requería sus servicios, hubo de incluir en sus repertorios música diversa norteamericana. Para este objetivo transcribían melodías de grabaciones discográficas proporcionadas por aficionados pertenecientes al mismo público.

Zellon cuenta que la mayoría de los arreglos para el grupo El Ayllu los escribía el baterista Rafael “Pocho” Purizaga, músico perteneciente a una familia con gran tradición músicos entre sus miembros. Con una temprana formación musical, Purizaga no sólo manejaba la notación musical, sino también nociones de armonía y tenía ideas para los arreglos y la creación musical. Cuando Zellon quería aportar con la creación de algunas ideas para su ejecución por la sección de vientos, se las dictaba a Pocho y éste las transcribía a partituras. Su padre, llamado también Rafael Purizaga, tocaba el violín en la Orquesta Sinfónica Nacional y en un ensamble de cuerdas conocido como Los Violines de Lima, también participaba junto con algunos miembros de este ensamble en las presentaciones del Ayllu, ejecutando algunos de los arreglos de Rafael hijo.

En sus presentaciones, El Ayllu programaba *sets* eléctricos y acústicos, estableciendo así diferentes tratamientos y enfoques a los temas de su repertorio. Este es el último proyecto netamente de *rock* de Richie Zellon y tiene un significado, pues evidencia sus propósitos de profundizar más en la música que ya aborda con intenciones creativas.

Poco después cruza camino con diferentes músicos del ambiente nocturno de Lima y es convocado para diversos compromisos musicales no relacionados a la escena del *rock*. Entre ellos cabe citar al pianista y compositor Lucho Neves, que lo invita a ser parte de su orquesta para que aporte con la guitarra eléctrica un sonido cosmopolita más acorde con la música popular de un sonido. Producto de estas experiencias, Zellon tiene sus primeros contactos con la música criolla limeña y la músicaailable de origen afrocubano.

Vale destacar un testimonio personal en este punto. Richie realizó varios viajes a los Estados Unidos y a la vuelta de uno de estos fue que entró en contacto con quien escribe estas líneas, coincidiendo nuestro interés en ese momento por la música de *blues*. Yo estaba tocando la armónica diatónica en la tradición de los *blues* de la ciudad de Chicago de los años 50 y formé parte de su proyecto de *blues* llamado Richie Zellon Blues Band. Fueron varias actividades y presentaciones en el verano de 1974, época en que compartimos momentos de audición de muchas grabaciones de *blues* y las primeras de *jazz*, despertando mi interés por el saxofón.

Fue después de este proyecto y de un viaje a Rio de Janeiro y Sao Paulo en Brasil, donde tiene familia por parte de madre, que Zellon toma la decisión de estudiar música y se interesa seriamente en el *jazz*. El guitarrista menciona en la misma entrevista que su primera exposición a sonidos relacionados al *jazz* se produce en el hogar familiar, en su niñez. Ahí, su madre, de nacionalidad brasileña, acostumbraba escuchar la nueva ola de música en Brasil conocida como la *bossa nova*²³ en el momento en que esta entra en relación con músicos

²³ Este género se hace mundialmente conocido luego de asociar a sus principales cultores, el compositor Antonio Carlos Jobim y el cantante y guitarrista Joao Gilberto con el saxofonista de

de jazz norteamericanos, especialmente el saxofonista Stan Getz. Otro evento que menciona Zella es un concierto del Zimbo Trío, una agrupación a la usanza de los tríos de *jazz* de piano, contrabajo y batería, que en una presentación en Lima de principios de los 60, traía como invitada a la vocalista Elis Regina, quien por entonces comenzaba su carrera.

Finalmente, Richie Zella se decide a estudiar música en 1977, desde la metodología del *jazz* y, precisamente, en el Berklee College of Music. Fue una decisión que, según refiere²⁴, le costó mucho. Para el guitarrista, comenzar estudios de *jazz* significó abandonar una identidad de músico de *rock*, lo que también implicaba abandonar la ilusión de convertirse algún día en uno de los ídolos que inspiraron en un primer momento su incursión en la música. En otras palabras, renunciar a la aspiración de fama, popularidad y éxito económico, pero a la vez asumir un compromiso más profundo con su formación musical y con una identidad de músico profesional.

En este punto se torna necesario hacer un paréntesis en la trayectoria de Richie Zella, quien empieza estudios en Berklee y vuelve a Lima en forma intermitente, aprovechando estas ocasiones para compartir los conocimientos que va adquiriendo, dando clases a los músicos de Lima interesados en técnicas musicales derivadas del *jazz*. El motivo de este paréntesis es para poder presentar algunos hechos que venían ocurriendo en la escena musical de Lima y explicar de qué manera fueron fundamentales en el giro que tomaría su carrera tras su visita al país en el verano de 1981.

cool jazz Stan Getz. Esta reunión comparte las armonías del jazz moderno con los ritmos de samba

²⁴ Entrevista por Zoom, 25 de octubre del 2020

4.1.2 Miki González

Es imposible explicar la trayectoria y biografía musical de Zellon sin relatar algunos hechos que giran alrededor del músico español, aunque residente de siempre en el Perú, Miki González. De lo sucedido en estas experiencias surge la propuesta que llevará a despertar el interés de Richie Zellon a intentar componer música que, sin perder los elementos del *jazz*, experimente con elementos de la música afroperuana. Para este fin voy a remitirme a los recuerdos de mi experiencia personal en relación a Miki González, con quien inicie una amistad por esos años debido a nuestro interés compartido por la música afroamericana, principalmente los *blues*.

Miki y yo empezamos a tener algunas actividades performativas en diferentes situaciones tocando *blues*, él en la guitarra y yo en la armónica. Además, los dos cantábamos. A esto se sumaban momentos en que compartir audiciones de diferentes géneros musicales, y eventualmente nuestro interés se fue ampliando hacia el *jazz*.

La compositora y cantante Chabuca Granda también concurría a reuniones en casa de los padres de González, junto con el guitarrista Félix Casaverde quien, a la par, conformaba un dúo en esos días con Daniel Arana en el cajón y el canto. Con ellos hicimos amistad y se despertó nuestro interés por la música afroperuana. Es alrededor de esta época que Chabuca Granda participa en el Festival de la OTI en España con la canción Landó, defendida en la parte vocal por Cecilia Bracamonte. Con ocasión de ese viaje y aprovechando su estadía en Madrid, Chabuca Granda graba un disco LP acompañada por Félix Casaverde y Carlos Soto De La Colina "Caitro". A estas grabaciones la producción le añade

los arreglos del pianista Ricardo Miralles, quien prácticamente viste y orquesta los arreglos de guitarra y cajón grabados previamente. Chabuca Granda, generosamente, incluye una composición instrumental de Casaverde, una especie de suite que pasa por los ritmos del festejo, el landó, la zamacueca y la marinera, que bautiza con el nombre de Cuatro tiempos jóvenes negros. También incluye dos festejos tradicionales cantados por Caitro. La orquestación es mínima, pero enriquece el acompañamiento original con armonías derivadas del *jazz* moderno (también asociadas a la *bossa nova*) ejecutadas por instrumentos de viento madera y con intervenciones del piano de Miralles en los festejos de Caitro, con un discurso netamente de improvisación *de jazz*.



Chabuca Granda *Tarimba Negra....* 1978, Fonomusic S.A

Esta producción discográfica, junto con otros tantos triunfos de la agrupación Perú Negro, ubicaban a la música afroperuana en un momento de intensa difusión y aceptación. Al ser testigos cercanos de este proceso de apertura de la música afroperuana hacia la incorporación de sonidos relacionados con el *jazz*

contemporáneo de ese entonces, se incrementó cada vez más el interés que compartía con Miki por beber de estas manifestaciones de los ritmos negros del Perú.

Para sumar coincidencias, de manera fortuita y en forma independiente, conocemos a fines de 1977, al cantautor Andrés Soto Mena, (1949 – 2017), quien venía desarrollando una serie de composiciones en base a los ritmos afroperuanos. Sus temas se inspiraban en algunos pregones callejeros asociados a productos como los tamales y el emoliente, pero cantados con una nueva forma poética que los vinculaba a los problemas de la Lima actual. Es así que formamos un grupo de acompañamiento para Andrés Soto integrado por Miki González en la guitarra, el percusionista Miguel “Bam Bam” Miranda en cajón y el que escribe en saxofón alto y flauta. Con este grupo llegamos a tocar en varios eventos siendo lo más resaltante nuestra participación en el Festival de Arte Negro de 1978 en Cañete, provincia de Lima al sur de la capital, conocida por su densa población afroperuana. También participamos en un programa de televisión conducido por el compositor de música criolla Augusto Polo Campos.

Al ver nuestro interés y el trabajo que se venía desarrollando, el poeta César Calvo (1940 - 2000), nos propone hacer una visita de presentación a Amador Ballumbrosio (1933 - 2009) en el distrito de El Carmen, en la provincia de Chincha, con quien tenía amistad de tiempo. Amador Ballumbrosio era el caporal del Hatajo de Negritos en El Carmen, un grupo de zapateadores que aún conserva en la actualidad la tradición de expresar su devoción en eventos religiosos locales como la Navidad, la fiesta de la Virgen del Carmen, el peregrinaje a la tumba de la beata Melchorita en el distrito de Grocio Prado el 6 de enero entre otras ocasiones. Esta manifestación se transmite en forma oral y

es el caporal quien convoca y dirige a jóvenes que, acompañados por un violinista, alternan pasos de zapateo con coplas cantadas.

Es en octubre del año 1978 que viajamos con César Calvo y un grupo de amigos y somos recibidos por la familia Ballumbrosio en pleno. Andrés Soto canta una canción dedicada a Amador y la tocamos como homenaje. Amador hace lo propio y nos muestra una parte del Hatajo de Negritos con el coro de “panalivio malivio za...”. Ese día fue el inicio de una gran amistad con toda la familia y con los pobladores de El Carmen y lugares aledaños, como la hacienda San José, el caserío de El Guayabo y San Regis, por lo que las visitas se hicieron más frecuentes. Solíamos ir con frecuencia los fines de semana a compartir momentos de música y Miki González llegó a alquilar un lugar en El Carmen, pasando una temporada de convivencia con los Ballumbrosio.

En el año 1979, González se asocia con el cineasta Roberto Bonilla para la producción de un corto cinematográfico que sirva de documento y homenaje a esta tradición en El Carmen. Paralelamente, realiza una composición inspirada en una joven de El Guayabo, “Hermelinda en luna llena”, que se terminará utilizando como fondo musical para el corto. La composición tiene una forma derivada de los *blues* de doce compases en ritmo de festejo. Es producida y grabada en los estudios de R.P.M. e intervienen los artistas Miki González en guitarra, Miguel “Chino” Figueroa en piano eléctrico, Julio “Chocolate” Algondones en las congas y bongó, Antonio Gonzales en el cajón, Víctor “Coco” Salazar en el solo de guitarra y el que escribe en flauta. También se graba la canción que Andrés Soto cantó en ese primer encuentro con la familia Ballumbrosio en homenaje a Amador, aunque con variaciones en la melodía y adaptando las coplas a la forma del panalivio que se canta en el Hatajo. En la

grabación participa el propio Amador Ballumbrosio zapateando, Andrés Soto en la voz, Miki González en guitarra, Cecilia Barraza y Elsa María Elejalde en los coros. Esta canción será el tema del corto y le dará el título: *Es Amador*.

Antes de la finalización del corto, González siente la necesidad de profesionalizarse y toma la decisión de iniciar estudios de música, también en Berklee College en Boston. La única opción que se ofrecía en el país en ese entonces era el Conservatorio Nacional de Música, con una orientación hacia la música erudita de origen europeo; pero González, que ya venía participando en actividades musicales, tenía otra vocación y al contar con apoyo familiar viaja a realizar estudios de Arreglos y Composición de *Jazz*. Para un músico de inicios autodidactas en la música popular con influencias internacionales de la época, la educación sistematizada del *jazz* le ofrece una alternativa atractiva.

El *jazz*, que venía de sofisticarse al extremo en su afán de méritos artísticos luego de su período de liberación en los 60, muestra una gran apertura hacia la música juvenil popular del momento, el *rock*. Con esta tendencia, en los 70 surgen agrupaciones que incorporan los nuevos instrumentos eléctricos y electrónicos, abrazan elementos de la composición “clásica” europea y admiten otras idiosincrasias culturales. En el *jazz* “contemporáneo” se van haciendo presentes las músicas brasileña y la afrocubana, junto a sonidos de India y África y a músicos representantes de estas culturas. Empieza a emplearse un término que deja en claro esta inclusión: la fusión. Cuenta González²⁵ que en sus trabajos y tareas en Berklee empleaba los ritmos afroperuanos que había conocido luego de su contacto con músicos y comunidad tanto de Lima como de El Carmen.

²⁵ Información obtenida en conversaciones telefónicas durante el verano de 2021.

De regreso en Lima en 1981, forma el sexteto Los Chondukos, nombre que es producto de un lenguaje inventado por el poeta César Calvo y el músico, director de Perú Negro, Ronaldo Campos. El sexteto está conformado por González en la guitarra, la dirección y arreglos, Miguel "Bam Bam" Miranda en el cajón, José Luis Carrillo en congas, David Pinto en bajo eléctrico, Lucho Calixto en trombón y el que escribe en saxos tenor y soprano. La propuesta y el repertorio incluyen arreglos de algunos temas cantados por los cultores del género afroperuano, en estos momentos muy popular y difundido en diferentes medios y locales de Lima.

Entre estos está una versión de El payandé, composición del peruano Luis Albertini con letra de Vicente Holguín de Colombia. La versión es instrumental en ritmo de panalivio, con un tratamiento inspirado en el estilo del saxofonista John Coltrane en su etapa modal de forma declamatoria, contemplativa, con una intensidad que roza el fervor religioso. También versiones de dos canciones de la etapa menos conocida, en esos días, de Chabuca Granda: El barco ciego y Para cantar, tratados como *standards* de *jazz* con solos de los instrumentistas siguiendo la estructura armónica de los temas.

Otro arreglo fue el que González trabajó durante su estadía en Berklee del canto afroperuano Oropé, melodía escuchada por Miguel "Bam Bam" Miranda en Pisco, que coincide con la melodía recopilada por Nicomedes Santa Cruz titulada Sarambé, en ritmo de festejo y con improvisaciones de los diferentes instrumentos, especialmente los de la percusión.

La propuesta de Los Chondukos tiene como punto de partida una presentación de su música desde el *jazz*. Lo distinto es que no hay ninguna

referencia al repertorio ni a los ritmos usuales de este género, pero, como en el *jazz*, los temas se interpretan en forma instrumental y se sostienen en la interacción de los instrumentistas que surge a partir de las improvisaciones espontáneas.

Poco tiempo después, Gonzáles ensaya su propuesta, que denomina *afro-jazz*, con otras formaciones, como el grupo Oba Meboto, con el saxofonista afroamericano Naham. Finalmente cambia su dirección musical y llega a obtener mayor reconocimiento y respuesta masiva con una propuesta más identificada con la línea del *pop post punk*.

Con esto cierro un paréntesis necesario para retomar mi investigación desde el momento en que Richie Zellon retorna al Perú, esta vez para encontrarse con la posibilidad de enrumbar su creatividad uniéndose al afán de lograr un aporte nacional al jazz internacional.

4.1.3 El regreso a Lima y el grupo Zimbambué

En el verano de 1981 Zellon retorna a Lima una vez más con el proyecto de realizar algunos conciertos de *latin jazz*, subgénero del *jazz* en el que la ejecución e interpretación de la práctica del *jazz* se soporta en la utilización de ritmos afrocubanos. Estos ritmos estructuran sus creaciones musicales en una célula o patrón rítmico de dos compases conocido como “la clave” sobre la cual se acomodan las ideas melódicas y armónicas de las composiciones. Este maridaje musical, presente desde el origen del *jazz* en Nueva Orleans, se formaliza en algunas composiciones realizadas por el trompetista Dizzy Gillespie

con el percusionista cubano Chano Pozo en los años posteriores a la segunda guerra mundial, durante el auge del *bebop* en el *jazz* y el mambo en la música cubana. Más adelante, y ya con el rótulo de *latin jazz*, tuvo exponentes como el vibrafonista Cal Tjader y, entre los músicos latinos, al portorriqueño Tito Puente y el mexicano-americano Poncho Sánchez.

Es en Berklee donde Zellon conoce el *latin jazz* y tiene la oportunidad de tomar clases de música cubana con el pianista de una orquesta de salsa. “Mi nuevo entendimiento del concepto de la clave, conjuntamente con la tarea de transcribir diversos ritmos de la música cubana, me prepararían para mi futuro reencuentro con la música negra del Perú.” (Zellon, entrevista escrita 2017).

Este giro en la dirección musical de la propuesta de Zellon es interesante, pues en ese momento sintoniza con un aumento en la preferencia en la ciudad de Lima, y más aún en el puerto del Callao, por la salsa. Este género popular de origen portorriqueño y de los barrios latinos de la ciudad de Nueva York pasa en ese entonces por una etapa en la que cumple el papel de elemento unificador de la identidad latinoamericana, a raíz de la producción discográfica de 1978, *Siembra* del trombonista de Puerto Rico Willie Colón y el cantante y compositor panameño Rubén Blades. Las composiciones de este último se presentan como crónicas urbanas que pintan la realidad de los barrios latinos en los Estados Unidos y en la canción Plástico se mencionan, uno a uno, a todos los países latinoamericanos. Por el lado de los arreglos se puede notar el uso de sonoridades y usos armónicos provenientes de las innovaciones del *jazz* moderno.

En Lima y Callao, desde los 70, se abre un buen número de locales en los que se ofrece música salsa en vivo a cargo de diferentes orquestas y a los que concurre un público muy dispuesto a bailar este ritmo.

Cuando Zellon llega a Lima en el verano de 1981 conforma Zimbambué, un grupo de seis músicos con el que expone su nuevo interés por la música afrocubana en un repertorio de temas de *jazz* arreglados y composiciones originales en el estilo del *latin jazz*.

Luego de algunos conciertos y presentaciones semanales, Miguel “Bam Bam” Miranda, percusionista del grupo convocado por Zellon, le sugiere trabajar sus creaciones de *jazz* empleando los ritmos afroperuanos. Con este propósito le lleva una selección de discos de música afroperuana. Zellon indica que a mediados de los 70, en una segunda reunión del Ayllu, ya tenía el interés por trabajar los ritmos afroperuanos con el *rock*, pero no llegaba a captar ritmos como el festejo o el landó y debido a esta dificultad se limitó a experimentar con ritmos como el vals y la marinera.

En esta ocasión, luego de sus estudios en Berklee analizando las síncopas del *jazz* y la clave cubana, siente una mayor disposición a la transcripción de los ritmos afroperuanos y una afinidad más natural para su interpretación. Luego de escuchar estos discos y otras exhibiciones de música en vivo en la localidad de El Carmen, Zellon empieza su trabajo de composición logrando, poco a poco, un primer repertorio de temas en los que se conjugan progresiones armónicas usuales en el *jazz*, con espacios para la improvisación y ritmos afroperuanos como el festejo, el landó, la zamacueca y el panalivio.

Según lo confirmado por Zellon en las dos entrevistas brindadas para esta investigación, la primera composición que terminó fue Landología, un tema basado en los usos melódicos y frases típicas del estilo del *jazz* de la posguerra llamado *bebop*, que marcó el inicio de lo que se conoce como el *jazz* moderno. El mismo título es un homenaje a composiciones de Charlie Parker: *Anthropology* y *Ornithology*, a su vez construidas sobre las progresiones armónicas de dos *standards*: *I Got Rhythm*, de Gershwin y *How High The Moon*, de Hamilton y Lewis. En el caso de Landología, cuyo nombre hace referencia al ritmo afroperuano que tiene como base, la melodía se desarrolla sobre una estructura armónica en la forma de un *blues* con acordes comunes al estilo de *bebop*. Lo que ocurre aquí es un punto de encuentro de los conceptos polirítmicos de músicas de origen geográfico distinto, vinculadas por su común procedencia cultural ancestral africana.

Zellon aprovecha en forma muy acertada la poliritmia generada en la subdivisión de las figuras de manera binaria y ternaria en los motivos melódicos y rítmicos de la percusión afroperuanos en forma similar a lo que ocurre en las frases típicas del *bebop* y del *jazz* moderno. Ahí es donde las corcheas del *swing*, que cuentan con la división ternaria implícita, se complementan rítmicamente con las corcheas agrupadas de tres en tres en el ritmo de 6/8 del landó. En la grabación de uno de los conciertos de ese verano de 1981 se escucha un buen desarrollo en las improvisaciones tanto del saxo tenor de Héctor Veneros como de la guitarra de Richie Zellon: solos dentro del lenguaje del *bebop*, estructura armónica de la forma de *blues* y la concepción rítmica del landó afroperuano con sus acentos, abiertamente expresada en los toques de la percusión de las congas y el cajón.

Landologia

Lando-Blues

Play head unison / chord changes are for solos only

by Richie Zellon

The musical score for "Landologia" is written in 3/4 time and consists of five staves of music. The chords and performance instructions are as follows:

- Staff 1:** Chords: C¹³, D^{b13}, C¹³, Gm¹¹, C¹³.
- Staff 2:** Chords: F⁹, F^{#dim7}, C¹³, A^{7(b9)}, To Coda.
- Staff 3:** Chords: Dm⁹, G¹³, C¹³, A^{7(b9)}, Dm¹¹, G^{7(b9)}.
- Staff 4:** Chords: Dm⁹, G¹³, C¹³, A^{7(b9)}. Includes the instruction "keyboard play chord changes on CODA !".
- Staff 5:** Chords: Dm⁹, G¹³, C^{9(b5)}. Includes the instruction "Everyone on cue!".

Additional performance instructions include "lead instrument only!" and "To Coda" with a diamond symbol.

(c) 1995 Songosauro Publishing/ BMI

Otra composición de Zellon, esta vez basada en el ritmo y la melodía de un festejo (ritmo festivo tradicional afroperuano), es Café con leche, cuyo título ya sugiere una mezcla o combinación. Aunque lo que sugeriría es que la

combinación se da entre el “café” de la música negra peruana y la “leche” blanca del *jazz*, quizás el *jazz* también podría reclamar su “negritud” por su origen cultural afrodescendiente.

En esta composición, Zellon toma prestado el motivo rítmico y melódico de Que viva mi mamá, el primero de una selección de festejos cantados por Nicomedes Santa Cruz y su conjunto Cumanana, en el disco LP *Ritmos negros del Perú* editado por FTA, filial de sello RCA.

La melodía, como la canta Santa Cruz, usa un intervalo de cuarta justa entre el quinto grado y la octava de la escala de la tonalidad, intervalo que también nos recuerda las melodías simples usadas por los diferentes pregoneros en la oferta de venta desde tamales hasta el clásico “revolución caliente”. Zellon, en cambio, usa el tercer y quinto grado que, siendo de una escala mayor, forman un intervalo de tercera menor y lo mantiene como *ostinato* en forma similar a la melodía original. Pero en cada repetición del motivo lo armoniza con diferentes acordes de séptima, que incluyen en algunos casos extensiones y movimientos de voces cromáticos que le dan un color armónico muy propio de los usos del *jazz*. Continuando con esta tendencia, después de repetir la primera frase con variaciones en la armonía, entra en un segundo motivo de su creación. A diferencia del primer motivo, en que la voz del bajo es descendente, en el segundo motivo el bajo sigue la dirección opuesta generando un movimiento contrastante. Luego vuelve al primer motivo y concluye la forma con un tercer motivo. Pero éste se encuentra en mayor relación con la tradición del *folklore* afroperuano pues es una línea melódica ejecutada al unísono por los diferentes instrumentos a la manera de los bordones de un festejo. Es así que la estructura

formal de esta composición se ajusta una vez más a lo acostumbrado en el *jazz* y tenemos una obra con forma ABAC.

Luego de la exposición del tema se abre un espacio para los solistas. Las improvisaciones se dan en un contexto armónico modal, tendencia que se da en el *jazz* a partir de la década de los 60. Los solos se desarrollan sobre sólo dos acordes para luego volver al tercer motivo y a los motivos A y B. La coda es sobre el primer motivo y va descendiendo cromáticamente hasta el desenlace final. Tenemos de esta manera una composición con un buen equilibrio: por un lado, un motivo melódico, el acompañamiento rítmico y una sección al estilo típico del bordoneo derivado de la tradición afroperuana; por el otro, la estructura formal, el color y textura armónicos y los espacios para la improvisación típicos del *jazz*. Todo esto, además de presentar las síncopas e intensidades rítmicas compartidas por ambas tradiciones, herederas del legado musical y cultural de raíces africanas.

¡QUE VIVA MI MAMÁ!

(Nicomedes Santa Cruz)²⁶

Festejo ♩ = 130

The musical score is written for three instruments: Baritone, Cajón, and Bass. It is in 12/8 time and has a tempo of 130 beats per minute. The lyrics are in Spanish and are written below the notes.

Baritone: Que viva mi ma- má que viva mi pa- pá y que

Cajón: (Rhythmic accompaniment)

B: viva Ramón Cas- tilla que nos dió la liber- tad que

²⁶ Transcripción: Carlos Espinoza.

CAFÉ CON LECHE

(Richard Zellon)²⁷

The musical score for "CAFÉ CON LECHE" is presented in two systems. The first system, labeled 'A', begins with a double bar line and a measure rest. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The bass line in the left hand starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3. The second system, labeled '7', continues the melody and bass line. The score is in 3/4 time and D major.

Así mismo, Zellon persevera en su trabajo de exploración y experimentación, extendiendo las técnicas y formas de composición aprendidas en sus estudios sobre el *jazz* a, los demás ritmos del folklore afroperuano con los que empieza a familiarizarse.

Sobre el ritmo de zamacueca compone La gran Cocoroca, melodía que no dista mucho de las melodías de la música criolla peruana, en cuya parte armónica se percibe el ingrediente del *jazz*.

²⁷ Transcripción: Carlos Espinoza.

Vale la pena mencionar a los músicos que integraron el grupo Zimbambué, coincidiendo en Lima en ese verano de 1981, a la par que Zellon. El percusionista peruano Carlos “Peluzza” Del Carpio, quien reside hoy en Miami, Florida, donde se desempeña como arreglista y productor en el ámbito de la música afrocubana. El saxofonista Héctor Veneros quien figura en el libro de la historia de *jazz* portorriqueño *Boricua Jazz: Desde Rafael Hernández a Miguel Zenón* escrito por el columnista especializado en *jazz*, Wilbert Sostre Maldonado; en las mismas palabras del autor: “Saxofonista peruano, radicado en Puerto Rico y figura fundamental en el desarrollo del *jazz* en la isla. Llega a Puerto Rico a finales de la década de 1960 [...]”. Ha grabado con Tito Puente, Mongo Santa María, Eddie Palmieri y el grupo Batacumbele. Su trabajo en el saxofón tenor y la flauta representa un aporte fundamental a la propuesta de Zimbambué, sobre todo en sus improvisaciones que resaltan la gran madurez alcanzada por este músico de amplio trajín en el *latin jazz* de Puerto Rico.

También formaron parte de Zimbambué Pochi Marambio en la guitarra; Carlos Wong en el bajo eléctrico, artista de larga trayectoria en su instrumento, así como arreglista y productor, fallecido en 2020; y el percusionista Miguel “Bam Bam” Miranda, que dejó de existir ya hace unos años en la Argentina, donde residía y dejó una huella importante. “Bam Bam” fue también una pieza fundamental en la creación de un *jazz* con elementos afroperuanos, sumando esfuerzos tanto con Richie Zellon, a quien animó a esta aventura, como con Andrés Soto y Miki González.

Afortunadamente existe registro fonográfico²⁸ de una actuación en vivo de Zimbambué en el Auditorio Miraflores, local de Dalmacia Saohmod muy activo en esos años, donde se puede apreciar el producto de este primer esfuerzo.

Otras composiciones de este primer repertorio son otros dos festejos, Disco Chincha y Johnny Changó, con mucha energía y con un ritmo contagioso y que invita a bailar. En ritmo de landó escribe Historia de amor en El Carmen, siguiendo un formato de balada AABCA. El espacio para las improvisaciones ocurre sobre la parte A. La inspiración para esta composición se debe a la boda de "Bam Bam" Miranda, celebrada en El Carmen mismo, donde el invitado Zellon refiere haber escuchado y presenciado toda la celebración posterior a la ceremonia a los ritmos del festejo.

Al año siguiente, 1982, Richie Zellon, motivado por su final asimilación de los patrones rítmicos afroperuanos y con el apoyo en la producción del amigo cercano y coleccionista de música Juan Haruo Inamine, emprende la tarea de registrar toda la música compuesta en este intenso impulso creativo involucrando músicos cultores del género como Félix Casaverde en la guitarra y Toño González en el cajón, a quienes invita a participar en la grabación que tiene planeada.

4.1.4 La producción del disco Retrato en blanco y negro

Es así que a comienzos de 1982 se inicia la producción de este disco. En el formato Long Play de vinilo, que se edita y publica en junio de ese año con el título de *Retrato en blanco y negro*, en homenaje a una composición a Antonio

²⁸ La copia en cassette de esta grabación me fue brindada por el propio Richie Zellon en 1981 y aún la conservo.

Carlos Jobim. Anunciada como edición limitada de colección y publicada en el sello independiente de Fonovox, creado por Daniel “Kiri” Escobar para editar su primera producción autogestionada, la obra lleva en la portada una foto sugerente, precisamente en blanco y negro, de Richie Zellon sentado en la estación del tren de Desamparados, como tomada con una antigua cámara de fotógrafo callejero. Algo para resaltar son las líneas escritas por el legendario saxofonista de *jazz* Jimmy Heath como comentario a esta primera producción. De paso por Lima para dos conciertos realizados en el Teatro Municipal de Lima con su grupo The Heath Brothers que incluía a su hermano Percy Heath en el contrabajo, es contactado por Richie Zellon quien le hace escuchar su producción y le solicita escribir unas líneas como prólogo. En palabras de Heath, “Richie Zellon es un ser humano con alma y conocimiento, una combinación difícil de superar. Su música me habla de la vida. Me gustaría mucho poder producir su siguiente L.P., mientras tanto, escuchen éste y disfruten [...]”.



Retrato en Blanco y Negro, 1982. Fonovox.

El disco *Retrato en blanco y negro* consta de diez pistas editadas en sonido stereo. Inicia con el festejo Carmincha, tema en el que a la guitarra eléctrica de Zellon, que realiza un solo muy enérgico, se le suma la guitarra acústica de Félix Casaverde. Luego el landó Historia de amor en El Carmen, con la melodía ejecutada en octavas por la guitarra eléctrica de Zellon. Destaca un solo de sintetizador Prophet 5 de Miguel “Chino” Figueroa. Le sigue Sancochao, un festejo con aires de flamenco con dos guitarras acústicas, de Richie y del guitarrista Ricardo Barreda. A continuación La gran Cocoroca, con ritmo de zamacueca en la que intervienen tres guitarras: Zellon, que toca la melodía y un solo eléctrico, Ramón Stagnaro acompañando, y Félix Casaverde en guitarra acústica, quien inicia los solos. Casaverde entrega un solo improvisado muy rico en frases muy melódicas al típico estilo de mucho del *folklore* afroperuano.

El lado B se inicia con un pequeño fragmento de un festejo cantado a cargo de Casaverde y Toño González en el cajón, con Oscar Nieves en las congas. El texto de este festejo es tradicional e intervienen todos en las voces, incluyendo a Zellon cantando el coro, como para reproducir el jolgorio de las fiestas. Como segunda pista de este lado B tenemos la composición llamada Festejo, esta vez a dos guitarras acústicas: Zellon con cuerdas de metal y Barreda con cuerdas de nylon. Zellon ejecuta la melodía que cuenta con tres temas, con el fondo de los arpeggios de la otra guitarra que tiene una participación continua en el acompañamiento. Zellon improvisa sobre este *ostinato* con frases fluidas de lenguaje de *jazz* que incluyen también frases de *blues*. Después viene un solo de bajo de Oscar Stagnaro para retomar la melodía y concluir el tema. Le sigue Para una dama distante, que trae reminiscencias de vals, pero en su versión rítmicamente más cercana al *jazz waltz*. Richie Zellon esta vez da una

interpretación vocal sin texto de la melodía con cierta influencia brasileña. Hay un solo de sintetizador de Figueroa muy emotivo y una sección escrita con frases de la flauta de Manuel Miranda, donde el ritmo insinúa una división de ritmo compuesto, 6/8, más cercana a la manera de sentir del vals criollo. La pieza que viene a continuación es Landología, que fue la primera composición completada por Zellon, ya analizada previamente. Aquí la exposición de la melodía de *bebop* esta ejecutada por el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y la propia voz de Richie Zellon sobre el ritmo de Landó a golpe de cajón, bongó, tumba, campana y quijada de burro. Luego de las improvisaciones sobre los acordes en una forma de *blues*, hay un diálogo del bajo y la guitarra con el cajón de Toño González para retomar la melodía en unísono u octavas en la repetición final con acompañamiento armónico de sintetizador.

La composición final es otra vieja conocida, Café con leche, con solos de guitarra y sintetizador. El lado B del disco de vinilo se cierra en forma similar al inicio, con un fragmento del festejo Mueve tus pies, la única pista que no es composición de Richie Zellon y está anunciada como tradicional.

Esta producción fue anunciada como “el primer *long play* de *jazz*-afroperuano”, producido por Juan Haruo Inamine y con auspicio del Centro Nikkei de Estudios Superiores, con la participación especial de los guitarristas Félix Casaverde y Ricardo Barreda.

Este primer trabajo de Richie Zellon tiene un enfoque desde el lado de lo formal en la composición bastante sólido. Zellon muestra un dominio de las formas y usos en la creación melódica desde su aprendizaje académico de las

técnicas propias del *jazz*, el mismo que, sumado al buen maridaje con los ritmos afroperuanos, le dan una consistencia al conjunto de la obra.

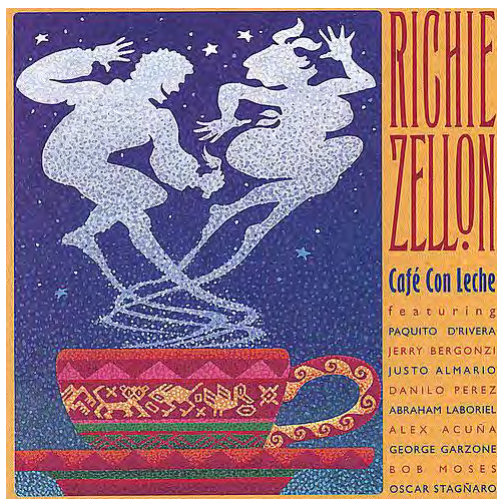
A partir de este momento, la trayectoria de Richie Zellon se hace más difícil de seguir por motivos de su cambio de residencia permanente a los Estados Unidos. Después de la edición de *Retrato en blanco y negro* –y aunque no dejó de volver a Lima en más de una oportunidad–, pasaron diez años hasta la siguiente producción grabada. En ese lapso concluyó sus estudios en Berklee y siguió estudiando con el objetivo de elevar su nivel como músico de *jazz*. Para ese entonces, Zellon ha ampliado su interés centrado en la música afroperuana a uno por las músicas folklóricas y populares de diferentes países de Sudamérica. Ahora se anima a componer piezas que parten de formas y estructuras de la canción norteamericana, incluso usa algunas de éstas pertenecientes a algún *standard*, enmarcándolas en el ritmo y motivos melódicos de algún país sudamericano. De esta manera al repertorio de ritmos afroperuanos como el festejo, landó, zamacueca, vals y marinera, suma ahora una cumbia colombiana, un tango argentino, un songo cubano. Aunque ya tenía planeado hacer esta grabación en los Estados Unidos con algunos músicos de *jazz* con los que ya ha hecho contacto, Zellon inicia finalmente las grabaciones en Lima con músicos peruanos, tanto de la escena de *jazz* como de la música afroperuana.

4.1.5 El período estadounidense

En los textos que acompañan su primera producción editada en los Estados Unidos en 1994, titulada *Café Con Leche*, que le fueron encargados al crítico de

jazz y periodista Bob Blumenthal, Zellon cuenta que tenía planeado grabar ya sea en Boston o Los Angeles. El percusionista peruano Alex Acuña lo venía animando a grabar su música en Los Angeles, al mismo tiempo que Zellon buscaba involucrar en el proyecto al bajista peruano Oscar Stagnaro, quien ya estaba vinculado con *Berklee College* y tocaba con el saxofonista cubano Paquito D’Rivera. Este momento coincide con un viaje de Zellon al Perú donde, luego de unas presentaciones, se decide a entrar al estudio con músicos peruanos para grabar cuatro piezas de ritmo afroperuano: dos propias y dos versiones de composiciones de *jazz*. Los músicos que lo acompañan son José Luis Madueño en el piano, David Pinto en el bajo eléctrico, Juan Medrano Cotito en el cajón y Hugo Bravo en percusión variada. Luego se les unirán en forma alternada, en grabaciones posteriores en los Estados Unidos, Paquito D’Rivera en el saxo alto y George Garzone en los saxos tenor y soprano.

La producción se completa con sesiones en Boston, donde lo acompañan Oscar Stagnaro, el pianista panameño Danilo Pérez, los norteamericanos Jerry Bergonzi en saxos y Bob Moses en batería, así como el peruano Héctor Quintanilla en el cajón y Pernell Saturnino en percusión. A ello se suman sesiones en Los Ángeles con Alex Acuña en la batería y percusión, el mexicano Abraham Laboriel en el bajo eléctrico, el venezolano Otmaro Ruiz en piano y el saxofonista colombiano Justo Almario.



Café Con Leche, 1994. Song-o-sau'rus Music Inc.

Son doce pistas las que componen este disco compacto. Hay cuatro festejos, incluyendo el que da título al CD, una de sus primeras composiciones. Los demás son *Latitudes*, *Jarana* y *Scrapple From The Apple*, arreglo en festejo de la composición de Charlie Parker. Hay también tres landós: *Landología*, otra de sus primeras composiciones; *Parque De Las Leyendas*; y *Bárbara*, un arreglo de la composición del pianista de *jazz* Horace Silver. Luego, el vals-landó *Señora Chabuca*, dedicado a la memoria de Chabuca Granda, basado en los acordes de *Someday My Prince Will Come* –vals de la película de Walt Disney de 1937 *Blanca Nieves y los siete enanos*– que fue escrita por Morey & Churchill, una canción muy recurrente en el repertorio del *jazz*, sobre todo después de la versión de Miles Davis de 1961. Finalmente, encontramos otro ritmo de origen afroperuano en la marinera *Corazón Norteño*.

Sin embargo, *Café con Leche* se propone alcanzar más allá de la rica tradición afroperuana, incluyendo composiciones con otros ritmos latinos y sudamericanos. Tenemos entonces *Cumbiacao*, según indica Zellon en los comentarios del disco, una cumbia como recuerdo de sus épocas en las

orquestas de baile en Lima. Justo Almario cita en la sección final, improvisada y muy alegre, una parte de la muy conocida cumbia La pollera colorá. Apreciamos también en ritmo de tango, Piazzolesque, un homenaje al bandoneonista y compositor argentino Astor Piazzolla. Por último, La Prima De Estela, en ritmo de songo afrocubano. El título no es casual, pues esta melodía compuesta por Zellon está desarrollada sobre la secuencia armónica de los acordes de la composición Stella By Starlight, de Victor Young & Ned Washington, otro conocido *standard* de la canción americana también muy popular entre los músicos de *jazz* como vehículo para sus creaciones “improvisadas”.

Esta producción, su primera en territorio norteamericano y lanzada doce años después del disco *Retrato en blanco y negro*, fue editada por Song-o-sau'rus, sello discográfico fundado por el propio Zellon también en 1994, con el que se realizaron luego cerca de veinte producciones que recibieron buenas críticas, según relata Richie en conversaciones por internet.

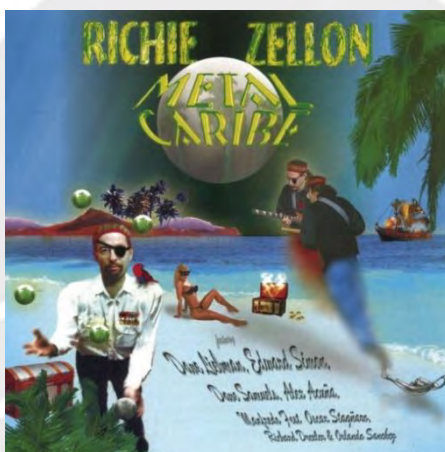
Entre ellas, figuran otras ediciones posteriores de sus trabajos, como *The Nazca Lines* de 1996, grabado en Orlando, Florida, ahora base de operaciones para Zellon.



The Nazca Lines, 1996. Song-o-sau'rus Music Inc.

Esta producción es más amplia en su elección de otros ritmos latinos y sudamericanos. Otra novedad es el homenaje que le brinda a uno de los héroes de su primera etapa con el *rock*. Aquí interpreta dos composiciones del guitarrista Jimi Hendrix: *Fire*, en ritmo de chachachá cubano, y *Purple Haze* también como un cubano son montuno. Continuando con los saludos a sus referentes, hay un merengue dominicano titulado *Merenbop*; sobre este ritmo de merengue construye una melodía al estilo del *bebop*, con pasajes entre los solos que son citas de las composiciones *St. Thomas* y *Oleo* de Sonny Rollins, además de la introducción del tema *Bebop*” de Dizzy Gillespie. La estructura de este tema es lo que en el argot de los músicos de *jazz* se conoce como *rhythm changes*; es decir que tiene los cambios o, en forma más precisa, la secuencia armónica, los acordes, de la antigua composición de George Gershwin *I Got Rhythm*. Sobre esta forma se han escrito infinidad de melodías a lo largo de la historia del *jazz*, sobre todo en la era del *bebop*. Por su lado materno de herencia cultural brasileña, Zellon entrega la composición en ritmo de *bossa-samba* *Sambatrane*, en la que emplea los acordes que el saxofonista John Coltrane exploró en sus temas *Giant Steps* y *Countdown*. La composición de Duke Ellington, *In A*

Sentimental Mood, viene en un arreglo con ritmo de tango, otra referencia a Piazzolla. Hay también otra pieza dedicada al folklore colombiano, esta vez un vallenato, The Moon over Medellín. Los cuatro temas restantes sí pertenecen a las composiciones de Zellon del repertorio afroperuano. Está el landó Dance of The Bromeliads, los festejos The Nazca Lines, el tema muyailable ya escuchado en sus presentaciones de 1981, Johnny Changó y otra marinera, Mission Marinera. La formación en esta producción es la siguiente: además de Richie, George Garzone en saxos tenor y soprano; José Luis Madueño en piano y teclados; Oscar Stagnaro en el bajo eléctrico; el baterista cubano Ignacio Berroa; y Alex Acuña en las percusiones.



Metal Caribe, 1998. Song-o-sau'rus Music Inc, 1998.

En 1998 edita *Metal Caribe*, tercera producción de Zellon en Song-o-sau'rus. Esta vez amplía más el rango de géneros musicales a los que echa mano para el material sobre el que trabajará sus arreglos y composiciones. Siguiendo los pasos de su producción anterior en la que rinde tributo al *rock* a través de la música de Jimi Hendrix, en este disco tiene una versión de Sunshine Of Your Love del trío inglés Cream, en ritmo de chachachá. Otro arreglo en esa dirección es el tema Smoke On The Water de Deep Purple en son montuno. El tema que da título al CD es un solo de percusión en rumba que desemboca en un corto

tema de metal y es, básicamente, una curiosidad. Pero hay más sorpresas, que van desde Qué rico el mambo, de Pérez Prado, que por supuesto es un mambo con un sonido muy eléctrico, hasta el tema de una serie de televisión de los 60, *The Twilight Zone (La dimensión desconocida*, en castellano); en versión de festejo afroperuano. Terminando con la melodía principal de la obra de Sergei Prokofiev Pedro y el lobo en ritmo de son montuno y en el que la conocida melodía descansa en las divisiones rítmicas de la clave cubana.

Sin duda Zellon va madurando su oficio como compositor y arreglista, lo que le lleva a buscar en sus diferentes referentes e influencias el material que lo motive a nuevos experimentos y a integrar estos mismos con su conocimiento de diversos géneros populares latinoamericanos. En esta producción profundiza su exploración llegando a sus raíces familiares e intenta un par de composiciones con motivos melódicos judíos. Primero mencionaré Rabbi Merenguewitz que, sobra decirlo, es un merengue con claros elementos judíos: en las melodías de las tres secciones, Zellon juega con los modos de la escala menor armónica, logrando el sonido típico de la música judía. La otra composición de inspiración judía es más reflexiva, con un tratamiento netamente modal en su empleo de escalas que plasman el color sonoro preciso. De título Tel Aviv Blue y tempo de balada de *jazz* rítmicamente es la más asociada a un concepto abierto más *jazzístico*, contemplativo y evocativo, expresando un sentimiento melancólico.

Por el lado del uso de material más ligado al *jazz* tenemos sus arreglos del tema Cherokee, un *standard* asociado al período del *bebop*. Con un arreglo en ritmo de samba brasileña, lo lleva por una secuencia armónica que utiliza en parte los acordes de John Coltrane que pasa por diferentes tonalidades. La composición Blue Whale Street hace directa referencia a otro *standard* conocido

del repertorio de *jazz*, *On Green Dolphin Street*, como también a su estructura. La armonía es enriquecida con acordes que abren más la dirección armónica y exigen un desarrollo más elaborado por parte de los solistas.

Por último, aparte de *Twilight Zone* en festejo, hay dos festejos más. *Chancay*, que abre el disco con la inclusión de vibráfono, sugiere un sonido más cercano al latín *jazz* a pesar de la inclusión del cajón. El otro festejo, *Dracula's Chauffeur*, de carácter satírico, es también compuesto por Zellon y presenta una compatibilidad entre el ritmo ternario del festejo y esa misma división rítmica implícita en los ritmos asociados a la tradición del género de *blues*. Se inicia con un motivo rítmico típico de *blues*, la sección rítmica acompaña siguiendo el estilo del género y este se prolonga añadiéndose otra voz para dar paso a la melodía. Junto con ella se añaden el cajón y las congas, pero a partir de este momento la melodía y el acompañamiento siguen los acentos y frases del festejo sin que por ello se rompa el flujo rítmico inicial. Y así continúan hasta el inicio de los solos improvisados. Durante esta sección el acompañamiento de la sección rítmica se aligera y se define por un ritmo de *swing* más flexible, que está más cerca de una ejecución de *jazz*. A pesar de todos estos contrastes el ritmo no sufre interrupción ni variación muy dramática, mostrando así la compatibilidad y semejanza entre las diferentes concepciones de expresión rítmica de estos géneros: los *blues*, el festejo y el *jazz*.

Después de estos CD, Song-o-sau'rus publicó *Son de Las Américas – An evening of South American Jazz*, grabación en vivo; *The Afro Peruvian Jazz Sessions*, recopilatorio de su material afroperuano y *Qué Rico el Mambo*, recopilatorio de las grabaciones que no son afroperuanas.

En tiempos recientes, Richie Zellon conjuga sus presentaciones con la enseñanza y ha dedicado varios años a desarrollarse en esta actividad. Estuvo un par de años en el departamento de *jazz* de la University of South Florida (USC en Tampa) y simultáneamente en Audio Research Institute of Technology (ARTI en Orlando). Luego se mudó a Miami, donde pasó cuatro años en la Florida International University (FIU). Durante la mayor parte de ese período (casi ocho años) también tenía a su cargo una columna para la revista Jazz Improv, hoy desaparecida. Declara en una reciente entrevista que hace unos siete años empezó a enseñar unos cursos por internet y a dar clases maestras (*clinics*), oficio al que se sigue dedicando en la actualidad. Richie Zellon ya cuenta además con siete libros publicados sobre improvisación de *bebop* dirigidos a guitarristas²⁹, los que ya han sido traducidos al español y pronto serán editados en portugués.

4.2 PERUJAZZ

El grupo Perujazz ha sido uno de los más representativos del *jazz* peruano desde el año 1985. En el año 2015 celebraron 30 años de existencia con una exposición retrospectiva, varios conciertos, la edición del libro *Chincha Saudita, el viaje musical de Perujazz* (L. Alvarado, 2015) y finalmente la edición de su último disco *MÁGICO*. Sus integrantes originales fueron Manuel Mujica, Julio “Chocolate” Algendones, Enrique Luna y Jean Pierre Magnet. En esta sección

²⁹ R.Zellon. *Bebop Guitar Improv Series VOL 1- Lesson Book*, Createspace Independent Pub, 2015.
R. Zellon. *Bebop Guitar Improv Series VOL 1- Workbook*, Createspace Independent Pub, 2015.
R. Zellon. *Bebop Guitar Improv Series – Scale&Arpeggio Book VOL 1*, Createspace Independent Pub 2015.
R. Zellon. *Bebop Guitar Improv Series VOL 2- Lesson Book*, Createspace Independent Pub, 2018.
R. Zellon. *Bebop Guitar Improv Series VOL 2- Workbook*, Createspace Independent Pub, 2018.
R.Zellon. *Bebop Guitar Improv Series VOL 1- Libro de ejercicios*, Createspace Independent Pub, 2019.

se describirán los aportes de cada uno de ellos y del grupo en sí para desarrollo del *jazz* peruano.

4.2.1 Antecedentes de los integrantes de Perujazz

Manuel “Manongo” Mujica Pinilla (1950), hijo de Manuel Mujica Gallo y Marisa Pinilla, es un músico ecléctico con una formación básicamente autodidacta. El instrumento que elige abarca un muestrario de la familia de la percusión y, especialmente, instrumentos pertenecientes a las tradiciones de culturas con poca difusión mediática en la cultura occidental. Ello siempre basándose en su conocimiento de la batería de percusión de origen norteamericano y fruto de la tradición afroamericana del *jazz*, popularizada en la década de los 60 por su protagonismo en las bandas de *rock*.

Luego de un período en Viena acompañando a su familia, mientras su padre cumplía responsabilidades diplomáticas en la capital austriaca, “Manongo” enrumba a la ciudad de Londres en una búsqueda personal a través de la música. En Viena había conocido al pianista Peter Wolf con quien, a la edad de apenas 15 años, había formado un grupo de *jazz* en el que desarrolló su buena técnica con las escobillas y la capacidad creativa para manejarse en los desarrollos de la improvisación propios del género. Wolf terminó, años después, como tecladista del músico compositor de alto reconocimiento en el mundo del *rock*, Frank Zappa³⁰.

³⁰ Los datos biográficos de Manuel Mujica fueron obtenidos del libro Chíncha Saudita, Alvarado, L. 2015.

En la ciudad de Londres se inscribe en la Goldsmith School of Music. En 1970 entra en contacto con el guitarrista Manolo Ventura, que lideraba el grupo de *rock*, de cierta trayectoria en Lima, Los Mads. Las circunstancias de la presencia de Los Mads en pleno en Londres se deben al contacto que tuvo el grupo con dos integrantes del renombrado conjunto inglés The Rolling Stones en Lima en 1968. El cantante Mick Jagger y el guitarrista Keith Richards pasaron unos días en Lima en ese año y tuvieron una buena impresión del trabajo de Los Mads, ofreciéndoles la oportunidad de hacer una producción si el grupo tenía la posibilidad de viajar a Londres. Finalmente, en 1970, los cuatro integrantes: los hermanos Manolo y Alex Ventura, el bajista y cantante Billy Morgan, junto al baterista Richard "Bimbo" Macedo viajaron a buscar fortuna a Londres. Luego de tomar contacto con la organización de Rolling Stones, estos les sugieren cambiar el nombre del grupo a su versión en castellano: Molesto. El baterista "Bimbo" Macedo decide retornar a Lima y es ahí cuando Ventura le propone a "Manongo" Mujica ser parte del grupo. Ensayan, graban demos y llegan a presentarse en varios locales de la ciudad donde circulaban las bandas de *rock* del momento durante uno de los períodos más intensos del *rock* psicodélico inglés. Al cabo de una temporada en la que no llega a concretarse ni una producción ni el despegue de la banda, la separación es inminente y Mujica un tiempo después retorna a Lima. El baterista vuelve nutrido de la experiencia de haber vivido desde dentro el movimiento musical de Londres de fines de los 60 e inicio de los 70, además de haber alternado con diferentes grupos de *rock* y *jazz*, y haber asistido a muchos espectáculos con los músicos de mayor presencia internacional de la época. Entre sus imborrables recuerdos figura haber presenciado una presentación del trompetista de *jazz* Miles Davis (que lideró por casi cinco

décadas la vanguardia de este género) precisamente en la etapa que inaugura el primer acercamiento del *jazz* al *rock* con el disco Bitches Brew, que devendría en la fusión, término que trascendió el *jazz* para abarcar luego todo tipo de romper fronteras musicales y culturales entre los géneros.

El retorno de Mujica a Lima ocurre en 1972 por motivo del fallecimiento de su padre. Una vez instalado, orienta su búsqueda a tocar con músicos de una expresión muy personal como el poeta Omar Aramayo, las cantantes Susana Baca y Corina Bartra, así como el flautista Luis García. Participa en experiencias conceptuales y *happenings* en los que se convoca a artistas de diferentes disciplinas y se conjugan la danza, los títeres y los conciertos de búsqueda interior y una aproximación más espiritual a los sonidos de instrumentos andinos, como las zampoñas en diálogo con los diferentes instrumentos de percusión. Entre otras presentaciones de música experimental, en 1977 Mujica es invitado como solista en el estreno de Evoluciones II, obra de su tío Enrique Pinilla para percusión y orquesta. También participa en conciertos en los que también se presentaron los compositores César Bolaños y Edgar Valcárcel.

En 1978, junto a Arturo Ruiz del Pozo y Omar Aramayo, producen un cassette con el nombre de Nocturnos, en el que integran *jazz*, música andina y electrónica. Es por esa época que “Manongo” asiste a un concierto en el que Julio Algendones “Chocolate” acompaña con el cajón y el bongó al cantautor Daniel Escobar “Kiri”, y queda muy impresionado por su ejecución y conexión con la música.

En el verano de 1980, por motivación de Mujica se inicia el *Ciclo abierto de exploraciones musicales* en el Auditorio Miraflores de la Av. Larco. Cuenta el bajista Enrique Luna: “Entré, subí al escenario, toqué y fui reclutado. A partir de

allí surgió una larga aventura sonora con el amigo “Manongo”. Una aventura poligenérica, en la que músicos de distintas tendencias musicales como Naham, Makelah, Arturo Ruiz del Pozo y Carlos Espinoza se interesaron”³¹.

Resultado de este encuentro de músicos fue la formación del cuarteto Solos, integrado por Mujica en la batería y percusión, Enrique Luna en el bajo eléctrico, el músico afroamericano Naham (Reed Miles) en los saxos tenor y, finalmente, el que escribe en el saxo alto. Solos” continuó con un ciclo de conciertos de verano en el mismo auditorio durante los meses de marzo, abril y mayo.

Luego de esta experiencia, “Manongo” está empeñado en descubrir los sonidos de los paisajes de la costa del Perú y plasmarlos en sus ritmos. En 1982 regresa a Lima el pianista y compositor Douglas Tarnawiecki. Con él, Mujica saca adelante su proyecto de grabar con diferentes instrumentos sobre sonidos concretos de diferentes paisajes del Perú. A esta producción la llama *Paisajes Sonoros*. En ella también participan Julio “Chocolate” Algendones y Arturo Ruiz del Pozo.

Julio Algendones Farfán “Chocolate” (1934 – 2004), nacido en El Carmen, Chincha, era uno de los percusionistas más destacados de la comunidad afrodescendiente del Perú. Hay pocos datos biográficos del misterioso “Chocolate”, pero se conoce que empezó su actividad profesional a los quince años, acompañando a bailarinas y vedettes en centros nocturnos con los sonidos del bongó, instrumento de origen cubano pero derivado de una variedad de instrumentos membranófonos que se pueden encontrar en el norte del

³¹ Alvarado, L. Chincha Saudita, el viaje musical de Perujazz. 2015. P.28

continente africano y en Medio Oriente³². Es durante estas primeras actividades que es bautizado con el sobrenombre de “Chocolate” por la bailarina chilena Tamara Brown en la *boite* el “Pigalle”. Por el año 1965 conoce a Laika Gonzales, quien pertenecía al grupo cubano de Las Mulatas de Fuego. Con ella sale de gira a Centroamérica y es en Cuba donde Algendones entra en contacto con las prácticas musicales que intervienen en los oficios derivados de la religión sincrética Yoruba, también conocida como Santería. Es así que se hace conocedor de primera mano de los toques empleados en esta práctica particular: interpretar para invocar a deidades y espíritus, ya no solo para hacer música o entretener. En esta gira pasa también por República Dominicana y Haití, donde investiga en otras prácticas asociadas al Vudú llegando a “ver al Diablo”, como solía contar.

Al finalizar la gira, “Chocolate” regresa al Perú donde poco tiempo después se integra al elenco de una nueva agrupación dedicada a mostrar y difundir la música y coreografías afroperuanas. Perú Negro se forma en 1969 bajo la dirección de Ronaldo Campos y Algendones participa tocando el bongó en la época de oro de la generación fundadora. Algunos años más tarde, un número de sus miembros se separa del grupo y forma, bajo el liderazgo de la bailarina Pilar De La Cruz, un colectivo similar al de Perú Negro, con el nombre de Arte Negro Matalaché, con el que Algendones realiza una gira a Japón.

La década de los 80 encuentra a “Chocolate” Algendones brindando sus servicios a diferentes proyectos en diversos géneros. Su presencia es frecuente en locales como el Sargento Pimienta en Miraflores acompañando a José

³² Los datos biográficos de Julio “Chocolate” Algendones fueron obtenidos del libro Chinchá Saudita, Alvarado, L. 2015.

“Chaqueta” Piaggio, o grabando con Miki González en el estudio de R.P.M., o acompañando a Daniel “Kiri” Escobar.

Enrique Luna (Lima, 1946) es hijo de Ricardo Luna, diplomático peruano. Su acercamiento al *jazz* ocurre en la ciudad de Nueva York, donde pasó su adolescencia e inició estudios de contrabajo. Luna menciona a Cecil McBee como su mentor en el instrumento. En 1965 se traslada a Santiago de Chile, donde llega cargado de sus primeras experiencias con el *jazz* y rápidamente se vincula con el ambiente de *jazz* moderno en Santiago, llegando a tocar con Nahuel Jazz Quartet³³.

Luego de seguir estudios en el Berklee College of Music, regresó en 1971 a Santiago tocando el bajo eléctrico y junto con el pianista Matías Pizarro crea el grupo Fusión, banda que desarrolló un lenguaje basado en el *jazz* e interpretado con instrumentos eléctricos más asociados al *rock*.

En el año 1975 Enrique Luna llegó a Lima, procedente de Santiago; un tiempo después se junta con Richie Zellon, Miguel “Chino” Figueroa y el baterista brasileño Ricardo Strauss, realizando una serie de conciertos bajo el nombre de Expresión Musical Contemporánea (EMC) en el auditorio de la biblioteca municipal de San Isidro.

En el verano de 1980, Luna se vincula con “Manongo” Mujica a raíz de una serie de conciertos en el auditorio Miraflores que llevan a la formación del grupo Solos, orientado a la improvisación con instrumentación que prescindía de instrumento armónico, constando de dos saxofones, bajo eléctrico y batería. Más

³³ Los datos biográficos de Enrique Luna fueron obtenidos del libro Chinchá Saudita, Alvarado, L. 2015 y entrevista realizada el 26 de noviembre del 2019 en la ciudad de Lima.

adelante crea el grupo Matiz (1982), de estructura más convencional y con un sonido más cercano al *cool jazz*, interpretando las composiciones de Luna y del pianista Arturo La Cruz.

Jean Pierre Magnet (1949) es hijo de madre peruana y padre francés, quien era gerente del hotel Country Club. Ahí, el pequeño Jean Pierre creció escuchando la banda que animaba los eventos, en la que destacaba un saxofón. Este hecho lo impulsó a escoger este instrumento para su aprendizaje musical. Durante sus años escolares formó un grupo de *rock* que posteriormente se convirtió en Traffic Sound, importante banda referente del *rock* psicodélico de Lima en 1970, con la que editó cuatro discos y realizó giras por Sudamérica³⁴.

Jean Pierre estudió flauta en la ciudad de Buenos Aires en 1973. En 1975 partió a los Estados Unidos, al Programa de Música de la University of Mississippi para finalmente enrolarse en el Berklee College of Music, en Boston. Después de unos semestres se traslada a la ciudad de San Francisco y luego a Santa Barbara, donde tocó principalmente con el grupo Freeway con quienes grabó. Para aquel entonces, Jean Pierre buscaba consolidar los conocimientos adquiridos en Berklee y desarrollarlos encontrando su voz en su instrumento el saxofón. A fines de los años 70 regresó a Lima con el grupo Freeway y en un primer intento empresarial abrió una discoteca llamada Reflejos. Jean Pierre Magnet conoció al empresario argentino Jorge Ferrand en el Lion's Pub, lugar que este administraba. “[...] al notar la acogida que el lugar tenía, Magnet y Ferrand decidieron embarcarse en un proyecto más ambicioso, abrir un local más grande y con las condiciones ideales para albergar conciertos

³⁴ Los datos biográficos de Jean Pierre Magnet fueron obtenidos del libro Chinchá Saudita, Alvarado, L. 2015 y entrevista realizada el 30 de enero del 2020 en la ciudad de Lima.

internacionales. Así es que en la cuadra cinco de la avenida la Paz, en Miraflores, se abrió en 1983 el Satchmo Jazz Bar, que logró presentar a artistas de la talla de Dizzy Gillespie y Paquito D' Rivera” (Alvarado 2015: 37).

En 1984 Jean Pierre emprendió otro importante proyecto para el *jazz*, organizando el Primer Festival de Jazz de Lima, en el Centro Comercial Camino Real, convocando a grupos activos en ese momento en la escena del *jazz*, como Miki González con su proyecto de *jazz* afroperuano, el baterista Pocho Purizaga y la Lima Big Band. También estuvieron Los Rímac Stompers con estilo *dixieland* de los orígenes del *jazz*, el guitarrista Coco Salazar y el propio Jean Pierre Magnet con su cuarteto Los Mosqueteros. Este festival, en ediciones posteriores, contó con invitados internacionales tales como Dave Valentin con Ray Barreto, Alex Acuña, Said Abdul Al-Khabyr, entre otros.

Cuando el Satchmo entra en funcionamiento, Jean Pierre promueve *jam sessions* los días lunes por la noche, para que lleguen los músicos de *jazz* e improvisen de forma libre. Para este fin forma un cuarteto con Manongo Mujica en la batería, Enrique Luna en el bajo eléctrico y Félix Vílchez en el piano, quienes junto a Magnet conformaban la banda anfitriona. La intención era la de proporcionar un espacio para la improvisación a partir de un repertorio de las composiciones *standard* de la canción americana o los temas más recurrentes del *jazz*, una lista de temas comunes que los músicos de este género suelen tocar en estas sesiones.

Más adelante, Julio “Chocolate” Algendones en las congas y el cajón se convierte en un invitado frecuente. En una oportunidad en que Vílchez no puede llegar a uno de los ensayos y estando “Chocolate”, encuentran un sonido nuevo

y deciden explorarlo; siendo este el inicio de lo que primero se llamó el cuarteto de “Manongo” Mujica y luego evolucionó hasta convertirse en Perujazz.

Si bien de alguna manera es Magnet quien los convoca inicialmente para una labor específica en el local del Satchmo, podemos notar que tanto Mujica y Algendones han tenido ya un encuentro musical previo que resultó en parte de la grabación de *Paisajes sonoros*, así como Luna y Mujica han participado juntos en el cuarteto Solos.

Como declara Enrique Luna en entrevista del 26 de noviembre de 2019, los primeros en reunirse con fines musicales fueron Mujica y Algendones, a partir de la empatía rítmica de ambos percusionistas. El primero muestra un interés especial por aprender el lenguaje tradicional de los ritmos afroperuanos y conjugarlo con el discurso ya adquirido por él luego de sus experiencias en el *jazz* y el *rock* psicodélico. En el camino se empieza a establecer un intercambio, producto de los diálogos sonoros entre los dos músicos. Para ese momento, Mujica y Enrique Luna ya vienen tocando juntos desde el verano del 80 en el grupo Solos, creando un continuo rítmico basado en el *swing* del *jazz*. Un año más tarde se reúnen para otra serie de conciertos uniendo fuerzas con, el saxofonista peruano residente en Puerto Rico, Héctor Veneros, quien se encuentra en Lima de vacaciones, pero con una agenda de actividades musicales variadas, como recordamos en la sección dedicada a Richie Zellon.

El esquema de trabajo que el nuevo cuarteto emplea para desarrollar su música es el de la creación colectiva fruto de sesiones de improvisación libre en el que van surgiendo ritmos y temas. Es un cuarteto con personalidades bien definidas, cada una con la madurez producto de las experiencias personales

como músicos recorridos y todas con una seguridad interpretativa procedente de una buena relación con su instrumento.

“Chocolate”, al ser el mayor de todos, y contar con conocimientos profundos de la percusión afrocubana, alimentados con sus vivencias en los viajes por Centroamérica, en especial por Cuba y Haití, se encuentra en una situación de cierta ventaja frente a otros percusionistas del medio. A esto se suma su conocimiento de los patrones rítmicos de las antiguas danzas y ritmos de la tradición afroperuana, que se vienen recuperando desde los años 50 gracias al valioso trabajo de los Santa Cruz. A ello se le suma el trajín intenso de los últimos años al lado de Perú Negro y Arte Negro Matalaché. En cada una de sus aventuras musicales, Algendones le imprime una presencia especial en el momento de la *performance*, debido, según cuenta en video emitido el 26 de junio de 2004 en el programa Presencia Cultural, a la concentración requerida para la ejecución de la percusión en los ritos de Santería y Vudú que aprendió en Cuba y Haití. Según nos dice: “Porque el afro y la Santería llaman a los espíritus, entonces los toques del tambor o de cajón son como un llamado a los espíritus para comunicarse con ellos. Y el instrumento más propicio es la percusión. No, yo no lo escogí. El instrumento me escogió a mí.” Esta mística es la que Algendones transmite en su ejecución.

“Manongo” Mujica, con la disciplina de haber pasado muchas horas de exploración, introspección y descubrimiento personal unido a otras búsquedas interiores en otras prácticas espirituales, pone esa especial sensibilidad al servicio de la música. Su aprendizaje inicial en el *jazz* le da la solvencia para imprimir su personalidad en la ejecución sobre todo de la batería y extenderla a cuanto instrumento exótico elija para su paleta de colores musicales. Del *jazz*

recoge la atención a lo que se va sucediendo en transcurso de la improvisación, así como las técnicas instrumentales para lograr una ejecución precisa y expresiva. De su experiencia psicodélica obtiene la imaginación para escoger diferentes instrumentos y colores tímbricos.

Enrique Luna trae a la mesa una formación de primera fuente del *jazz* de la ciudad de Nueva York, ocurrido desde sus inicios con el contrabajo en la adolescencia. Su sentido rítmico de gran precisión e intención en los acentos le da una fuerza expresiva a su forma de acompañar que, aunque por momentos pasa desapercibida por la audiencia, es un soporte sólido sobre el que se apoyan rítmica y armónicamente los solistas. Los años tocando el bajo eléctrico con un buen número de grupos en Santiago de Chile tanto de *jazz* como afines al *funk* en los que también se desarrolló como compositor, no hacen más que aumentar su bagaje.

Finalmente, pero no por eso menos importante en su aporte, tenemos a Jean Pierre Magnet. Siendo el saxofón una voz melódica, tiene sentido su ubicación descansando sobre los instrumentos que dan el soporte rítmico y armónico. Magnet nos presenta, primero que nada un robusto sonido en el saxo tenor heredero de imponentes sonidos de sus modelos, íconos del género: Sonny Rollins, de Nueva York, con su sonido franco y de total entrega, duro representante del *hard bop*; y Stanley Turrentine, de Pittsburgh, Pennsylvania, quien representa el sonido de los *blues*. De sus primeras experiencias con el *rock* trae la energía y la intensidad conjugadas con lo que ha asimilado del fraseo y *swing* del *jazz* y el legado de la tradición afroamericana de los *blues*; la riqueza rítmica del *funk* tan popular entre los saxofonistas de la época, poblado de

acentos en síncopa; y el timbre tan característico en el *jazz* del saxofón que pone el dramatismo en los pasajes culminantes de las improvisaciones.



(Foto: Archivo Perujazz)

4.2.2 Las producciones musicales de Perujazz

Perujazz logra su primera producción en 1986. Grabada por Sandro Li-Rosi en CLIO Studios³⁵, fue editada sólo en cassettes en una época en que resultaba casi obsoleto prensar discos de vinilo y todavía no llegaba a Lima la tecnología del disco compacto.

³⁵ Datos que aparecen en la ficha informativa del *cassette* Perujazz, 1986.



PERUJAZZ, 1986 – Formato cassette.



PERUJAZZ, 2014 - Disco compacto
(Reedición del cassette de 1986)

La primera pista que escuchamos es El tren, basada en el trepidante e insistente motivo rítmico generado por “Manongo” Mujica en el *steel drum*³⁶, que junto al cajón de “Chocolate” asemejan el desplazamiento de una locomotora por los rieles. Jean Pierre Magnet utiliza un armonizador electrónico que le añade voces al sonido del saxo tenor y se introduce sobre el ritmo con sonidos de bocinas del tren. Luego de esa introducción, el saxo y el bajo eléctrico se suman al ritmo. El saxo comienza a improvisar alrededor de este sonido que da el centro tonal. Está armonizado a la octava, efecto que, en un buen trabajo de edición, lo ensambla con el bajo que va cambiando pedales en notas largas, mientras el sonido del tren se va alejando.

³⁶ Instrumento originario de Trinidad y Tobago fabricado de cilindros metálicos industriales, a los que se tiemplan a golpes de martillo para conseguir afinar las diferentes alturas de las notas.

El bajo propone un nuevo ritmo, se le une la batería con escobillas junto a las congas, llevándonos al *swing* de los años 30; es el tema Salón de baile. El saxo ingresa otra vez con el efecto del armonizador creando la ilusión de una sección de saxos al estilo de las *big bands*. Le siguen un solo de bajo y luego se quedan solas las congas. Al concluir su improvisación, llama a volver al ritmo original sobre el que el saxo juega con unos glissandos aprovechando el efecto de sonido. Poco a poco va desapareciendo en *fade out*.

Nos queda claro que Perujazz está trabajando con atmósferas que son el resultado de sesiones de exploración colectiva en las que van descubriendo y creando un sonido de grupo que se convierten en temas, o más bien materiales, muy simples de tipo modal, con pocas variaciones de secciones pero que sirven de vehículos para ir improvisando y creando una composición que se va develando en el camino. Así mismo, van reconociendo estos temas en base a las referencias comunes que los mismos sonidos les sugieren. De esta manera el ritmo continuo de la primera pista sugiere un tren y el ritmo con escobillas de la segunda pista sugiere el estilo de *jazz* que más éxito tuvo para el público nacional, el *swing* de los años 30.

En la tercera pista se explora un ritmo y una melodía más relacionada al mundo de Julio Algendones. Empieza con una introducción contemplativa por el saxo tenor entonando la melodía del Toro mata, luego de unos golpes de quijada de burro. Lo particular de esta versión es que está ejecutada en modo mayor, a diferencia de la original que es en menor. Suena como un lamento que nos recuerda el sonido de *blues*. El cajón empieza con el patrón rítmico del landó que emplea Perú Negro en su coreografía del Toro mata. Acompañado por un cencerro, improvisa variaciones hasta que se le unen la batería y el bajo en un

ritmo más cercano a los *blues*, que resulta compatible con el landó. El bajo modula una cuarta aumentada sobre la que el saxo tenor repite la melodía y la varía en forma improvisada. Este patrón se repite en dos modulaciones de tercera menor hasta volver al tono original. Las melodías del saxo cada vez nos acercan más a los *blues* así como los golpes de la batería. El cajón ya ha cambiado a las congas. Hay un retorno a la melodía declamada original y la composición termina con el patrón del landó en el cajón. El poder encontrar esta compatibilidad en el ritmo de una manera tan orgánica, desde el acto de la ejecución musical antes que del planteamiento intelectual, parece ser el triunfo de este grupo en el que se consigue plenamente la convivencia de los diferentes aportes personales.

Donde también se aborda la tradición afroperuana es en el tema bandera de Perujazz: Chincha Saudita, con un título memorable que pone en evidencia el gran sentido del humor de los integrantes del grupo. La autoría de este ingenioso juego de palabras podría atribuirse a Algendones y Mujica, sin negarle posibilidades a Magnet o Luna que también gozan de un inquieto sentido del humor, aunque de otro estilo.

La pista inicia con un diálogo entre las congas y el saxofón tenor libre de métrica o ritmo, que se turnan en un intercambio de frases cortas espontáneas e improvisadas. Las congas emiten sonidos producto de una ejecución que, en la combinación de diversos timbres, trata de acercarse lo más posible a la vocalización o articulación de vocablos muy al estilo de los tambores habladores (*talking drums*) de la música senegalesa. El saxo tenor responde con diferentes matices y registros como en una conversación; el referente de su sonido continua con su vocabulario heredero de la tradición de los *blues* y *rhythm and blues*

(R&B) igualmente aproximándose a la comunicación hablada. Terminado el diálogo, inicia la batería con un motivo rítmico que será la frase que escucharemos al final del tema. El saxo responde con un trino igualmente característico del *blues* y remata con otro motivo rítmico melódico que será recurrente durante la pieza. Así el bajo, el bajo, las congas y la batería ingresan en un ritmo de 12/8 a una sección donde se expone un primer tema melódico de reminiscencia árabe o española a cargo del saxo tenor. Luego pasan a un segundo tema con un distinto acompañamiento y un cambio armónico, para regresar al primer tema e iniciar la improvisación del saxo tenor que se desarrolla siguiendo el esquema formal o secuencia de los dos temas expuestos en la melodía. A partir de este momento irrumpe de súbito el cajón, acompañado únicamente por un cencerro, en un solo con las referencias a los motivos más tradicionales del festejo como ritmo afroperuano. Es como si “Chocolate” citara un compendio de los toques del festejo afroperuano en este solo, antes de dejar el cajón de la misma forma sorpresiva para continuar con las congas, volviendo al ritmo original, sobre el que la batería inicia su improvisación manteniendo lo establecido por el cajón (desarrollo de una improvisación siguiendo los patrones rítmicos del festejo). Luego de este solo, reingresa el bajo con el acompañamiento original sobre el que se desata otra improvisación, esta vez de las congas, que es interrumpida por el motivo inicial de la batería, esta vez tocado por todos los instrumentos, cambiando de acordes hasta llegar a una resolución. Este pasaje se repite hasta una interrupción y luego vuelve a repetirse, pero ahora con un acompañamiento típico de *rock-blues* en la batería hasta llegar al final.

Chincha Saudita es la composición del cassette que cuenta con una estructura con mayor planificación. Dentro del esquema de trabajo del grupo, ha requerido de un proceso más largo hasta alcanzar a satisfacer las expectativas de todos. En el aspecto estructural cumple muy bien su cometido y es una composición formalmente equilibrada, lo cual explica por qué se ha mantenido en el repertorio obligado de Perujazz por tres décadas.

Sin embargo, el momento clave, desde el punto de vista del argumento de esta investigación, es la sección de los solos de percusión. El solo de cajón de “Chocolate” es el momento de mayor conexión con el acervo de la música afroperuana. Su manejo de motivos rítmicos, frases y oraciones en el contexto de una sección de improvisación, como parte de una composición de *jazz*, no difiere en lo absoluto de los espacios dedicados a los solos de percusión en una composición tradicional afroperuana. Su dominio y maestría es innegable. Es novedoso escucharlo en el contexto de Perujazz. Y en cuanto al solo de batería, es notable percibir la manera en que Mujica ha asimilado el lenguaje adquirido en incontables sesiones de interacción musical con Algendones, hasta hacerlo suyo, como atestigua la naturalidad con que desarrolla el uso de frases al servicio de su impronta. Durante la sección de la primera exposición melódica, la batería acompaña con un patrón rítmico derivado de los *blues* o del *rock*. Cada ocho compases cierra este ciclo con lo que comúnmente en música popular se conoce como *fills* (relleno), frases que demarcan el término de una oración de ocho compases y el inicio de los siguientes ocho. En estos *fills* Mujica alterna, obedeciendo a una elección espontánea y personal, frases de un compás en división ternaria con otras en división binaria generalmente asociada al *rock*.

De los tres temas restantes, dos de ellos se relacionan más al *jazz* y específicamente al estilo de *jazz* que sonaba internacionalmente y que se terminó conociendo como *fusión*. *Ostinato* es una composición ligada al estilo del *funk*. En esta, la división de cada tiempo del compás de 4/4 es binaria y mayormente en semicorcheas y sus diferentes combinaciones con síncopas incluidas. Es igualmente interesante escuchar un solo de Chocolate en el cajón en esta métrica y haciendo uso de recursos de frases en este estilo. El tema *Persecución* está más ligado al *jazz*, es el más corto de todos y es una improvisación del saxo en interacción con los demás con estructura libre y un desarrollo cromático en la dirección de la armonía que se va desarrollando con total libertad. Ambos temas tienen similitudes con el universo musical de un grupo emblemático de esa época como Weather Report. *Africana*, otro tema de carácter atmosférico, explora sonidos en la percusión que lo remiten a una referencia, producto de un constructo, con el continente africano.

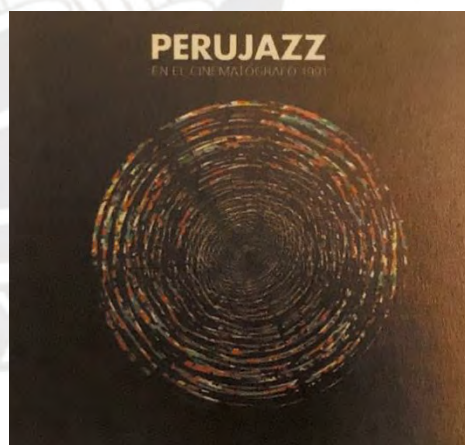
Después de esta producción Perujazz inició una serie de gestiones con el fin de concretar una gira internacionalmente. Desde 1985 empezaron por una visita a Chile, luego el Festival Mar del Jazz en Argentina. En 1986 emprenden una gira extensa y poco planificada por Europa. Se inicia en Italia, pasando las ciudades de Messina en Sicilia, Nápoles, Roma y la región Umbria. Continúan con España, llegando a Madrid y Barcelona, finalizando con conciertos en París, Francia. En julio de 1987, Perujazz vuelve a Umbria, Italia para cuatro presentaciones, una de ellas en el Festival Internacional de Umbria en la ciudad de Perugia, donde comparten escenario con el cantante británico Sting acompañado de la orquesta de Gil Evans, en un tributo al guitarrista Jimi Hendrix.

A la vuelta se cierra un ciclo con la decisión del bajista Enrique Luna de abandonar el grupo y mudarse a Santiago de Chile³⁷.

En su lugar ingresa el bajista David Pinto, que se inaugura en un concierto dentro de la Bienal de Arte de Trujillo, realizando un solo introductorio al tema La Marinera. Pinto trae al grupo un valioso bagaje de experiencia y conocimiento de ritmos afrolatinos gracias a experiencias previas en orquestas de salsa como en Los Mosqueteros de Jean Pierre Magnet y en Los Chondukos, junto a Miki González. Con esta alineación Perujazz llega a los Estados Unidos, exhibiéndose en el New Music America Festival en 1988, y en 1989 son invitados al Festival de Jazz de Montreal, uno de los más importantes en el mundo. Luego vendrían un Festival en Caracas, Venezuela y el Festival Cervantino en Guanajuato, México.



(Foto: Archivo Perujazz)



Perujazz en el Cinematógrafo 1991
(Edición 2013)

³⁷ Información brindada personalmente por los integrantes del grupo Perujazz en diferentes oportunidades.

En 1991 editan una segunda producción, un CD grabado en vivo en El Cinematógrafo de Barranco, en el que cuentan con un invitado en la guitarra, Ramón Stagnaro, quien vivía en Los Ángeles y se encontraba de visita. Ese mismo año, Magnet produce el IV Festival de Jazz en la carpa del hotel Crillón. Para esta presentación organiza un encuentro de Perujazz y Perú Negro en el que se alcanza el clímax con el tema Chincha Saudita, luego de algunos temas tradicionales de Perú Negro acoplados con Perujazz. Después de ese concierto el cuarteto entra en un período sabático de diez años, para retomar actividades como grupo a fines del 2001 en un concierto grabado en Teatro Peruano Japonés y editado al año siguiente, iniciando así una nueva etapa en su discografía, que se prolongaría hasta la última producción del año 2017.



PERUJAZZ – *EN VIVO*, 2002



PERUJAZZ – *MUNDO NUEVO*, 2007



PERUJAZZ – *25 AÑOS con Abraham Laboriel*
2012



PERUJAZZ – *MÁGICO*, 2015

En este último trayecto hubo algunos cambios importantes de integrantes, siendo el más dramático la pérdida de “Chocolate” Algendones, quien falleció el 26 de julio de 2004 y fue reemplazado por Luis Solar en la percusión. Con esta formación, Perujazz graba su segunda producción en estudio como un homenaje póstumo a Algendones: un doble CD con algunos músicos invitados y lanzado en 2007. Poco después, David Pinto se muda a los Estados Unidos. En el 2009 dan un concierto para celebrar los 25 años de la fundación del grupo e invitan al bajista mexicano con residencia en Los Ángeles, Abraham Laboriel. Esta actuación es también llevada al disco que se publicó recién en 2012. En 2013 empiezan a celebrar los treinta años de la banda con una exposición retrospectiva en el local que fue El Cinematógrafo y reeditan en CD el *cassette* original de Perujazz. También realizan un concierto con Enrique Luna, que vino de Chile, y que también cuenta con las colaboraciones de César Ballumbrosio en la percusión y el violín y Andrés Prado en la guitarra. En 2015 graban, en la ciudad de Los Ángeles, la tercera producción en estudio, *Mágico*, que con la presencia de Alex Acuña en la percusión y Abraham Laboriel en el bajo como invitados³⁸, trae nuevos arreglos y versiones de algunos títulos del repertorio clásico de Perujazz, además nuevas composiciones.



³⁸ Los datos de este capítulo han sido obtenidos del libro *Chincha Saudita* (Alvarado, 2015); así como de las entrevistas realizada a Enrique Luna (Lima, 26 de noviembre del 2019); Jean Pierre Magnet (Lima, 30 de enero y 4 de octubre del 2020) y consultas vía internet con David Pinto (2021).

(Foto: Archivo Perujazz)

4.3 MESTIZO

El grupo Mestizo surge de la urgencia creativa del músico Félix Vílchez Fernández en un periodo en el que en la ciudad de Lima hubo un incremento de actividades musicales relacionadas al *jazz*. La mayor frecuencia de presentaciones de esta música en locales mirafloresinos como el Sargento Pimienta, el Lion's Pub y el Auditorio Miraflores, o El Úvalo de San Isidro, así como la visita de consagrados del *jazz* norteamericano al Teatro Municipal como parte del itinerario en sus giras por Sudamérica, despiertan un mayor interés por el *jazz* tanto en el público como en los músicos populares limeños.

Hacia el año de 1984, esta inquietud aumenta tras la inauguración de un local exclusivamente dedicado al *jazz* como fue el Satchmo, bautizado con el sobrenombre con que se conoce a la personalidad más resaltante de los orígenes del *jazz*: Louis Armstrong. Este proyecto del saxofonista Jean Pierre Magnet y el promotor argentino Jorge Ferrand prometía un espacio para desarrollar una escena local y para las propuestas de los músicos de la ciudad y el territorio nacional alrededor de esta música. Las visitas de grandes exponentes internacionales empezaron a sucederse en diferentes temporadas. En el mes de mayo se realizó el Primer Festival de Jazz.

Félix es hijo del guitarrista Félix Vílchez López, experimentado músico con gran trayectoria en el ambiente musical limeño, así que desde la infancia ha crecido en contacto auditivo con todos los géneros que se practican y cultivan en Lima. Su conocimiento de los ritmos afroperuanos tampoco es escaso. Además, tiene una relación amical con el guitarrista Carlos Hayre, por ese entonces

esposo de la cantante y compositora Alicia Maguiña. Con Hayre intercambian ideas sobre la música afroperuana. El maestro Hayre le muestra algunas composiciones³⁹ y en el verano de 1986, Félix Vílchez congrega a un grupo de músicos para tocar algunas composiciones que venía trabajando, alineadas con los sonidos que en esos días se conocían como el *jazz* contemporáneo, un *jazz* ejecutado por más de una década con instrumentos eléctricos bien amplificados. Pero estas composiciones entran en un diálogo directo con los ritmos afroperuanos.

Luego de algunos ensayos, el grupo es invitado a participar en un gran evento cultural fomentado por el gobierno del presidente Alan García en su segundo año, la Semana de Integración Cultural Latino Americana (SICLA)⁴⁰.

El grupo es bautizado con el nombre de Mestizo y Vílchez se embarca en la empresa de grabarlo. El producto es también un *cassette*⁴¹ publicado por Pargensa.

³⁹ Otros precedentes de trabajos en esa dirección fueron los de Richie Zellon y su disco editado en 1982; también los conciertos de Los Chondukos, el proyecto de Miki González. El baterista "Pocho" Purizaga aborda su inquietud por trabajar con la música peruana en sentido inverso. Toma melodías de la música criolla y realiza arreglos sobre ellas en el más puro estilo del *jazz* para banda grande formando su Lima Big Band.

⁴⁰ Los datos mencionados en este capítulo son recuentos de vivencias personales, por haber sido testigo de los hechos.

⁴¹ Como se mencionó en el caso de Perujazz, el *cassette* era el formato predominante en la década de los 80 en el Perú.



Mestizo, 1986. Pargensa (Edición en cassette)

En esta ocasión *Mestizo* está conformado por Félix Vilchez en el teclado, Carlos Romero en guitarra eléctrica, Marco Durand en bajo eléctrico, Alex Sarrin en la batería, Hugo Bravo en cajón y percusión y quien escribe en saxo alto. Se graban las composiciones de Vilchez, Obertura, Voluble y O sí, o no. De Carlos Hayre, dos composiciones: Fuga y Za, za, za. Completa la lista el tema de John Lennon, Imagine.

La forma que impone Vilchez al tratar los ritmos afroperuanos en sus composiciones no es simple ni gratuita y mucho menos trata de forzar su utilización a como dé lugar. Lo hace empleando un buen oficio de compositor desarrollado en su trabajo creativo para otros encargos de arreglista o creador de música para publicidad. Sobre todo, logra captar la compatibilidad de los patrones y ritmos afroperuanos, básicamente ternarios, ordenados en compases compuestos, y la manera de sentir la división de los tiempos en forma igualmente ternaria en el *jazz*. Solo cambian levemente los acentos, lo que hace posible frasear, a la manera del *jazz*, sobre el acompañamiento de un cajón tocando un típico patrón de percusión de festejo.

El tema Obertura es en $\frac{3}{4}$ con una melodía muy rítmica de influencia *funky*, tanto en la batería como en el bajo. Se suceden solos de teclado y de guitarra con melodías llenas de síncopas y secuencias de corcheas. Después del solo de guitarra se toca el final de la melodía y hay una fermata. El teclado establece otro ritmo de cuatro tiempos al que se suman el bajo y la batería, pero sobre todo el cajón en ritmo de festejo. Sobre la figura rítmica del teclado el saxo canta una melodía de ocho compases que podría bien ser acompañada por un ritmo de *swing*, pero suena muy natural sobre el ritmo de festejo. Prosiguen solos del saxo y del teclado. En forma muy natural se puede improvisar eligiendo un fraseo de *jazz* o de un festejo tradicional sin que ocurra ningún conflicto en el ritmo. Durante el solo de guitarra el acompañamiento cambia una vez más, pero no de métrica ni tempo, sino de las figuras empleadas. Lo que emplea es un ritmo conocido como *shuffle*, en el género de *blues*; lo que provoca en el guitarrista otro estilo al improvisar. Continúa un solo de cajón sobre ritmo de festejo siguiendo la forma de ocho compases. Lo que sigue es un *solí* obligado: es decir una larga frase escrita a semejanza de un solo, pero ejecutada por varios instrumentos al unísono o en armonía, esta vez por el teclado, la guitarra y el saxo. En breves pasajes se les unen el bajo y la batería. Las melodías de este *solí* varían en su figuración rítmica entre la división ternaria de las corcheas ordenadas de a tres en el ritmo compuesto de $\frac{12}{8}$ del festejo, y la división binaria de las frases de cuatro semicorcheas en ese intercambio rítmico típico del *jazz* moderno a partir del *bebop*, intercalado con los giros melódicos poblados de síncopas producto de la imaginación creativa del compositor o del improvisador. Para finalizar se retoma la melodía de esta sección y la melodía original en $\frac{3}{4}$.

Toda esta explicación, más de carácter técnico musical, tiene el objetivo de analizar el manejo de los recursos en juego para que ocurra la “magia” de combinar los usos de los distintos géneros y lograr un resultado satisfactorio. Los mismos elementos intervienen en los temas en ritmo de festejo como las dos composiciones de Carlos Hayre⁴².

Mestizo continuó varios años más realizando presentaciones en Lima en diferentes escenarios y festivales de *jazz*, y fuera del país en giras por países como Chile, Brasil, Polinesia Francesa, Tahití. Félix Vílchez siguió componiendo, siempre con visión a futuro, experimentando con ritmos irregulares y formas más largas, diferentes claves rítmicas y sin dejar de tener como base y referencia el acervo de la música costeña peruana. En 1993, con otra formación que incluía a José Luis Madueño, César Peredo, Hugo Bravo, Alex Sarrín, y teniendo como invitados a Alex Acuña y Carlos Hayre, Mestizo graba un segundo *cassette*: Nuevos Aires.



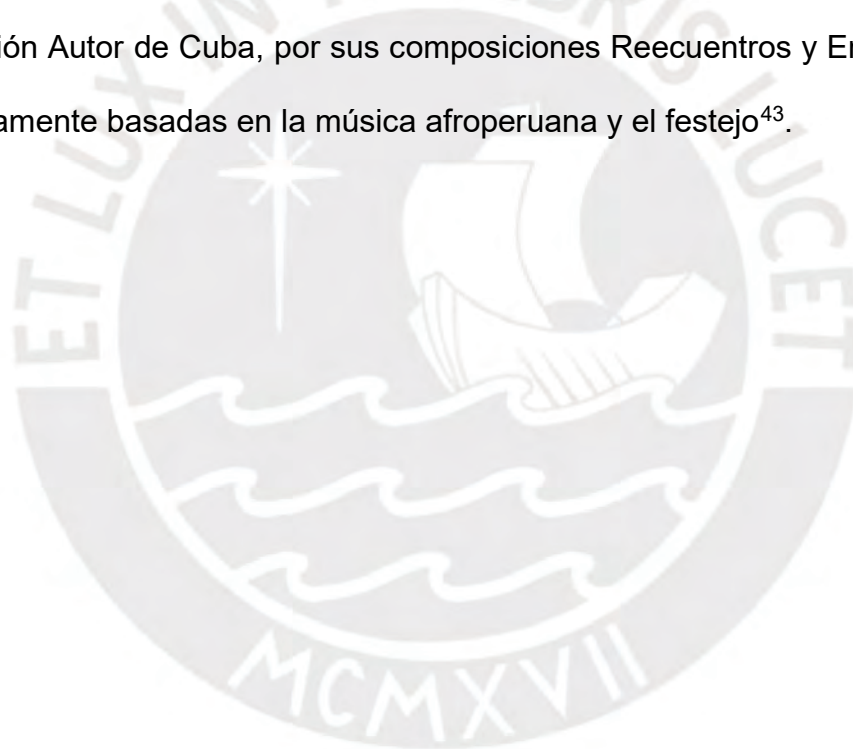
Nuevos Aires, 1993.

⁴² Sin embargo, a pesar de repetirse ciertas técnicas y recursos, siempre sorprende las infinitas posibilidades del genio creativo del músico, ya sea compositor, arreglista o improvisador.

Brevemente, no puedo dejar de mencionar a José Luis Madueño, que formó parte de los últimos tiempos de Mestizo y sigue desarrollando una muy destacada como músico creador sin encasillarse en ninguna corriente en especial que no sea la música peruana actual. Con un buen dominio del piano desde muy joven, José Luis, hijo del compositor, arreglista y educador Jorge Madueño, declara: “[...] tocaba valeses desde los diez años. Mis primeras influencias estuvieron en mi casa, en las reuniones bohemias que organizaba mi padre. Iban a mi casa Lucho González, César Calvo, Chabuca Granda, Manuel Scorza, y por ahí empieza una primera absorción de elementos peruanos” (Olazo 2002: 62).

Cabe destacar el contacto que tuvo con Richie Zellon en su segunda etapa, participando en las grabaciones hechas en Lima que son parte del disco compacto *Café Con Leche*, de 1994. Dos años más tarde viajó a Orlando, Florida para grabar como pianista del segundo disco *The Nazca Lines*, al lado del saxofonista George Garzone, Alex Acuña, Oscar Stagnaro y el baterista cubano Ignacio Berroa. Pero Madueño no viajó sólo para participar del disco de Zellon, sino también con el propósito de realizar una grabación de su material, producido por Richie Zellon. De esta manera se edita *Chilcano*, primera producción de José Luis Madueño, grabada también en Orlando y Los Ángeles con la participación de Steve Tavaglione en los saxos tenor y soprano; el venezolano Pedro Eustache en flauta; Richie Zellon o Ramón Stagnaro en guitarra; John Patitucci en el contrabajo; Oscar Stagnaro y John Peña en bajo eléctrico; Alex Acuña en la batería y percusión. Con una sola excepción, todas las composiciones son de su autoría y muestran un despliegue muy versátil de géneros del *latin jazz*, pero cuenta con composiciones que se centran en la música afroperuana. El tema

Witch Doctor In The Alley es un festejo. Válsamo es eso: un vals. Nica's Dream, del pianista Horace Silver, está en una versión de festejo algo lento. Moonspark está llevado al landó y su parte final a la zamacueca. Los temas Reflections y Chilcano tienen ritmos ternarios pero más abiertos, con pasajes más vinculados a ritmos tradicionales. Como veremos más adelante, se asocia en un proyecto con Jean Pierre Magnet para trabajar sobre la música andina relacionándola con el *jazz*, el *rock* y el concepto de lo que hoy se llama fusión. En los años 2000 y 2002 ganó el segundo puesto en los II y III Premios SGAE de *jazz* latino, organizados por la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) de España y Fundación Autor de Cuba, por sus composiciones Reencuentros y En el rincón respectivamente basadas en la música afroperuana y el festejo⁴³.



⁴³ Estos y otros logros pueden ser encontrados en su página web: joseluismaadenomusic.com

CAPÍTULO V: LA MÚSICA ANDINA, EL JAZZ Y LA FUSIÓN

5.1 WAYRURO.

La idea de la creación de Wayruro fue todo un proceso que surge cuando Jean Pierre Magnet se encontraba inmerso en la producción de festivales de *jazz* anuales. En la edición del Festival Internacional Top Jazz del año 1994, le transmitió la idea al pianista José Luis Madueño de presentar una propuesta que partiera del sentir de la música andina que está presente en todos los músicos nacidos en el Perú. Según cuenta Magnet, en la entrevista del 30 de enero del 2020, en Lima, desde muy pequeño sus oídos, de forma inconsciente, fueron expuestos a muchas manifestaciones musicales andinas que llegaban por diversos medios. Desde la radio hasta otro tipo de eventos en los que indirectamente se establecía un contacto con expresiones de la música del Ande. Lo interesante es que mucha de la música andina que se escuchaba en Lima en los 50 y 60 provenía del valle del Mantaro, en el departamento de Junín y la sierra central del Perú: “[...] desde 1950, el liderazgo de los músicos del Valle del Mantaro en la industria del disco fue crucial para ir introduciendo un peculiar estilo y sentimientos regionales” (Romero 1994: 22). Se trata de una música andina mestiza, interpretada por las que se conocen como orquestas típicas del centro; agrupaciones conformadas por instrumentos occidentales en su totalidad: dos violines, dos clarinetes, un numeroso contingente de saxofones de varios registros y un arpa. Es un sonido bastante particular y diferente al de la música andina de otras regiones del norte, del sur o del altiplano, donde es más frecuente encontrar instrumentos de viento artesanales de origen ancestral como la quena, las zampoñas y un sinnúmero de variedades de flautas.

Este sonido del centro le resultaba atractivo a Magnet y más aún cuando aprendió a tocar el saxofón. Encontró una identificación con ese sonido.

Con Madueño empiezan a experimentar en composiciones y arreglos de temas tradicionales muy representativos, y aterrizan en un género del centro con mucha energía rítmica y con la sonoridad de los saxofones de tierras huancas: el huaylarsh. En ese festival de 1994 se llegó a presentar una primera propuesta. Al año siguiente, en el festival Top Jazz '95, se desarrolló la idea y se presentó al grupo como Huayljazz⁴⁴, nombre difícil que intentaba sintetizar la intención y dirección artística. Finalmente se eligió el nombre de una semilla muy decorativa en la vestimenta andina, el Wuayruro.

La formación del grupo Wayruro quedó definida en cuatro saxofones a cargo de Magnet, Remig Fernández, Nestor Benítez y el que escribe; Edgar Huamán y Edgar Espinoza quienes tocan quenenas, zampoñas y otros instrumentos andinos; José Luis Madueño y Pepe Céspedes a cargo de los teclados; Juan Luis Pereira en la guitarra eléctrica, charango y mandolina; Mariano Lij en el bajo eléctrico; Alex Sarrín en la batería y Luis Solar en la percusión. Con esta instrumentación la intención fue mostrar la variedad de sonidos típicos andinos, conjugándolos con los teclados electrónicos, la batería, la guitarra y el bajo eléctricos.

Madueño y Magnet trabajaron juntos en las ideas principales referentes a melodías y estructuras y proyectaron la grabación del disco compacto titulado *Wayruro* bajo el sello Discos Independientes, que se editó en 1996.

⁴⁴ Información extraída del libro *Chincha Saudita* (Alvarado 2015: 100).

Una parte del disco se grabó en Lima, en lo que respecta a saxofones, instrumentos andinos, charango y teclados; mientras que en la ciudad de Los Ángeles se invitó a Ramón Stagnaro en la guitarra eléctrica, Alex Acuña en la batería y percusión y al bajista Matthew Garrison, hijo de Jimmy Garrison, quien fuera contrabajista del cuarteto de John Coltrane.



Wayruro, 1996. Discos Independientes

En el disco se presentan arreglos de dos temas muy conocidos del folklore andino, uno es El cóndor pasa de Daniel Alomía Robles y, del *folklore* cusqueño Valicha, de Miguel Ángel Hurtado Delgado.

En esta última composición se presenta un tratamiento revestido de texturas acordes con las sonoridades predominantes en el estilo de fusión. En la sección introductoria observamos la influencia del compositor Josef Zawinul del grupo Weather Report, que se percibe en el ritmo establecido por el bajo con la batería y la guitarra a los que se unen los saxofones hasta emitir una frase pentatónica que nos prepara para el inicio de la melodía. Esta melodía es ejecutada de una forma tradicional por las quenás; mientras la sección rítmica (bajo, guitarra y batería) acompañan con efectos rítmicos y armónicos no tradicionales. A este acompañamiento se suman los saxos con arpeggios y acordes típicos. Toda esta sección se repite y se cierra con la frase pentatónica. En la siguiente sección la

guitarra y las quenas anticipan el solo improvisado de un teclado que concluye con una nueva referencia a Zawinul, que nos lleva a un pasaje en estilo *funky*⁴⁵ de los saxofones y teclados, para finalizar con fuga de huayno.

El tema Elefantes Andinos es una composición centrada en el sonido de los saxofones. Al inicio, el saxo tenor de Magnet hace una especie de llamado con una frase ascendente, la cual es respondida por otra frase del mismo instrumento. Continúa un *ostinato* logrado con la técnica de respiración circular⁴⁶, acompañado por los otros tres saxofones. Luego de una escala sigue una sección en la que interviene un sonido de acordeón para dar paso a una melodía al estilo del huaylarsh que antecede a solos improvisados en los que se turnan cada uno de los saxofones; todo esto acompañado por un bombo andino. Lo que sigue es una parte declamatoria, interpretada por los cuatro saxos y armonizada por los teclados, que concluye con una frase insistente acompañada por la batería.

En el disco también encontramos otro tipo de composiciones, como es el caso de la canción Tupay, de concepto atmosférico, explotando el timbre exótico de los instrumentos de viento andinos como el quenacho y los toyo, con un acompañamiento simple de un bombo y breves pasajes de armonía orquestada para los teclados que le dan otra dimensión.

⁴⁵ El *funk* es un estilo de la música popular afroamericana, muy rítmico, rico en síncopas y heredero de la música de James Brown.

⁴⁶ La respiración circular es una técnica utilizada en los instrumentos de viento que consiste en almacenar aire en la boca y soplarlo al momento de inhalar aire por la nariz para luego seguir exhalando aire de los pulmones dando el efecto de un sonido ininterrumpido.

Un caso similar es la composición Cruz del cóndor, con un mayor desarrollo armónico por parte de los teclados con el soporte de la batería que le brinda un espacio a la improvisación del bajo.

En el disco también encontramos temas que inician con sonidos atmosféricos para pasar a un desarrollo más rítmico del huayno. El caso de Dos plumas cuenta con un solo de saxo tenor que deriva en un pasaje de huaylarsh por los cuatro saxofones. En el caso de la canción Amor Serrano, se escucha un ritmo ligero y bailable, con una melodía romántica del saxo soprano y un intermedio de profunda raigambre andina, otra vez por los cuatro saxos y la mandolina.

Este disco tuvo gran impacto y marcó el camino futuro, ya que fue el primero en experimentar exitosamente con armonizaciones de *jazz* sobre temas andinos. A raíz de este álbum, Wayruro tuvo diversas presentaciones en escenarios internacionales, en países como Noruega, Suecia, Costa Rica y Estados Unidos, así como numerosas actuaciones en el Perú, donde siempre fue bien recibido.

5.2 KENYARA

El grupo Kenyara aparece en la escena musical de la ciudad de Lima durante el segundo quinquenio de los años 90, periodo rebotante de producciones, actividades y eventos musicales, cuando surge en la capital una joven generación de músicos y oyentes interesados en manifestaciones musicales de urbes cosmopolitas como el *jazz* y la *fusión*.

Los miembros de Kenyara no se asumen como un grupo de músicos de *jazz* a pesar de que hay elementos de improvisación en su música. No son músicos

que se aproximan a la práctica musical a partir de desarrollar un lenguaje dentro de las características tradicionales o modernas de este género. Parten más bien de melodías principalmente del acervo andino, tomadas de danzas regionales, versiones de conocidas canciones del folklore y también de composiciones propias basadas en motivos y elementos de la música de los Andes y, más adelante, también de la costa y selva peruanas, logran así en muchos casos integrar elementos de las tres regiones en una misma composición.

Sin embargo, se hace de un espacio en escenarios que difunden los géneros tanto del *jazz* como de la fusión para mostrar su propuesta. En locales como el desaparecido Satchmo Jazz Bar, Jazz Zone en el distrito de Miraflores o La Noche de Barranco, su sonido es bienvenido por el público que los frecuenta. Si por un lado resulta bastante natural y entendible que despierten atracción y expectativa en un público más acostumbrado a los sonidos de los géneros antes mencionados, por otro es difícil imaginar esta aceptación y convocatoria en establecimientos donde usualmente se difunden grupos cultores de música netamente andina. La pregunta difícil de responder es dónde encaja este grupo dentro del universo musical andino, siendo los escenarios en los que se presentan tan cultural y tradicionalmente alejados de los que concentran a los usuales receptores de esta música. A pesar de la autopercepción de los integrantes de Kenyara, he creído importante no dejarlos de lado en mi narrativa de las expresiones peruanas vinculadas al *jazz*.

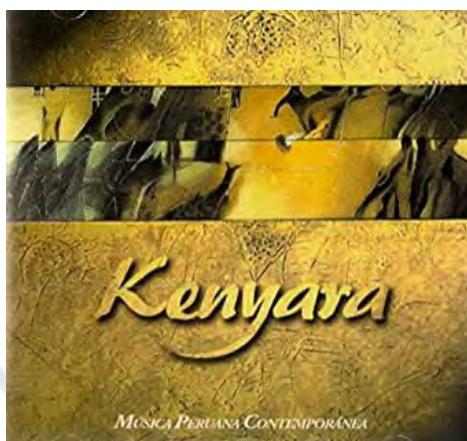
Cali Flores es un destacado músico y reconocido percusionista que participa como tal en innumerables situaciones del panorama musical y artístico. Sus inicios fueron como ejecutante del charango en el grupo Korillacta, agrupación de *folklore* y nueva canción latinoamericana resultado de los talleres de

comunicación social de la Oficina Central de Información del gobierno de Velasco. También participa junto a Korillacta del taller de la canción popular que dirigió Celso Garrido Lecca en el Conservatorio Nacional de Música. Este grupo evoluciona a otro, más comprometido políticamente, llamado Vientos del Pueblo en el que tuvo contacto con músicos como los hermanos Eyzaguirre, ayacuchanos que traían gran tradición musical de su familia. Este grupo cerró su ciclo a finales de los años 80. Desde mediados de esa década, Flores empieza a estudiar armonía con el método de Berklee y a trabajar sus primeros arreglos. Se convierte en músico *freelance* acompañando cantantes en el circuito de Barranco como percusionista y charanguista. A pesar de seguir siendo autodidacta, logra avanzar a costa de experimentar. Su nueva condición de trabajo lo pone en contacto con una gran diversidad de músicos y propuestas, y por extensión lo lleva a escuchar una gama muy amplia de grabaciones y géneros musicales. Sus nuevos conocimientos de armonía y su exposición a otras expresiones musicales lo llevan a escuchar la música tradicional con nuevos oídos y a experimentar con algunas ideas. En 1996 es convocado por el dúo de los hermanos Gaitán Castro con la intención de producir su próximo disco que se llamaría *El sueño de los Apus*, con una propuesta muy innovadora en cuanto a sonido, instrumentación, armonía y ritmos. Se incluyen guitarra y bajo eléctricos, teclados MIDI digitales y saxofones, además de los instrumentos tradicionales andinos como la quena, el charango y la guitarra acústica. El empleo de cortes rítmicos enérgicos del *rock*, la guitarra distorsionada, un saxo improvisando, en perfecta coexistencia con aires, melodías y sobre todo cantos andinos, no se ha oído antes en este nivel de integración. Sin embargo el disco nunca llegó a editarse.

Sergio Valdeos, guitarrista. Empezó con 14 años a estudiar con Carlos Hayre, con quien tuvo una muy estrecha relación. Sus inicios como músico fueron tocando música de la costa peruana y, eventualmente, también música cubana. Es en el circuito de locales de Barranco donde entabla amistad con Cali Flores y comienzan a trabajar juntos frecuentemente. En 1992 decide partir a Brasil a profundizar estudios en la guitarra para regresar en 1998 y continuar trabajando, esta vez también haciendo arreglos. En el 2000 es convocado por Susana Baca, con quien trabaja en giras internacionales y grabaciones hasta el año 2006 en que decide volver a Brasil. En 1998, a raíz de un concierto en el que Cali Flores muestra muchas de las ideas que venía trabajando a partir de la música andina peruana, deciden formar el grupo Kenyara con la intención de hacer conciertos y grabar.

El multinstrumentista autodidacta Fredy Gómez es la tercera pieza de este trío inicial de Kenyara. Al ser su instrumento principal el charango, con el que empezó a los 11 años, también ejecuta con comodidad la quena, las zampoñas y otros instrumentos andinos de caña, además del bajo eléctrico. Actualmente está experimentando con un antiguo instrumento de cuerda ayacuchano, el chinlili. Es natural de Huamanga, Ayacucho y quechuahablante. Estima haber grabado entre 350 y 360 discos, algunos además en calidad de productor, como es el caso de trabajos con los Gaitán Castro, Jorge Páucar y Max Castro. Integró el grupo que acompañó al dúo Gaitán Castro siendo muy joven, a principios de los 90, experiencia que lo puso en contacto con músicos de otros estilos que venían integrados al grupo por los hermanos con miras a lograr un sonido moderno. Es entonces que se interesa por escuchar otras músicas como el *jazz*, el *latin jazz* y el *funk*. Su gusto por este último lo lleva a aprender el bajo eléctrico

en torno a los ritmos de esta música. De hecho, declara que en sus arreglos de producciones incluye algunos giros rítmicos similares a los que ha aprendido del *funk* y que coinciden con algún giro propio de la música andina.



Kenyara - *Música Peruana Contemporánea*.
Lima, 2002. Producción independiente.

Kenyara tiene dos producciones discográficas. La primera es un disco compacto en trío, de título *Música Peruana Contemporánea* grabado en el 2002 que presenta, ante todo, un sonido muy pulcro, instrumentaciones muy diáfanas y transparentes. Se trata en muchos casos de arreglos sobre motivos conocidos y tradicionales, como es el caso de Cilulo/Valicha, que empieza con la melodía de la danza de carnaval cajamarquino por un quenacho sobre un acompañamiento casi de *country rock*, para cerrar con un redoblante trepidante y empalman con un *ostinato* en la guitarra para dar paso sin interrupción a Valicha con una campana agogo de Brasil y llegar a la fuga con una secuencia armónica, también derivada de músicas nordestinas de Brasil, acompañando un coro en quechua. Este arreglo de Valdeos emplea muchos de los giros que asimiló durante su permanencia en este país. Quizá la pista más impactante sea una transcripción

fiel de una pieza de danzantes de tijeras interpretada al detalle sin ningún arreglo, pero por el charango y la guitarra con un soporte rítmico de la percusión de una *darbuka* de medio oriente.

La segunda producción se da unos años después en el 2010. El disco compacto se titula Nuba.



Kenya – Nuba. Lima, 2010. Producción independiente.

Para este segundo trabajo el trío original de Flores, Gómez y Valdeos siente la necesidad de incrementar la formación con la inclusión de María Elena Pacheco en el violín y Omar Rojas en bajo eléctrico. Esta nueva formación les abre más posibilidades de ejecutar ciertas ideas musicales que ya habían explorado en el primer disco compacto mediante la duplicación de roles, con el mismo ejecutante grabando en algunos casos dos o más instrumentos. El sonido es ahora más armado, más grupal. La base del bajo eléctrico pide la presencia de la batería. Sin embargo, por ejemplo, en la primera pista, al incluir bajo y batería, el *sikuri* suena más andino aun dándole más énfasis a los tres tiempos. También hay lugar para espacios abiertos a la improvisación, como en la última pista, cuya melodía tiene un aire de cueca boliviana o chilena, pero también de

un tondero. Luego pasa a una secuencia de acordes para un solo de bajo y después de unos cortes con la percusión de un cajón vuelve a la melodía y revienta en un solo de violín.

La diversidad de elementos hace muy rica la audición de Kenyara. Por un lado, está la variedad de instrumentos empleados. Valdeos, además de su guitarra acústica y MIDI, en la pista “Nu Shu” emplea un laúd de Marruecos. Gómez, además del charango, dispone de muchas quenenas, quenachos, quenillas y el mohoceño del altiplano, así como zampoñas, tarkas y toyos. Ni qué decir de Flores, con un arsenal de instrumentos de percusión desde el bombo legüero al cajón, los batá, congas y bongós, donnos, djembé, udus, campanas, la batería y timbales. Jorge Olazo resalta esta cualidad en su libro *Mixtura*: “La propuesta de Kenyara se apoya en la diversidad: en primer lugar, en la gran variedad de influencias que cada uno de los músicos ha asimilado en su ejercicio profesional; pero, sobre todo, en la infinidad de ritmos y maneras de tocar la música peruana” (Olazo 2003: 80).

Definitivamente, como los músicos de Kenyara declaran, no se consideran cultores del *jazz* aunque tengan momentos de improvisación y ciertos usos armónicos coincidan con los empleados por los que sí se profesan como tales. Quizá su música pueda catalogarse de *fusión* o también pertenecer a la llamada *world music*, parece innegable es su profunda raíz andina al igual que su expresión. Cabe preguntarse cuál es el espacio que le corresponde a una propuesta como la de Kenyara en un momento actual. Flores y Valdeos se presentan en conciertos como el dúo Kenyara en Suiza, donde ambos residen en la actualidad. En enero del 2018 Kenyara dio un concierto en Lima con Coco Vásquez en la guitarra en lugar de Valdeos. Flores volvió a Lima por unos meses

en el año 2018 y anunciaron una presentación en formato de sexteto. Así mismo tenían planificada una tercera producción. Fredy Gómez editó un ambicioso proyecto este año que se encuentra en las plataformas principales de *streaming*: se trata de su disco solista *El charango peruano de estos tiempos* en el que extiende los límites del instrumento tanto en la ejecución como en la composición⁴⁷.

Lo que me trae al texto de Julio Mendívil, *Lima es muchas Limas*, y su reflexión sobre “lugares” y “no-lugares”: “En verdad, todos los géneros presentes en la capital peruana muestran que vienen transformando determinados espacios públicos en sus “lugares” al ocuparlos efímeramente y convertirlos en espacios conquistados” (Mendívil 2015: 41)



⁴⁷ La información de esta sección sobre Kenyara la obtuve de dos entrevistas. La primera con Fredy Gómez el 15 de mayo del 2018. La segunda con Cali Flores el 16 de mayo del 2018.

CONCLUSIONES

1. Cuando se me planteó la posibilidad de hacer este trabajo sobre el *jazz* en el Perú solo tenía la perspectiva de hacer un trabajo de exploratorio y descriptivo. Habida cuenta del poco material existente de investigación académica, me planteé emprender una tarea que rápidamente comprendí gigantesca si trataba de abarcar toda una historia del *jazz* en el Perú. Con los pocos intentos que se han hecho de documentar esta historia me di cuenta de que hay rastros de la presencia del género en territorio peruano casi desde el inicio de la difusión del *jazz*, (primero en los Estados Unidos, donde se originó, y luego en el mundo), desde los años 20 del siglo pasado. Decidí, entonces, centrarme en un período que conocí de cerca por coincidir con mi experiencia de músico y el momento en que comenzaron mis actividades en el ambiente musical limeño. Con este enfoque autoetnográfico y apoyado en las entrevistas realizadas, he estudiado la generación de músicos que, después de pasar por un tiempo de formación durante la década de los 70, muestra en los inicios de los años 80 nuevas propuestas para encarar la práctica del *jazz* en nuestro país.

Al explorar los antecedentes más cercanos a esta generación y luego de mi primera entrevista con Nilo Espinosa, resalta la figura de Jaime Delgado Aparicio, quien, habiéndose formado en los Estados Unidos, recibió de primera mano el aprendizaje para tocar *jazz*. Al volver al Perú Delgado Aparicio viene identificado con el *jazz* más americano del momento, tal como ha experimentado que se toca en esos escenarios. Hemos podido ver cómo esta generación de músicos fue adaptándose a las necesidades del mercado de la música nacional para lograr vivir de su talento musical.

2. La nueva generación enfrentó nuevos retos para lograr hacerse de un espacio en el universo de la música popular peruana. En esos tiempos, se dieron coincidentemente muchas circunstancias que de manera indirecta afectaron la dirección de estas nuevas propuestas de *jazz*. Por un lado, como explico en el primer capítulo sobre la trayectoria que toma el *jazz* en los Estados Unidos, en los 70 se da una gran apertura hacia las innovaciones que se verifican otros géneros populares como el *rock* y el *soul*. El uso de instrumentos amplificados eléctricamente (piano, guitarra y bajo), ciertos patrones rítmicos poco usados previamente en el *jazz* y presentaciones en distintos escenarios le permiten acceder a un público más amplio y poder competir y mantener la vigencia del género como tal.

Por el lado de la situación en el Perú, los 70 son años del gobierno de una dictadura militar que empieza en 1968 con un golpe de Estado que instaura una Junta con un discurso marcadamente nacionalista y reivindicativo especialmente del campesinado. Se crean algunos organismos gubernamentales destinados a reorientar la política cultural y mirar más hacia dentro del país. En 1980 hay un retorno al sistema democrático, pero, luego de 12 años de este gobierno, los peruanos se perciben con otros ojos. Ha ocurrido un punto de quiebre en una sociedad que miraba a los modelos culturales de fuera como ideales a alcanzar, como pasos de desarrollo y signos de progreso.

La suma de estos dos aspectos de influencia –el momento que se vive en el *jazz* internacional de apertura a aportes externos y por el lado interno, esta nueva conciencia de identidad nacional– establece un terreno muy propicio para un nuevo planteamiento de propuestas para el *jazz* hecho en el Perú.

3. Existe otro aspecto, acerca del cual queda pendiente una investigación pendiente más profunda, que concierne el lado educativo y es la posibilidad de acceder a la profesionalización en la música siguiendo los programas de *jazz* que aparecieron a partir de los 50 en los Estados Unidos y que cada vez más se dan en otros países incluido, en años recientes, también el Perú. Con la sistematización del aprendizaje del *jazz*, a todos los efectos una música de origen popular tradicional, se abre en otros países la posibilidad de una educación de ese tipo a partir también de las músicas nacionales. Estos intentos tienen ya varias décadas y en los últimos años han conseguido un reconocimiento oficial.

En los casos analizados en este estudio, dicho aspecto tuvo también un rol importante. Los músicos protagonistas observados crecieron escuchando la música de *rock* que en los 60 se difundió mundial y tuvo una gran influencia en la juventud, que la abrazó como expresión de liberación y cuestionamiento de los valores del mundo adulto de la posguerra. Lo que he podido encontrar en mis entrevistas es a un grupo de músicos que, en su juventud, aproximándose a la edad de decidir un futuro de vida y elegir una profesión en la música, al ser el Conservatorio Nacional la única opción para conseguir una enseñanza formal, optaron por el *jazz* también como un sistema alternativo frente la educación musical tradicional de corte clásico.

4. Para los objetivos de este trabajo he sistematizado y mostrado las primeras incursiones en una nueva forma de asumir la práctica del *jazz* con la inclusión y el manejo de elementos de las músicas nacionales, y al analizar los diferentes enfoques y métodos de abordar estas propuestas he tomado consciencia de la variedad de personalidades y de aportes fruto de las diferentes vivencias y

experiencias de cada músico. Y es innegable la similitud con la que el *jazz* siempre propuso promover la participación de los músicos con un espacio para la expresión personal y su forma peculiar de crear música mediante la interacción espontánea del grupo y el aporte individual al sonido colectivo. Es precisamente en ese momento de apertura que se enciende la chispa de lo que sería conocido como fusión. La oportunidad de poder participar de una aldea global dentro de este género siempre motivó a los músicos a intentar destacar con su proyecto. Esta vez ese intento se realiza partiendo desde una identidad cultural. Identidad que se construye en un proceso de intercambio con otros músicos de un mismo lugar de origen, pero con diferente historia y personalidad forjada en distintas vivencias y experiencias del propio país; intercambio de diversidades que se van negociando en el acto de la creación musical según las prácticas del *jazz* a través de la composición espontánea y fugaz por su misma naturaleza, sin oportunidad de corregir. El deseo de incursionar en la práctica del *jazz* siendo esta música manifestación de otro lugar geográfico, producto de otro entorno y otro proceso cultural, propone un reto para su aprendizaje: el músico deberá invertir mucho tiempo en adquirir las técnicas necesarias para su ejecución y –más aún– profundizar en los detalles de su interpretación y asimilar los códigos de expresión de este lenguaje. Esto demanda un gran compromiso y a quienes logran dominar el lenguaje del *jazz*, así no cuenten con las vivencias de haber interpretado algunas de las músicas nacionales, se les hace más natural acercarse a ellas debido a las incontables situaciones de haberlas oído y ser parte de su memoria cultural casi de la misma forma que el lenguaje materno.

5. Por último, quiero resaltar la importancia de poder realizar otros trabajos de investigación, tanto de algunos casos de períodos anteriores y posteriores como de otros contemporáneos de los casos incluidos en este trabajo. He podido aprovechar las producciones discográficas realizadas que quedan como registro del trabajo creativo de estos músicos y como ejemplo de su talento y esfuerzo al plasmar sus visiones artísticas. He dedicado más espacio a las propuestas con la música afroperuana por ser las primeras en darse y en mayor número. Las propuestas con la música andina se dieron posteriormente y su vínculo con el *jazz* es un poco menos directo. Quedan pendientes de análisis la carrera de un músico importante en la *fusión* que está ligado al *jazz*, pero con una propuesta más personal, como el instrumentista de vientos como Manuel Miranda; y, por otro lado, los trabajos posteriores a Wayruro de Jean Pierre Magnet y José Luis Madueño, como *Serenata de los Andes*. También debo mencionar a otros músicos vinculados y propuestas vinculados a las actividades de *jazz* desde los 80, como los pianistas “Mañuco” Sánchez, el desaparecido Javier Pérez Saco, Miguel “Chino” Figueroa, los hermanos Ramón y Oscar Stagnaro, el baterista Alex Sarrín, el trabajo del baterista Rafael “Pocho” Purizaga en el formato de *big band* y el guitarrista muy vinculado al *jazz* Andrés Prado, con un trabajo muy personal de composición y ejecución de la guitarra.

Las propuestas que buscan poner en relación el *jazz* y la música afroperuana han continuado en trabajos y producciones posteriores realizadas en los Estados Unidos, que han puesto de manifiesto su presencia entre los músicos de *jazz* norteamericanos más informados como los trabajos de Gabriel Alegría y su sexteto, y el baterista Juan Daniel Pastor y su proyecto “Chinchano”. Actualmente existen nuevas propuestas por el *jazz* que incluyen la música

afroperuana y criolla, la música andina y la música amazónica como elementos de composiciones con espacios para la improvisación, resultado de la relación entre estudiantes y profesores de las universidades con programas de música que incluyen metodologías afines al *jazz* y la improvisación.



Bibliografía

ALVARADO, Luis

2015 *Chincha Saudita, el viaje de Perújazz*. Lima: Luis Alvarado Manrique.

BERENDT, Joachim E.

1983 *El Jazz, De New Orleans al Jazz Rock* Segunda edición. México DF: Fondo de Cultura Económica

BURNS, Ken.

2001 *Jazz, A Masterpiece by Midnight* (videgrabación). EEUU: PBS

CARVALHO, José Jorge

2002 *Las Culturas Afroamericanas en Iberoamerica: Lo negociable y lo innegociable*. Brasil: Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília

CORTI, Berenice

2015 *Jazz argentino, la música "negra" del país "blanco"*. Buenos Aires. Gourmet Musical Ediciones.

DELANNOY, Luc

2005 *Carambola. Vidas en el jazz latino*. México. Fondo de Cultura Económica

2001 *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México. Fondo de Cultura Económica.

FELDMAN, Heidi Carolyn

2009 *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima. Instituto de Etnomusicología PUCP. Instituto de Estudios Peruanos.

GIOIA, Ted

1998 *West Coast Jazz 1945-1960*. Los Angeles: University of California Press.

1997 *Historia del Jazz*. Madrid. México. Turner Publicaciones. Fondo de Cultura Económica.

LEYMARIE, Isabelle

2005 *Jazz Latino, Cuba, Brasil y Sudamérica en el jazz*. Barcelona. Ediciones Robinbook, s.1.

LÓPEZ, José Ignacio

2019 *El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú*. En R. Romero. *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*.

2016 *A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano*. En J. Ruesga. *Jazz en Español: Derivas Hispanoamericanas*. Lima, PUCP-IDE

MADRID, Alejandro

2010 Música y nacionalismos en Latinoamérica en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Medellín: SEACEC

MENANTEAU, Álvaro

2018 "Jazz en Chile: su historia y fusión social", *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Julio- Diciembre, N°210, pp. 26-38.

MYERS, Marc

2013 *Why Jazz Happened*. Berkeley. Los Angeles. London. University of California Press.

NICHOLSON, Stuart

1995 *Jazz: the 1980s resurgence*. New York. Da Capo Press, Inc.

OLAZO, Jorge

2003 *Mixtura: Jazz con sabor peruano*. Lima. Cocodrilo Verde Ediciones.

ROMERO, Raúl R.

2017 *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima. Instituto de Etnomusicología PUCP.

2004 *Identidades múltiples memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima. Fondo editorial del Congreso del Perú.

ROZAS, Efraín

2007 *Fusión: Banda sonora del Perú*. Lima. Instituto de Etnomusicología PUCP.

SANTA CRUZ G., César

1989 *El waltz y el valse criollo. Nuevas consideraciones acerca del valse criollo*. Lima. César Santa Cruz G.

SOSTRE MALDONADO, Wilbert

2019 *Boricua Jazz: Desde Rafael Hernández a Miguel Zenón*. Middletown, DE

DISCOGRAFÍA

MADUEÑO, José Luis

1996 *Chilcano*. Florida. Song-o-sau'rus.

KENYARA

2010 *Nuba*

2002 *Música Peruana Contemporánea*. Lima.

1986 *Mestizo*. Pargensa.

PERUJAZZ

2015 *Mágico*. Lima: Cernícalo Producciones

2014 *Perujazz* [CD reedición del cassette *Perujazz*, 1986], Lima: Play Music &Video.

2012 *25 Años (con Abraham Laboriel)*. Lima: Cernícalo Producciones.

2007 *Mundo Nuevo*. Lima: Cernícalo Producciones.

2001 *Perujazz en vivo*. Lima: Cernícalo producciones.

1986 *Perujazz* [cassette] Producciones Internacionales S.A.

WAYRURO

1996 *Wayruro*. Lima: Discos Independientes S.A.

ZELLON, Richie

2012 *Beatles Afroperuvian Jazz Tribute* [CD], Florida, Song-o-sau'rus.

1998 *Metal Caribe*. Florida, Song-o-sau'rus.

1996 *The Nazca lines* [CD]. Florida, Song-o-sau'rus.

1994 *Café con leche* [CD], Florida, Song-o-sau'rus.

1982 *Retrato en blanco y negro* [LP, edición especial de colección]. Lima, Fonovox.