

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La sonoridad y la forma musical de los Chiriwanos de
Huancané como elementos exploratorios en la improvisación
musical: 2 colaboraciones en un contexto de base tecnológica

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

Rodrigo Alberto Ñiquen Castro Pozo

Asesor:

Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston

Lima, 2022

RESUMEN

Esta investigación explora nuevas formas de creación con música tradicional peruana en contextos musicales diferentes a los tradicionales. Se plantea llevar la sonoridad y la forma musical de la música de los Chiriwanos de Huancané a un contexto de improvisación y base tecnológica, esto con la finalidad de que la reconfiguración de elementos de tradiciones propicie un desarrollo de nuevas estrategias de creación musical. Esto se logra a partir de 2 colaboraciones musicales con otros dos músicos: Pía Alvarado y Diego Salvador. Usando instrumentos relacionados con la base tecnológica, ya sean digitales o electrónicos, se crean espacios exploratorios en los que la improvisación es el principal motor creativo. Estas exploraciones, a su vez, se desarrollan a partir de parámetros musicales relacionados con los elementos escogidos de la música de los Chiriwanos de Huancané. Estas sesiones exploratorias son atravesadas por los choques culturales que provocan esta reconfiguración musical, sobre todo considerando cuánto influye el *background* musical de cada músico al improvisar. Sin embargo, el concepto de *desterritorialización*, propuesto por Néstor García Canclini, aterrizará estos choques culturales a un contexto de intercambio cultural y tecnología. Asimismo, los estudios de Américo Valencia sobre la música de los Chiriwanos de Huancané serán los principales tomados en cuenta para delimitar los parámetros en las improvisaciones. Por último, con la intención de describir de forma clara estas improvisaciones, se usarán partituras gráficas y el modelo de análisis contemporáneo ECICM que plantea Alister Spence.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, Patricia, Alberto y Jimena, por su eterno apoyo y aliento.

A Pía Alvarado y a Diego Salvador por sumarse a esta investigación con mente abierta.

A Diego, una vez más, por enseñarme la música de los Chirivanos de Huancané.

A mi asesor, José Ignacio López, por ayudarme a crear caminos conectores entre las ideas de esta tesis.

A todas mis amistades musicales cuya sed de experimentación y expresión sonora alimentaron e inspiraron esta búsqueda de nuevas formas y sonidos.



ÍNDICE

RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
ÍNDICE DE TABLAS	vi
ÍNDICE DE FIGURAS	vii
INTRODUCCIÓN	1
Estado del arte	2
CAPÍTULO I. CONSIDERACIONES, CONCEPTOS Y METODOLOGÍA	
1.1. Consideraciones generales y conceptos relevantes	11
1.1.1. Enfoque hacia la música de los chiriwanos de Huancané	11
1.1.2. Tradición: una relación cultural y territorial	12
1.1.3. Reconfiguración y desterritorialización	13
1.1.4. La base tecnológica como herramienta de reconfiguración	13
1.2. Modelos metodológico-prácticos	14
1.2.1. La autoetnografía en un contexto semipresencial	14
1.2.2. La improvisación musical: motor creativo y herramienta de indeterminancia	15
1.2.3. Análisis musical y partituras gráficas	16
CAPÍTULO II. PUNTOS DE PARTIDA	
2.1. Diversas percepciones sobre los Chiriwanos de Huancané	18
2.2. Entre lo popular y lo académico: Un espacio híbrido creado por la base tecnológica	22
2.3. La nueva música y la nueva improvisación (improvisación libre)	27
2.4. Sobre los elementos a explorar	31
2.4.1. La sonoridad: frecuencias guerreras y el sonido de la danza	31
2.4.2. La forma musical: repetición, minimalismo y aleatoriedad	35
CAPÍTULO III: SESIONES EXPLORATORIAS	
3.1. Detalles acerca de las exploraciones	38
3.1.1. Dinámica de trabajo: virtualidad y presencialidad	38
3.2. “Mente abierta y a tocar”: Desarrollo y análisis de las sesiones exploratorias	40
3.2.1. Colaboración con Pía Alvarado	43
3.2.2. Colaboración con Diego Salvador	61
3.3. Comparación reflexiva	76
CONCLUSIONES	80
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
ANEXOS: MATERIAL AUDIOVISUAL	90

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Parámetros escogidos para la exploración con Pía Alvarado.	45
Tabla 2: Parámetros escogidos para la exploración con Diego Salvador.	64



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Obras que han explorado la música tradicional peruana.	6
Figura 2: Obras que han explorado la música tradicional peruana (2).	6
Figura 3: Imagen de la portada del vinilo “A ti Huancané”, de la estudiantina del Centro Musical de Danzas y Teatro Los Chiriwanos de Huancané.	21
Figura 4: Los ganadores del concurso de Chiriwanos 2019 organizado por la Municipalidad de Huancané.	21
Figura 5: Foto de referencia. Sikus Ira y Arca.	34
Figura 6: Diagrama de <i>The Experimental Composition Improvisation Continua Model (ECICM)</i> .	42
Figura 7: Imagen de la sesión personalizada de Pure Data hecha por Pía Alvarado.	43
Figura 8: Imagen del sintetizador usado por Rodrigo Ñiquen.	44
Figura 9: Sesión exploratoria con Pía Alvarado.	46
Figura 10: Sesión exploratoria con Pía Alvarado (2).	46
Figura 11: Partitura gráfica de <i>profundidades en la emisión sonora</i> .	47
Figura 12: Partitura gráfica de <i>Desarrollo melódico minimalista</i> .	49
Figura 13: Partitura de la melodía propuesta dentro de <i>Desarrollo melódico minimalista</i> .	49
Figura 14: Partitura gráfica de <i>Patrones enfrentados</i> .	52
Figura 15: Partitura gráfica de <i>Sonidos extramusicales</i> .	54
Figura 16: Partitura gráfica de <i>Improvisación libre. Alvarado</i> .	56
Figura 17: Diagrama de análisis de la improvisación libre. <i>Alvarado</i> .	60
Figura 18: Guitarra, pedales de efecto y accesorios utilizados por Diego Salvador	62
Figura 19: Guitarra y pedales de efecto utilizados por Rodrigo Ñiquen	63
Figura 20: Sesión exploratoria con Diego Salvador.	64
Figura 21: Sesión exploratoria con Diego Salvador (2).	65
Figura 22: Partitura gráfica de <i>Sonoridad guerrera</i> .	65
Figura 23: Partitura gráfica de <i>Tonalidad desafinada</i> .	67
Figura 24: Partitura gráfica de <i>Trenzado</i> .	69
Figura 25: Partitura gráfica de <i>Improvisación libre. Salvador</i> .	71
Figura 26: Diagrama de análisis de la improvisación libre. <i>Salvador</i> .	75

INTRODUCCIÓN

El uso de una música tradicional como recurso, influencia o inspiración para la creación de música propia ha estado presente desde mediados del siglo XIX dentro de diferentes etapas nacionalistas, contextos comerciales y, en otros casos, experimentaciones interesadas en probar características musicales específicas de una tradición. Esta investigación quiere ubicarse en el último caso mencionado, recogiendo los elementos de sonoridad y forma musical pertenecientes a la música de los Chiriwanos de Huancané, sikuris de la provincia de Huancané, departamento de Puno. Su música presenta, bajo los oídos del presente investigador, características muy interesantes y atractivas para la experimentación musical no *mainstream* actual. En cuanto a este tipo de experimentación musical, esta investigación práctica se desarrolla dentro de un contexto de improvisación y base tecnológica, ya sea digital o electrónica. Este contexto, sin duda, constituye una combinación de espacios marginados en la escena musical actual peruana.

Sin embargo, tanto la improvisación como la creación de base tecnológica son espacios musicales interesados en la exploración de recursos como la aleatoriedad, el indeterminismo, el ruidismo, la atonalidad y otras particularidades encontradas en la música de los Chiriwanos de Huancané. Ya habiendo marcado esta relación, vale la pena declarar que esta investigación constituye un intento por explorar estos contextos marginados de forma tangible, otorgándoles protagonismo a través de sesiones de exploración en colaboración con otros dos músicos. En ella se pone a prueba qué tanto una música tradicional se puede reconfigurar a un nuevo contexto musical a la par que se experimenta y se generan dinámicas de creación concretas y provechosas para la comunidad musical interesada en estas formas de hacer música.

Estado del arte

En primer lugar, al ser esta una investigación práctica desde las artes que trata con música tradicional peruana es importante revisar los antecedentes de prácticas musicales que hayan tenido alguna música tradicional como base para su exploración¹. Para esto se toman en cuenta no solo las prácticas que involucren la improvisación, sino también la composición; pues, a pesar de constituir diferentes procesos, poseen el mismo fin: crear música. En segundo lugar, se revisan los textos académicos-prácticos que utilicen la improvisación y la colaboración en un contexto de base tecnológica. Finalmente, se detalla lo investigado acerca de la principal fuente con la que se explorará en esta tesis: la sonoridad y la forma de los Chiriwanos de Huancané.

Sobre las prácticas musicales que sirven como antecedentes, se encuentran a compositores con obras musicales del s. XIX y principios del s. XX. El compositor húngaro Béla Bartók recopiló y utilizó melodías y formas musicales de comunidades indígenas consideradas tradicionales de Europa para componer piezas como *Mazurka* (1890), *Allegro Barbaro* (1911), *Hungarian Peasant Songs* (1933) o *27 Choruses* (1935); además, su compatriota Zoltán Kodály publicó bajo las mismas premisas *Danzas de Galanta* (1933) y *Cantos de soldado* (1934). Por otro lado, el español Enrique Granados compuso *Doce danzas españolas* (1892-1900), piezas para piano basadas en músicas populares que escuchó en su juventud. Jean Sibelius, compositor finlandés, recurrió a los elementos rítmicos de la poesía tradicional de karelia² para componer la pieza orquestal *Kullervo* (1892).

¹ Se entiende *música tradicional* como una música que está basada en una interpretación del presente haciendo referencia al pasado de una sociedad/cultura en específico (Briones, 1994).

² Región situada en Europa nororiental donde vivía el pueblo de los karelios, actualmente entre Finlandia y Rusia.

Cabe mencionar que estos compositores son algunos de los que pertenecieron al movimiento nacionalista europeo³, ideología que motivó mucha creación musical con música tradicional no solo en Europa, sino también en el resto del mundo. Por ejemplo, en Latinoamérica está el caso del compositor chileno Pedro Allende, quien en 1913 compuso *Escenas campesinas chilenas*, pieza que combina una estética musical impresionista con melodías y ritmos de comunidades rurales de Chile (Biblioteca Nacional de Chile, 2018). El compositor brasileño Héctor Villalobos recopiló ritmos y melodías tradicionales que se vieron reflejadas en composiciones como *Bachianas Brasileiras* y *Choros*, compuestas entre 1930 y 1945 (Burbano, 2012). En el caso mexicano, Carlos Chávez compuso *Sinfonía India* (1935/1936), obra en la que utiliza melodías e instrumentos de percusión de la comunidad indígena mexicana yaqui (Brennan, 2020).

En el Perú encontramos compositores que pertenecieron a un movimiento directamente influenciado por el nacionalismo: el indigenismo, movimiento intelectual y artístico que trataba de destacar los valores de la cultura indígena como base de la construcción de una cultura nacional con una identidad propia a partir del arte. Estos casos ya han sido estudiados, analizados y documentados por investigadores como Renato Romero en *Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú* (2012), donde menciona tanto a compositores del movimiento como los elementos musicales con los que exploraban en sus creaciones; y en *Nationalisms and Anti-Indigenisms* (2018), donde plantea el conflicto entre las ideas de estilo universalista/europeo y el indigenismo peruano. Por otra parte, Julio Mendivil (2018) repasa la labor musical indigenista en el Perú en “*Minor Mode and the Andes*”: *the pentatonic scale as topic and the musical representation of Peru*. Cabe recalcar que existen otros autores que tocan de una manera u otra la discusión entre el nacionalismo y

³ Movimiento ideológico y artístico nacido a finales del siglo XIX e inicios del XX. Se pretendía construir una nación-estado teniendo como pilares una identidad y una serie de creencias ganadas por la experiencia histórica (Salazar, 2005).

los fenómenos musicales en el Perú, tales como Llorens (1983), Méndez (2000), Lopez (2008), Petrozzi (2009), Vega (2019), etc. De la misma manera, hay otros textos de los autores ya mencionados. A pesar de ser un tema de interés, la profundidad de esta discusión va más allá de las posibilidades e intenciones de esta tesis, por lo que se considera suficiente resaltar el valor documentativo de estas fuentes respecto a los casos prácticos de exploraciones musicales con música tradicional en el Perú.

Hay que considerar que los casos musicales mencionados anteriormente, a pesar de su relevancia al constituir los primeros antecedentes de estas prácticas creativas con música tradicional, distan en mayor o menor medida de los elementos exploratorios a tratarse en esta investigación. En ese sentido, se pasará a mencionar ejemplos prácticos de exploraciones que toquen específicamente los elementos de sonoridad, forma musical y/o el uso de instrumentos de base tecnológica.

En Estados Unidos encontramos a Jon Hassell, trompetista, improvisador y compositor que en su álbum *Vernal Equinox* (1977) utiliza algunas formas musicales de música tradicional de la India. Su exploración incluye a la improvisación como lenguaje más usado y a la base tecnológica como medio de procesamiento para el sonido de su trompeta.

Por otro lado, Tōru Takemitsu, compositor japonés, incorporó elementos de música tradicional japonesa en obras como *Eclipse* (1966), *November Steps* (1967), *Autumn Garden* (1973-1979), en las que jugó con el uso de instrumentos tradicionales en una orquestación occidental tanto como con el uso de conformaciones orquestales de músicas tradicionales japonesas para sus composiciones; exploraciones que muestran un intento por jugar con distintas sonoridades en variados contextos musicales (Takemitsu, 1989). Además, exploró la composición de base tecnológica: obras como *Static relief* (1957), *Sky, Horse and Death* (1958) son algunos ejemplos de sus exploraciones de música concreta; mientras que su exploración con la música electroacústica se puede apreciar en su álbum *Garden Rain* (1972-

1975), donde combina la sonoridad de técnicas extendidas de algunos instrumentos como el clarinete y el arpa junto con sonidos pregrabados en cinta (Tuttle, 2005).

En el caso peruano, contexto más cercano a esta investigación, destacan compositores que han tratado con música tradicional en exploraciones de base tecnológica. Édgar Valcárcel, quien viajó becado al Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en Argentina y estudió música electrónica en la Universidad de Columbia- Princeton, es quien empezó a utilizar elementos de música tradicional dentro de un contexto de música electroacústica. En 1968, compuso *Zampoña sónica* para flauta y cinta, donde combina la sonoridad de una zampoña tradicional con procesamientos electrónicos que juegan con parámetros de distorsión y modulación. Arturo Ruiz del Pozo, quien estudió música electrónica y concreta en el Royal College of Music de Londres, plantea una exploración parecida en su pieza musical *Estudio para quena* (1978), donde juega con la sonoridad de este instrumento, procesamientos electrónicos por medio de la cinta magnética y una forma musical más libre.

En el siglo XXI encontramos casos como el de José Ignacio López, quien en su *Lamento ayacuchano* (2008), improvisó vía *streaming* usando audios de huaynos del departamento de Ayacucho mezclándolos con diferentes elementos que podía manejar desde su laptop. También está el caso de Juan Arroyo, quien en 2012 presentó una serie de piezas tituladas *Sikuri*. Estas conforman uno de los antecedentes prácticos más cercanos a esta investigación, ya que exploran la sonoridad de las flautas de pan o sikus, los mismos instrumentos que utilizan los Chiriwanos de Huancané, en instrumentos de vientos occidentales como el saxofón o clarinete. Además, Arroyo utiliza procesos electrónicos para modificar y acompañar el sonido de los instrumentos de viento.

Para una visión más amplia de estas obras es conveniente revisar el cuadro hecho por Pía Alvarado (2021) donde adjunta “algunas obras electroacústicas peruanas relacionadas con temáticas andinas o nacionales” (pp. 18-19).

Año	Título	Compositor	Instrumental
1964	Intensidad y Altura	César Bolaños	Cinta
1968	Zampoña Sónica	Edgar Valcárcel	Flauta y cinta
1968	Canto Coral a Túpac Amaru II	Edgar Valcárcel	Coro, percusión, cinta, proyecciones y luces.
1976	Flor de Sancayo II	Edgar Valcárcel	Piano y cinta
1978	Composiciones Nativas	Arturo Ruíz del Pozo	Instrumentos autóctonos y cinta
1991	Los Dados Eternos	Rajmil Fischman	Oboe, cinta y procesamiento en vivo
1991	Piedra del Q'osqo	Rafael Junchaya	Electrónica
1993	Qoyllurcha	Rafael Junchaya	Flauta y sintetizadores
2000	No Me Quedo ... (plantado en este verso)	Rajmil Fischman	Saxofón, fagot, violoncelo, percusión y cinta
2001 - 2019	Silbadores 1-5	Jaime Oliver	Instrumentos autóctonos y electrónica

Figura 1: Obras que han explorado la música tradicional peruana

Año	Título	Compositor	Instrumental
2008	Lamento Ayacuchano	José Ignacio López	Improvisaciones de electrónica en tiempo real sobre muestras de Huaynos Ayacuchanos.
2009	Landó	Juan Arroyo	Saxofón soprano, percusión y electrónica
2010	Chasqui	Juan Arroyo	Flauta sopranino y electrónica
2010 - 2015	Algunas piezas del Ciclo "S": Sikus, Suyus, Sumac, Sikuri I, Sikuri IV, Sama, Selva	Juan Arroyo	Ensamblés diversos y electrónica en vivo
2012	Ruraq Maki	Rajmil Fischman	Manual Actions Expressive System

Figura 2: Obras que han explorado la música tradicional peruana (2).

Después de repasar estos trabajos prácticos, no cabe duda de que la música tradicional y los elementos de sonoridad y forma musical han sido tratados de diversas maneras y en diferentes ámbitos -incluyendo el de base tecnológica- por compositores e improvisadores de todas partes del mundo. Ahora bien, es igual de importante revisar como segunda parte de

este estado de la cuestión, los textos académicos-prácticos que utilizan la improvisación y la colaboración en un contexto de base tecnológica.

En su tesis de maestría *El ciclo vital: La creación de música contemporánea basada en temas tradicionales ecuatorianos de diversos pueblos* (2012), el compositor e investigador musical ecuatoriano Hernán Avendaño compone a partir de músicas tradicionales de pueblos de su país, teniendo como hilo conductor conceptual para estas creaciones al ciclo de vida (humano). Cabe recalcar que dos de sus obras creadas en esta investigación incluyeron a la base tecnológica: *Chao Madina* (voz y electrónica) y *Primera Piedra* (obra mixta para flauta y archivo de audio). Fabio Fuentes, compositor e investigador colombiano, escribió el libro *Shihkakubi: Música étnica y composición contemporánea* (2019), donde, a partir de un trabajo de campo con la comunidad indígena wiwa, compone y analiza piezas de música contemporánea de su autoría. Estas piezas contienen exploraciones hechas con sonoridades de los instrumentos tradicionales de los wiwa y con sus diferentes formas musicales. Dentro de ellas se pueden ver también ejemplos de obras electroacústicas en las que el sonido es procesado por computadora tanto en post producción como en tiempo real.

Por otro lado, no obstante que sus prácticas exploratorias no utilicen a la música tradicional, es importante mencionar otros autores cuyas exploraciones de base tecnológica también contienen el uso de la improvisación y las colaboraciones con otros compositores.

Peter Knight, compositor, improvisador y trompetista estadounidense, publicó en 2011 su tesis de doctorado titulada *The Intersection of Improvisation and Composition: A Music Practice in Flux*. Allí explora la composición y la improvisación como un mismo motor creativo, basándose en el concepto de “*comprovisation*”, de Michael Hannan. Asimismo, plantea una exploración tanto individual como en colaboración con otros músicos, utilizando procesos electrónicos además del sonido natural de la trompeta.

De forma similar, Sarah Nicolls publica el artículo “Seeking Out the Spaces Between: Using Improvisation in Collaborative Composition with Interactive Technology” (2010). La pianista e investigadora plantea un análisis autoetnográfico sobre las exploraciones musicales que tuvo en colaboración con otros compositores desde el 2007. Estas involucraron el uso de procesos electrónicos y electroacústicos, así como la improvisación como principal desencadenante creativo.

Revisados estos ejemplos, se puede evidenciar una diferencia entre la cantidad de antecedentes prácticos y académicos acerca de la exploración con música tradicional, improvisación y base tecnológica. Si bien, en Perú no se han encontrado casos similares, esto no quiere decir que no haya material con qué trabajar investigaciones de este tipo. En este sentido, la última parte de esta revisión hará un repaso de las investigaciones que nos dan luces acerca de la sonoridad y forma musical de los Chiriwanos de Huancané.

Los Chiriwanos de Huancané, al ser una tradición musical y dancística de la provincia de Huancané, constituyen, naturalmente, un interés académico para su comunidad. Es así que los únicos trabajos de investigación acerca de sus características musicales son escritos por los musicólogos y compositores puneños Américo Valencia y René Mamani Mamani.

Valencia, quien dedicó gran parte de su vida a los estudios de los conjuntos de sikuris altiplánicos⁴ en el Perú, es el primer autor que da luces acerca del conjunto de los Chiriwanos de Huancané. Primero, escribió el artículo “Los chiriguanos de Huancane” (1981) y luego la tesis *El siku bipolar altiplánico. Estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano* (1983), en la que estudia de forma profunda a los diferentes conjuntos de sikuris del altiplano peruano. Allí separa una sección exclusiva para hablar de los Chiriwanos de Huancané. Valencia describió y analizó las características y distribución de sus

⁴ Se le dice altiplano al sector de tierras altas de América del Sur, se localiza en los Andes centrales a aproximadamente 4.000msnm (Aceituno, 1996).

instrumentos: las antaras -o también denominadas zamponas, flautas de pan o sikus, dependiendo del autor-. Asimismo, estudió la manera de tocarlos, la relación de la coreografía con la música y la estructura de sus melodías y forma musical.

René Mamani Mamani, licenciado en música por la Universidad Nacional del Altiplano (Puno), siguió premisas similares y complementó el trabajo de Valencia al publicar en 2015 el artículo musicológico “El siku de los Chiriwanos de la provincia de Huancané de la región de Puno”. En ese texto, Mamani analiza las técnicas de soplo de zamponas usadas por los Chiriwanos y las describe de forma objetiva con el fin de entender la sonoridad característica de este conjunto de sikus. Cabe recalcar que los Chiriwanos de Huancané también han sido mencionados en textos de carácter histórico como las crónicas de Schmidel (1993) y las del Inca Garcilaso de la Vega (1960). En estos, a pesar de que las características musicales no son directamente mencionadas, se resaltan algunas otras características como su carácter guerrero -que más tarde ayudará a explicar su estilo musical- y su relevante presencia en el territorio altiplánico de Perú, Bolivia, Argentina y Paraguay. El artículo “Chiriwanos e Incas: Apuntes para un estudio de los grupos marginales del Tahuantinsuyo” (2016), de Luis Millones, hace un recuento de estas crónicas y otros escritos históricos sobre el pasado colonial de los Chiriwanos. Estos textos, así como otros más de carácter antropológico como los de Alfred Métraux, quien señala las características culturales que rodean a los Chiriwanos en su libro *Gli Inca. Profilo storico-antropologico di una civiltà* (1984), resultan superficiales en esta revisión acerca de su sonoridad y forma musical; sin embargo, son de mayor utilidad en el desarrollo de la tesis para delimitar percepciones generales hacia el conjunto de los Chiriwanos de Huancané.

Después de revisar lo concerniente a la práctica creativa que plantea esta tesis y lo investigado acerca de la sonoridad y forma musical de los Chiriwanos de Huancané, se puede

concluir que hay suficientes referentes prácticos como bases académicas para legitimar este tipo de exploraciones como un campo de estudio de interés global y local.



CAPÍTULO I: CONSIDERACIONES, CONCEPTOS Y METODOLOGÍA

Se considera conveniente mencionar primero ciertas consideraciones y conceptos que atraviesan el desarrollo de la tesis. En esta sección se delimita la perspectiva con la cual se trata lo tradicional en la música de los Chiriwanos de Huancané; además, se aclaran las intenciones de esta tesis respecto a la relación cultura-territorio y se describen las herramientas con las cuales se reconfigura esta relación.

Seguidamente, se especifica el marco metodológico-práctico elegido para esta tesis, correspondiendo a la autoetnografía, la improvisación musical y, por último, al análisis musical.

1.1. Consideraciones generales y conceptos relevantes

1.1.1. Enfoque hacia la música de los Chiriwanos de Huancané

Como primera consideración se ha decidido que los temas y conceptos políticos relacionados con la discusión académica de *lo tradicional*, tales como el reconocimiento y el nacionalismo, no sean tratados de manera central en el desarrollo de esta tesis. Esto debido a que el interés investigativo hacia la música de los Chiriwanos de Huancané no pretende descifrar sus narrativas político-culturales -es decir, las dinámicas sociales y organizacionales que se le desprenden (Vargas, 2013)- ni los imaginarios sociales que se construyen y proyectan a partir de esta tradición musical.

A pesar de esta distinción, autores e investigaciones que tocan estos temas políticos son mencionados en el estado de la cuestión y se pueden revisar a lo largo de la tesis para complementar alguna información.

Las intenciones de esta tesis apuntan mayor atención a la estética musical de los Chiriwanos de Huancané y su reconfiguración en diferentes contextos culturales; por lo tanto, es importante aclarar que tampoco se busca politizar nuevos espacios de creación, como es el

de la base tecnológica, ni declarar o pretender hablar por la comunidad de los Chiriwanos de Huancané.

Asimismo, en concordancia con lo anteriormente declarado acerca del enfoque musical por encima del social-político, es importante mencionar que el presente investigador no tuvo contacto directo con la comunidad de los Chiriwanos de Huancané, sino que este ha usado videos de youtube de los Chirwianos de Huancané como principales fuentes de audio para analizar y explorar su música (Blog Huancaneño, 2018; César A. Chiquija Mamani, 2013). En ese sentido, se considera que con las presentes fuentes no se podría haber incluido un enfoque social-político satisfactorio para los criterios del tesista; sin embargo, su aporte sí es suficiente para el enfoque estético musical presente en esta investigación.

1.1.2. Tradición: una relación cultural y territorial

El concepto de tradición ha sido cuestionado por diversos autores durante los últimos años. Comúnmente, al hablar de tradición se puede entender que involucra una costumbre que perdura durante años de manera estática, tal como Hobsbawm y Ranger plantean en *La invención de la tradición* (1989) al hablar de tradiciones en comunidades rurales o indígenas. El cuestionamiento que plantean estos autores hacia las tradiciones y su invención o construcción abre paso a respuestas como las de Briones (1994), quien además de cuestionar la perduración estática en el tiempo en las tradiciones de comunidad rurales planteada por Hobsbawm y Ranger, menciona la clara relación cultural y territorial entre una tradición y su comunidad. En este sentido, se considera más conveniente para esta tesis utilizar el énfasis que Briones da al resaltar la relación cultural y territorial como parte de la simbología que construye la autenticidad de una tradición (1994).

Es importante declarar que dentro de esta investigación se reconfigura la relación cultural y territorial original de la música de los Chiriwanos de Huancané -correspondiente a la comunidad de la provincia de Huancané, departamento de Puno- hacia un nuevo contexto

que corresponde a una cultura musical contemporánea de base tecnológica correspondiente al territorio del departamento de Lima.

1.1.3. Reconfiguración y desterritorialización

En relación con lo antes mencionado, la parte práctica realizada en esta tesis sirve como espacio en donde se reconfigura la tradición de la música de los Chirivanos de Huancané. Esto se logra teniendo en cuenta algunos conceptos de la discusión académica contemporánea como son la *desterritorialización*, concepto que usa García Canclini para referirse a la facilidad con que elementos de culturas alejadas geográficamente pueden dialogar entre sí gracias al fenómeno de la globalización y las nuevas tecnologías (1996).

Si bien, los conceptos de globalización y nuevas tecnologías engloban a los medios de comunicación en su discusión, esta tesis no se centra en los canales por los cuales llega la información, sino en las herramientas tecnológicas contemporáneas, específicamente en los instrumentos electrónicos y digitales, que permiten esta desterritorialización en el accionar creativo musical.

1.1.4. La base tecnológica como herramienta de reconfiguración

En ese sentido, la idea de nuevas tecnologías que plantea García Canclini (1996) desemboca en el concepto de *base tecnológica* utilizado en esta tesis para designar el rubro al cual pertenecen los instrumentos musicales que basan su funcionamiento en procesos electrónicos y/o digitales. Es el caso de instrumentos y accesorios como sintetizadores, guitarras eléctricas, pedales de efectos y softwares de computadora como Pure Data; todos estos utilizados en esta tesis.

Por consiguiente, los instrumentos de base tecnológica constituyen las herramientas de reconfiguración con la que se trata la tradición de los Chirivanos de Huancané. Esto permite al músico obtener nuevas sonoridades a partir de una búsqueda, principalmente

estética, que involucra la hibridación de músicas, o en este caso, la reconfiguración de una tradición musical (Piñeres, 2007).

1.2. Modelos metodológico-prácticos

1.2.1. La autoetnografía en un contexto semipresencial

Al ser esta una investigación desde las artes escénicas- en este caso desde la música- y siguiendo las pautas que plantea la Guía de Investigación en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Ágreda, Mora & Ginocchio, 2019), se considera imprescindible usar el método/proceso autoetnográfico como primera herramienta metodológica. Como Guerrero ha mencionado en su artículo *El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa* (2014), el método autoetnográfico se basa en una descripción, análisis y reflexión desde una perspectiva autobiográfica acerca de la experiencia o comunidad/cultura a estudiarse. En este caso, el objeto de estudio son las exploraciones colaborativas en dúo llevadas a cabo entre el autor y dos músicos peruanos en el año 2021, en donde se crea a partir de la sonoridad y la forma musical de los Chiriwanos de Huancané desde un contexto instrumental de base tecnológica.

Según las consideraciones que hace Guerrero se ha tomado en cuenta lo siguiente: Los objetivos de la investigación constituyen los principales generadores de orden en el diseño y redacción de la autoetnografía, manteniendo un equilibrio entre contenido autobiográfico, investigación y el análisis de la información. Asimismo, el contenido de la autoetnografía se basa en una serie de sesiones con cada colaborador que han sido grabadas en audio y video, ya sea de forma presencial o de forma virtual, debido a las condiciones de emergencia sanitaria que se viven actualmente⁵. Estas sesiones constan de dos reuniones virtuales en donde se comparte y se conversa acerca de material relacionado a la exploración, y dos

⁵ El detalle del plan de trabajo de estas sesiones será abordado en el Capítulo 2

reuniones presenciales, en donde se lleva a cabo la parte práctica exploratoria⁶. El material audiovisual recopilado de las sesiones, además de funcionar como bitácora, sirve como fuente de apoyo para corroborar ciertos hechos relatados en la autoetnografía.

Por otro lado, al ser un método que da resultados cualitativos sujetos a la perspectiva individual y sesgos del investigador, se resolvió que era relevante contrastar los resultados de las exploraciones con la perspectiva de los colaboradores en conversaciones posteriores a las primeras conclusiones⁷.

Después de haber esclarecido el método inicial que acompaña a esta investigación durante todo el proceso práctico, se pasará a explicar la estrategia metodológica a emplearse en las exploraciones colaborativas entre el autor y sus dos colaboradores.

1.2.2. La improvisación musical: motor creativo y herramienta de indeterminancia

En primera instancia, la improvisación musical sirve como motor creativo de toda la exploración; es decir, establece un espacio en donde el proceso creativo de las colaboraciones en dúo pueda tener un ritmo fluido y constante (Volz, 2005). Esta constancia se basa en la característica instantánea- o de composición en tiempo real (Rose & MacDonald, 2012)- que posee la improvisación para detonar creaciones que utilicen tanto la sonoridad y la forma musical de los Chiriwanos de Huancané, como la identidad musical y la formación académica relacionada a la base tecnológica que poseen los colaboradores. A pesar del carácter fugaz de la improvisación, cada una de estas será registrada en audio y/o video para una retroalimentación que influye en las siguientes sesiones dentro de la serie estipuladas por cada colaboración.

En segundo lugar, se aprovechan características en común entre la improvisación y los parámetros de la sonoridad y la forma musical de los Chiriwanos de Huancané; entre estas, la

⁶ Es importante aclarar que, al estar aún en un contexto de crisis sanitaria por la pandemia del COVID-19, las sesiones presenciales se dieron con todos los protocolos necesarios para la seguridad de los participantes.

⁷ Toda conversación grabada en audio o video cuenta con el permiso de los colaboradores.

indeterminación y el azar. Tal como Avendaño plantea en *Marimba y cantos de San Lorenzo del Pailón, provincia de Esmeraldas* (2001), la intuición, el azar y lo irracional son elementos incontrolables que trae consigo la improvisación; en ese sentido, son elementos claves para relacionarse con la sonoridad no temperada y la forma musical voluble de los Chiriwanos de Huancané (Valencia, 1983).

Por último, es importante aclarar en esta sección el concepto de improvisación del que se partirá.

(La improvisación musical es) ...una ejecución instrumental o vocal donde el músico genera material musical en tiempo real. Sin ninguna preparación previa. Que puede producirse desde la libertad total o mediante el establecimiento de unas pautas. Y que necesita de unos conocimientos musicales previos para su realización (Zamora, 2017, p.7).

Aquí, Zamora (2017) ofrece una definición que trata de englobar y conciliar diferentes definiciones que ha tenido la improvisación a lo largo de la historia. Esta definición es útil para cuestionar los límites de la libertad que se pueden lograr en ella y los mínimos conocimientos previos que se requieren para lograrla.

1.2.3. Análisis musical y partituras gráficas

A pesar de no ser una tesis centrada en el análisis musical, se considera necesario tener las herramientas adecuadas para describir, representar y analizar las exploraciones musicales expuestas en el tercer capítulo.

En primera instancia, se utilizan partituras gráficas para representar los elementos y el desarrollo de la exploración musical. Estas son de los siguientes tipos: lineales, circulares y no lineales⁸, y responden a la necesidad de representar formas y elementos sonoros que

⁸ La elección del tipo de partitura gráfica a presentar será justificada en la misma sección.

escapan del lenguaje de una partitura clásica. Asimismo, estas corresponden a un tipo de representación que no busca ofrecer un referente que pueda servir para recrear la música que ha resultado de la improvisación, sino que funciona específicamente para entender tanto el desarrollo y la interacción dentro de las exploraciones como la evolución que se presenta entre ellas⁹.

Seguidamente, a partir de las partituras gráficas se hace un análisis descriptivo del audio escogido con el fin de explicar de manera clara los elementos, el desarrollo y la interacción (próximamente llamadas EDI) presentes en la exploración. Vale la pena mencionar que dentro de este análisis se utiliza un lenguaje intuitivo que permita la fácil identificación y comprensión de los hechos sonoros correspondientes a cada improvisación.

Asimismo, se toma un modelo que sirve como herramienta para describir gráficamente el resultado del proceso experimental que se lleva a cabo en las colaboraciones a dúo. El método propuesto por Spece Alister en su artículo “The Experimental Composition Improvisation Continua Model: A Tool for Musical Analysis” (2021) hace de guía para esta tesis. Este es un método que utiliza un diagrama de dos ejes para representar los niveles de creación espontánea (relación improvisación-composición) y los niveles de experimentación alcanzados en una pieza musical determinada. Cabe mencionar que los ejes de este diagrama son modificados para su mejor aprovechamiento en esta investigación. Dichas modificaciones serán especificadas en el tercer capítulo.

Si bien, existen otras reflexiones acerca del análisis en música improvisada como la de Sarath (1996), y otros métodos como el Megan Fogle, utilizado en la tesis de licenciatura de Pía Alvarado (2021); se considera los métodos anteriormente mencionados de especial utilidad para esta investigación.

⁹ El caso de la notación gráfica alternativa ha existido en el Perú desde la segunda mitad del siglo XX, y especialmente desde el 2017 con el trabajo realizado por el Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Música. <http://www.unm.edu.pe/electroacustica/partituras/>

CAPÍTULO II: PUNTOS DE PARTIDA

2.1. Diversas percepciones sobre los *Chiriwanos de Huancané*

Es importante aclarar que existe más de una referencia al nombre Chiriwanos de Huancané en su misma localidad. En primer lugar, en la provincia de Huancané existe el “Centro musical de danzas y teatro Los Chiriwanos de Huancané”, el cual está principalmente caracterizado por el material musical que produce su estudiantina¹⁰. Esta estudiantina ha estado usualmente conformada por voces, guitarras, mandolinas y acordeones; y ha ido incluyendo instrumentos como el violín, el charango, la trompeta y el bajo eléctrico en algunos períodos de su desarrollo artístico. Asimismo, el género musical más tocado por el Centro musical de danzas y teatro Los Chiriwanos de Huancané, es el huayno puneño; hecho evidenciado en su discografía (“Ya va amanecer”, “Centro Musical, Los Chiriwanos de Huancané”) y en la tesis “Estilos y diferencias de Huayños tradicional de estudiantinas y centros musicales de la zona norte de la región Puno” (Pacco & Apaza, 2021), en donde se analizan algunos de los huaynos de este conjunto musical.

En segundo lugar, existe la referencia a los Chiriwanos de Huancané como el pueblo guerrero que luchó contra los incas en busca de territorio en el altiplano andino (Garcilaso de la Vega, 1960). A pesar de que hay historiadores como Thierry Saignes, quien desmitifica y teoriza acerca de lo que se sabe de este pasado precolonial en su libro *Historia del pueblo chiriguano* (2006), lo cierto es que la idea de una ancestralidad guerrera es bastante fuerte en Huancané. Esta percepción, cargada de sentimiento de localidad, es compartida por la mayoría de huancaneñas y huancaneños; además, inspiró el nombre del centro musical antes mencionado.

¹⁰ La estudiantina es un conjunto instrumental mixto cuyo repertorio suele pretender la mantención de rasgos estilísticos de una determinada música tradicional (Ponce, 2008).

Por otro lado, la percepción del pueblo guerrero chiriwano también es representada como una tradición dancística-musical que es celebrada en concursos que la municipalidad de Huancané realiza como parte de la Fiesta de Las Cruces cada mes de mayo.¹¹ Esta es la tercera y última referencia al nombre de los Chiriwanos de Huancané encontrada hasta la finalización de esta investigación.

La tradición de los Chiriwanos de Huancané como danza y música es a la que hace referencia esta tesis. Los Chiriwanos se caracterizan por ser grupos de aproximadamente entre 12 a 30 personas que danzan en marcha y hacen música tocando sikus o zampoñas. Dentro de ellos se diferencian grupos como los Chiriwanos de Santiaguillo, los Chiriwanos de Tilitili, los Chiriwanos de Koila, entre otros, cuyos nombres hacen referencia al centro poblado dentro del distrito de Huancané al que pertenecen (Valencia, 1983, p.174). Cabe recalcar que, además de los Chiriwanos, existen otros estilos de sikuris en la misma provincia de Huancané, todos ellos pertenecen al vasto grupo de sikuris del altiplano; sin embargo, los Chiriwanos de Huancané son fácilmente diferenciados de los demás por la melodía tan característica que tocan y porque son los únicos grupos de sikuris que no usan el bombo en su instrumentación (Valencia, 1983).

¹¹ La Fiesta de Las Cruces es una celebración cristiana adoptada por varios países. En el caso de Huancané tiene el apelativo de ser “La fiesta de los sikuris” (Uribe, 2014).

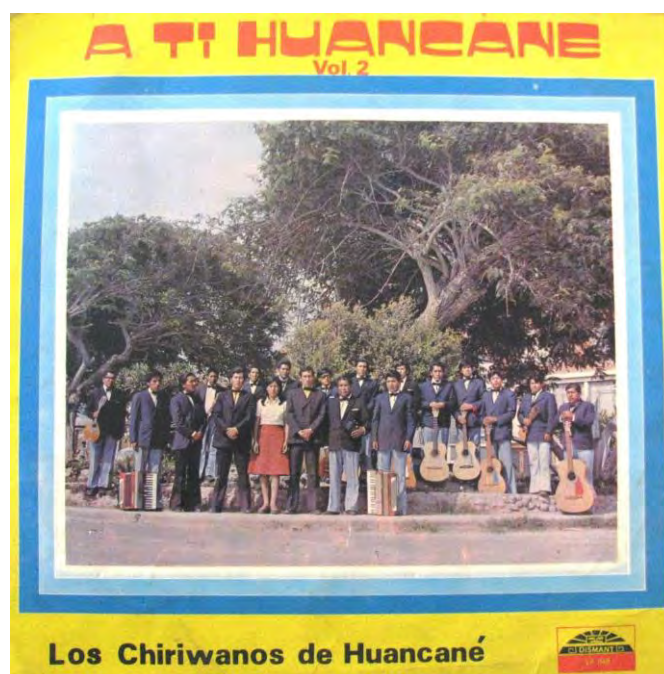


Figura 3: Imagen de la portada del vinilo “A ti Huancané” de la estudiantina del Centro musical de danzas y teatro Los Chiriwanos de Huancané.



Figura 4: Los ganadores del concurso de Chiriwanos 2019 organizado por la municipalidad de Huancané.

Después de aclarar a quienes nos referimos al hablar de los Chiriwanos de Huancané, se considera importante hablar de la percepción de los Chiriwanos que se tiene en Lima. Lo que se sabe de ellos es que gozan de poca popularidad fuera de Puno o del Altiplano del Collao. Investigaciones que estudiaron la migración de los sikuris a Lima como las de Turino (1992), Medina (2008) y Sánchez (2014), mencionan solo a los Chiriwanos de Huancané para catalogarlos dentro de los sikuris que optaron por quedarse en Puno. Además, en las

celebraciones actuales de sikuris en Lima, no parece incluirse el estilo de los Chiriwanos de Huancané.

Por otro lado, en Huancané, además de los concursos de Chiriwanos realizados anualmente, existen otros símbolos que demuestran un claro orgullo por sus conjuntos sikuris, incluyendo a los chiriwanos. Según el Programa general del 192 Aniversario de Huancané (2019), esta provincia es denominada “la capital del sikuri”; además, posee una representación gráfica de zampoñas- instrumentos de los chiriwanos- en su escudo regional, y menciona como preludeo a su himno regional que el pueblo huancaneño es “estirpe de chiriwanos y huancas”.

Es evidente una diferencia natural entre la percepción en Lima, el punto geográfico desde el cual esta investigación/exploración se dará y la percepción en Huancané, el punto geográfico desde donde se toma esta tradición. Esta misma diferencia constituye uno de los puntos de partida para tratar la desterritorialización de la tradición de los Chiriwanos de Huancané, pues permite que el tránsito de llevar los elementos musicales de los Chiriwanos de un contexto a otro ofrezca cuestionamientos y reinterpretaciones que sirvan para la reconfiguración de esta música tradicional.

Asimismo, este planteamiento se complementa dentro de un espacio de exploración caracterizado no solo por la improvisación y el uso de instrumentos de base tecnológica, sino también por la discusión y la reflexión de las cargas empíricas y teóricas con las que los músicos improvisadores llegan en un primer momento a la exploración. Esto con la intención de que la desterritorialización a darse sea de manera consciente y se resalte el uso de las diferencias culturales como desencadenantes de creación.

2.2. Entre lo popular y lo académico: Un espacio híbrido dentro de la base tecnológica en el Perú

Antes de comenzar esta sección vale la pena aclarar que cuando se habla de música académica esta investigación se refiere al estilo influenciado por la cultura musical de Europa, específicamente la que contempla a la música barroca, la música clásica y la llamada música contemporánea. Por otro lado, cuando se habla de música popular se hace referencia al conjunto de estilos musicales de distribución masiva, que tiene una audiencia grande, heterogénea y consolidada; entre estos está el jazz, el rock, la cumbia, la salsa, la marinera, entre otros (Tagg, 1982). Es verdad que la música académica siempre es enseñada en instituciones académicas, mientras que la popular no necesariamente; sin embargo, a lo largo de esta tesis la distinción entre estos términos es meramente estilística y se especifica la formación musical de algún músico si se considera importante.

Pues bien, después de hacer estas aclaraciones se pasará a presentar el siguiente punto de partida de esta tesis: un espacio híbrido de creación musical integrado por músicos tanto académicos como populares cuyas maneras de hacer música coincidieron con el uso de la base tecnológica, es decir, con herramientas y procesos creativos que utilizan instrumentos musicales electrónicos y/o software digital¹².

A continuación, se revisará lo concerniente a cómo se empezó a crear música desde la base tecnológica en el Perú y cómo se fueron creando lazos entre la academia y lo popular para propiciar el espacio actual del que parte esta investigación.

En primer lugar, la base tecnológica ha estado presente en el ámbito académico musical europeo desde la primera mitad del siglo XX en la construcción de instrumentos

¹² En este sentido es verdad que podríamos decir que mucha de la música que escuchamos en el presente tiene algo que ver con la base tecnológica: el reggaetón, el pop, el rock, la cumbia, etc. La mayoría de estos géneros utiliza sintetizadores, teclados electrónicos o pedales de efectos; a su vez, incluyen procesos de producción en software en donde se procesa el sonido acústico o se crea un sonido enteramente digital (instrumento MIDI, diseño de efectos de sonidos). Sin embargo, lo que es de interés para esta investigación es la creación alternativa (*no mainstream*) utilizando a la base tecnológica como principal herramienta sonora.

electrónicos como el Theremin (1928, Rusia), las Ondas Martenot (1928, Francia), el Warbo Formant Organ (1937, Alemania), el Novachord Hammond (1938, Estados Unidos), entre otros; sin embargo, es recién en 1950, después de haberse inventado la cinta magnetofónica en 1945¹³, que se consolida el género musical de *música electrónica*. Este hecho se debió a que cada vez más compositores se sumergían en la creación de piezas electrónicas y a que, poco a poco, se iban construyendo más laboratorios de investigación y experimentación electrónica. Algunos de ellos son el Estudio de la Música Electrónica de la WDR en Colonia (1951), el laboratorio Paris Studio (1952), el Moscow Experimental Music Studio (1958), y el Columbia-Princeton Electronic Music Center (1959). Es así que en la segunda mitad del siglo XX los laboratorios parecían convertirse en la única manera en la que los compositores podían tener acceso a una amplia gama de herramientas musicales de base tecnológica (Dunn, 1996).

En el caso Latinoamericano, gran variedad de compositores, incluidos peruanos (Cesar Bolaños, Edgar Valcárcel, Enrique Pinilla, Arturo Ruíz del Pozo, entre otros), viajaron a Estados Unidos y a Europa para acceder a laboratorios bien equipados y con buenos mentores.

Por otro lado, también hubo intenciones de crear esta clase de espacios en América Latina. Mientras que en Perú el primer laboratorio electroacústico fue creado (y cerrado unos años más tarde) en 1995 dentro del Conservatorio Nacional de Música (ahora Universidad Nacional de Música), otros países como Brasil (1956-59, *Estudios de Experiencias Musicais*) y Chile (1957, *Taller de Experimental de Sonido* en la Universidad Católica de Santiago) ya mostraban espacios que, si bien, surgían de la presión de los músicos compositores más que

¹³ Quien incentivó el uso de la cinta magnetofónica en fines artísticos fue Pierre Schaeffer dentro de su propia corriente estética llamada *música concreta*

de un apoyo del Estado, aportaban a la creación de un movimiento latinoamericano de música electrónica¹⁴.

Vale la pena resaltar el caso de Argentina, ya que, con el financiamiento de los Estados Unidos, pudo crear en 1961 el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), institución que duró activa durante 10 años. Al CLAEM pudo ir becado el compositor peruano César Bolaños. Allí compone *Intensidad y altura*, la primera pieza electroacústica compuesta en ese centro de estudios. Posteriormente, además de Bolaños, el músico y acordeonista huancavelicano Alejandro Núñez Allauca también pudo acceder a una beca del CLAEM. Es importante resaltar el caso de Núñez, pues no solo representa al músico migrante que primero tiene que viajar a Lima para encontrar oportunidades laborales y educativas, sino que empezó grabando sus composiciones con herramientas “básicas” de grabación y edición (Alvarado, 2010). Es importante mencionar que la mayoría de músicos peruanos, tanto académicos como populares, empezaron a buscar alternativas más inclusivas en lo económico y en lo técnico para crear a partir de la base tecnológica.

A partir de la última década del siglo XX, la principal alternativa a los laboratorios mencionados anteriormente se encontró en la famosa corriente del DIY (“hazlo tú mismo”), cuya influencia llegó al Perú y motivó a la construcción de instrumentos electrónicos propios con material de segunda mano. Es en este contexto donde músicos populares que querían experimentar con la base tecnológica encuentran una forma de hacer su propia música. Por poner sólo algunos ejemplos, en 1988, Disidentes (después llamados T de Cobre), una banda con fuerte influencia de la música industrial (*noise*), ya jugaban con la amplificación casera de los megáfonos, samples propios grabados en cinta y con pedales de efectos. Asimismo, ya iniciando el siguiente siglo, el colectivo Aloardi construyó sus propios gadgets electrónicos

¹⁴ Para más detalles leer *La Música Electroacústica de América Latina* (2003) de Schumacher, F y *El archivo de música electroacústica de compositores Latinoamericanos* de Dal Farra (2004)

para hacer música experimental¹⁵. Cabe resaltar el trabajo de Carlos García dentro de su compañía ZebranaLogic y el de Alfredo Aliaga en Atomolabs, ambos como constructores de sus propios sintetizadores y electrónica usando, en sus inicios, material de segunda mano (López, 2008).

Asimismo, vale la pena mencionar que, en paralelo a la corriente DIY, el ámbito académico también propició la autoproducción de herramientas sonoras. La diferencia es que en este contexto sí se cuenta con un entrenamiento profesional y no se recurre necesariamente a materiales de segunda mano. Es el caso de Jaime Oliver, Rajmil Fischman, Jose Ignacio López y Abel Castro; los primeros tres fueron formados en el extranjero y el último lo hizo de manera independiente en el Perú. Ellos, además de crear nuevas y originales interfaces de audio experimentan con sensores y lectores gráficos dentro de la construcción de sus propios instrumentos (López, 2019).

Por otro lado, la segunda alternativa a los laboratorios electroacústicos fue la creación musical a partir del uso de software digital; es decir, desde la computadora o laptop. Esta se mostraba como una opción atractiva ya que, a pesar de que se necesitaba pagar una licencia por el software- no se ignora, sin embargo, que varios de estos programas eran crackeados y vendidos a menor precio en diferentes lugares del Centro de Lima-, su precio seguía siendo menor a comprar una gama de sintetizadores.

Los softwares del mercado de finales del siglo XX incluían a Pro Tools, Ableton, Logic Pro, programas de edición, grabación y mezcla. Sin embargo, la creación de un sonido “desde cero” la ofrecían los programas Max/MSP, Super Collider, y Pure Data. Estos eran de los pocos softwares de programación y entre ellos Pure Data es el único de código abierto; es decir, de libre descarga. Esto permitió que músicos académicos ya mencionados como Jaime

¹⁵ Para saber sobre los demás grupos populares que estuvieron en la escena de base tecnológica aún sin construir sus propios instrumentos leer “Constructing Musical Spaces Beyond Technological Eden” (López, 2008) y “Música electrónica experimental y tecnología musical en el Perú (siglo XXI)” (Apolo, 2018).

Oliver, José Ignacio López, Abel Castro, puedan incorporar la programación dentro de sus posibilidades de creación sonora, incluyendo o no el uso de sus propios interfaces o instrumentos electrónicos.

En este punto de la historia los diferentes conocimientos y herramientas técnicas empezaron a compartirse más a menudo entre diferentes tipos de músicos a partir de festivales y talleres. Festivales como la Trenza Sonora, dirigido por el mismo Abel Castro, se prestaron para compartir música nueva, workshops y relaciones sociales-profesionales. Otros fueron el Festival Internacional de Video, Arte y Electrónica (VAE), organizado por la asociación sin fines de lucro ATA (Alta Tecnología Andina); Laberinto Sonoro, Festival Asimetría, entre otros (Apolo, 2018). Además, espacios como el Centro Cultural de España, el Instituto Goethe, el ICPNA, Espacio Fundación Telefónica (actualmente deshabilitado) apoyaron en gran medida el desarrollo de esta escena.

De igual manera, talleres como los de Rolando Apolo (*Taller de Electrónica Sonora*), Gabriel Castillo (*Taller de Drawdio* o lápiz sonoro), Marco Valdivia (*Taller Ruido Para Niñxs*, taller dado en Perú, Chile, Colombia y Bolivia) y Jose Ignacio López (*Taller de circuitos electrónicos sonoros*, como parte de talleres ofrecidos dentro de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012) han sido vitales para compartir la creación de instrumentos propios en ámbitos tanto independientes como de educación universitaria (López, 2013 y Alvarado, 2015).

En cuanto a espacios que actualmente son cruciales para el constante desarrollo de la escena musical de base tecnológica están los siguientes: desde el 2019 existe un nuevo laboratorio en la ahora Universidad Nacional De Música, este es el Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro (LAMU). El LAMU fue creado con el principal objetivo de “desarrollar actividades que puedan fomentar el conocimiento y la aplicación de las artes sonoras relacionados con la tecnología, e integrar al Perú al panorama mundial de la música”

(López, 2020, p.269). El responsable de este laboratorio e impulsor de otros espacios educativos relacionados a la base tecnológica, José Ignacio López, también está a cargo del Ensamble de Laptops, agrupación que ya ha viajado al extranjero representando al Perú en festivales como el MUSLAB 2020. Asimismo, como parte de una de las actividades del LAMU, se logró lanzar “UNO”, disco recopilatorio de obras electroacústicas compuestas por alumnos de la Universidad Nacional de Música.

Por otro lado, espacios independientes como los propiciados por la Asociación cultural Musuq, el colectivo Deshumanización, la Academia Independiente de Creación Sonora (AICSO) y la serie de conciertos organizados por Oscar Recarte “La escucha como acción”, funcionan en el presente (aún de forma virtual dentro de la pandemia sanitaria del COVID-19) como espacios en donde tanto músicos académicos como populares pueden tener un lugar dentro de la escena musical de base tecnológica.

Todos estos espacios y conexiones desembocan en lo que se podría llamar un espacio híbrido de creación en donde se puede encontrar a músicos que crean utilizando tanto las influencias formales de la creación académica como la intuición y carga estética del desenvolvimiento de la música popular de base tecnológica. Algunos músicos contemporáneos que podrían pertenecer a este espacio híbrido son Pauchi Sasaki, Ale Hop (Alejandra Cárdenas), Michael Magán, Pia Alvarado, Diego Facheux, Teté Leguía, Valicha Evans, Oscar Recarte, Mauricio Moquillaza, entre otros.

2.3. La nueva música y la nueva improvisación (improvisación libre)

La improvisación libre (a la cual se le llamará también “nueva improvisación”) se ha convertido en un recurso atractivo y útil para crear música dentro de la escena musical no mainstream limeña. Para entender este tipo de improvisación, en esta sección se revisa muy brevemente la etapa de la vanguardia musical durante el siglo XX, se aclaran puntos respecto

al concepto de improvisación y, por último, se describen brevemente la escena de improvisación libre de la cual el presente investigador es parte.

Hasta antes del siglo XX, la música (por lo menos la occidental) había estado regida por los principios de armonía, melodía y ritmo (a estos se les llamará “principios clásicos” a lo largo de esta sección). Sin embargo, debido a sucesos históricos que marcaron al mundo como la revolución industrial y las guerras mundiales, el círculo artístico empezó a cuestionar su humanidad y la manera de hacer arte en ese entonces. Es así que durante todo el siglo XX se empezó a cambiar los principios clásicos que regían la composición musical a partir de personajes como Marinetti, quien escribió el *Manifiesto Futurista* (1909); Schoenberg, con su *Tratado de Armonía* (1911); y Russolo, quien construyó una serie de instrumentos que hacían ruido llamados *intonarumori* (1914) (Lavista, 1971). Ellos y muchos otros músicos de la época incluyeron el uso del ruido, la atonalidad, la aleatoriedad y la exploración de nuevas posibilidades de texturas y timbres en sus creaciones, construyendo lo que se podría llamar como una *nueva música*.

Las nuevas perspectivas que propone esta nueva música se extienden a la creación musical no solo compositiva, sino también improvisatoria. Es decir, las prácticas de improvisación dentro de la música académica y popular también pasaron de respetar los principios clásicos musicales antes mencionados a querer romper con ellos. Es así que, a mediados de la década de 1950, encontramos que géneros como el free jazz (Ornette Coleman, Sun Ra, entre otros) y la música experimental (Terry Riley, La Monte Young) ya incorporan una improvisación libre de los principios clásicos en su creación musical (Spence, 2021).

Esta nueva improvisación surge como consecuencia de las exploraciones dentro de la nueva música, pero también se convierte en una herramienta para seguir explorando los límites sonoros del mundo contemporáneo.

En el Perú, la nueva improvisación ha estado presente tanto en el ámbito académico como en el popular. En lo académico llegó como parte de la corriente de vanguardia del siglo XX, junto con la música electrónica, y una forma de pensar en la que se permitía “al compositor trabajar directamente al sonido, o mejor dicho lo sonoro” (Lavista, 1971, p.17).

Es importante resaltar que tanto la improvisación libre como la creación desde la base tecnológica constituyen dos importantes aristas por las que varios músicos pasaron (por una, por otra, o por ambas) en su experimentación dentro de la nueva música.

Por otro lado, en el ámbito popular, la nueva improvisación fue explorada en su mayoría por músicos que venían de la práctica improvisatoria del jazz. Esto se puede deber a la gran cultura de improvisación que tiene este género musical, y a su consolidada escuela de improvisación en el mundo occidental (González, 2015). Es así que músicos peruanos que conocían la improvisación desde el jazz fueron incursionando en la libertad del free jazz, género mencionado anteriormente, y después en la improvisación libre.

Sin embargo, tal como fue expuesto en la sección anterior, el ámbito académico y el popular no estuvieron distanciados el uno del otro, sino que están entrelazados por las mismas relaciones sociales y profesionales formadas por los músicos en diversos espacios de compartir musical.

Es así que en Perú encontramos improvisadores de todo tipo como Teté Leguía (bajo y herramientas), Camilo Ángeles (flauta travesa), Ruby Rubio (clarinete bajo), Cecilia Mendizábal (flauta travesa), Fil Uno (cello), Francisco Haya de la Torre (piano y teclados), Diego Salvador (guitarra eléctrica); todos ellos habiéndose especializado previamente en su instrumento musical. Por otro lado, José Ignacio López, Paruro y Paundra (dúo de instrumentos de cuerdas y sintetizadores formado por Mauricio Moquillaza y Diego Faucheux) han improvisado usando software y sintetizadores. Asimismo, grupos como Garrapata y Triac (grupos del colectivo Aloardi que combinaban la improvisación y el

ruidismo), Paraíso Ambulante y Les Por Ciones (ensamble de improvisación libre formado dentro de la Pontificia Universidad Católica del Perú) han explorado activamente la improvisación libre en formatos más grandes. Dentro de esta lista podrían caber muchos más artistas, pero se optó por mostrar los suficientes para describir este abanico de facetas dentro de la improvisación.

En cuanto a espacios y talleres que apoyaron y apoyan el desarrollo de esta práctica improvisatoria en el país están los siguientes: Espacio Fundación Telefónica, el cual, a pesar de estar actualmente deshabilitado, ofreció gran número de conciertos y talleres que incluían a la improvisación durante sus años de actividad (hasta el 2019). “Composición e Improvisación”, uno de los talleres dados en la Fundación Telefónica, fue dictado por el ya mencionado Camilo Ángeles y otros músicos extranjeros entrenados en la improvisación libre: Violeta García (Argentina), Nicolás del Águila (Argentina) y Carlos Quebrada (Colombia). Otro espacio importante surgido en el 2018 y que sigue activo hasta ahora es el de Deshumanización, lugar donde se daban constantemente conciertos de improvisación libre, con artistas tanto nacionales como internacionales. Cabe resaltar que este colectivo, pudo crear momentáneamente un espacio de *jams* libres llamado “Camal” durante mediados del 2019. Este se daba una vez a la semana y tenía como objetivo ser un espacio abierto para que músicos de toda clase puedan experimentar la improvisación libre y, al mismo tiempo, escuchar nuevas propuestas jóvenes que veían a la improvisación como un nuevo mundo para explorar.

Por otro lado, en el ámbito universitario, se logró crear un ensamble de improvisación de osciladores dentro de los talleres de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Este se llamó Ruido Orquestal y estuvo a cargo de José Ignacio López en el año 2012. Posteriormente, también en la PUCP, se logró formar un ensamble de improvisación libre dentro de los cursos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el año 2019.

Este tuvo la duración de un semestre y pudo presentarse en dos ocasiones en concierto en vivo: uno en el resto bar Cocodrilo Verde, y otro en el teatro del Centro Cultural PUCP, como parte del Festival Saliendo de la Caja. Este ensamble fue conformado por Valeria Aragón (voz), Fabio Reyes (guitarra eléctrica), Rodrigo Ñiquen (guitarra eléctrica), Cecilia Mendizábal (flauta travesa), Ruby Rubio (clarinete bajo), Jesús Ginez (bajo eléctrico) y Rodrigo Vargas (batería), y fue dirigido por el profesor Francisco Haya De La Torre.

Es importante resaltar que a pesar de que no se constituya un espacio fijo para el desarrollo de la improvisación libre en el Perú, esta sigue practicándose en espacios como Deshumanización o en proyectos independientes que buscan explorar una nueva forma de ver la música. Además, el hecho que pueda enseñarse y difundirse desde un ámbito universitario abre puertas a una mayor difusión y aceptación dentro de las instituciones educativas del país. La escena musical de la improvisación libre suele ser pequeña, pero ofrece a quienes entran a ella una serie de herramientas valiosas para el desarrollo musical personal y profesional.

2.4. Sobre los elementos de la música de los Chiriwanos de Huancané

2.4.1. La sonoridad: frecuencias guerreras y el sonido de la danza

El primer elemento musical de los Chiriwanos de Huancané tomado para esta investigación es su sonoridad. En ese sentido, en esta sección se revisa cómo es que los Chiriwanos poseen una sonoridad distintiva dentro del amplio grupo de los sikuris y, posteriormente, se discute las relaciones que se encuentran entre dicho elemento y la creación de base tecnológica.

Para hablar de la sonoridad de los Chiriwanos de Huancané es necesario hablar de su instrumentación y la dinámica de su performance.

En primer lugar, los instrumentos utilizados en esta tradición son, como ya se ha mencionado anteriormente, los sikus o zampoñas. Según Américo Valencia, en su trabajo

musicológico *El siku bipolar del altiplano* (1983), los Chiriwanos poseen tres tipos de sikus: Tayka (octava baja), Ankuta (octava media) y Chili (octava aguda), esta organización forma algo parecido a una orquesta de tres voces. Su distribución melódica parece ser sencilla: los tres grupos tocan las mismas notas en sus respectivas octavas y se podría decir que la melodía que ejecutan encaja sin mayor problema dentro de una escala diatónica mayor. Lo interesante es que, al no ser instrumentos ni música que responde a la afinación temperada comúnmente encontrada en occidente, ofrecen un sonido cerca de lo “desafinado”, pero aun así, encajando en cierta sensación de tonalidad. Otra característica que se suma a esta sonoridad es el carácter rasposo (o granulado) que se forma al soplar los sikus con la técnica de soplo con armónicos de la caña (Mamani, 2015).

Esta relación de consonancia-desafinación dentro de una melodía tonal es una importante constante que se irá discutiendo a lo largo de esta tesis.

Además de la organización establecida entre sikus tayka, ankuta y chili, existen subgrupos formados por parejas de sikus llamados Arca e Ira dentro de cada uno de los tres grupos ya mencionados. Esta pareja está configurada de forma que cada una posee un orden de notas diferente que puede complementarse si se juntan; también puede ser vista como una escala diatónica separada intercaladamente en dos grupos distintos.

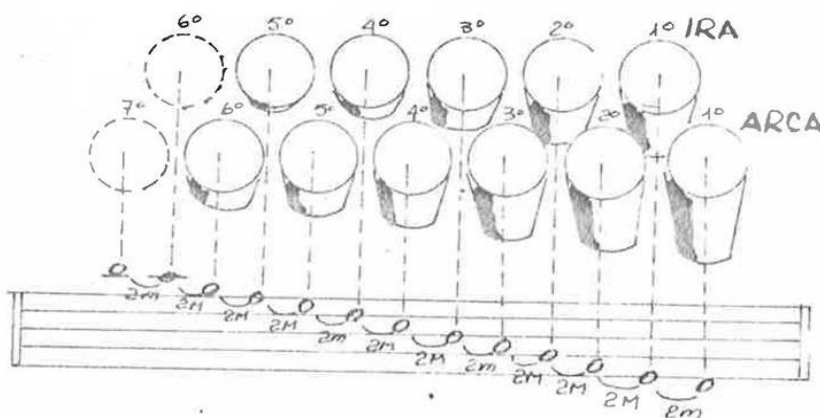


Figura 5. Foto de referencia. Sikus Ira y Arca (Valencia, 1983, p.180)

Cabe resaltar que la configuración Arca-Ira permite lo que coloquialmente se conoce como el “trenzado” de una melodía; es decir, la manera de ejecución musical en la cual una melodía emitida por un instrumento es constantemente complementada por lo ejecutado por el otro instrumento.

Por otro lado, una característica ya mencionada es que los Chiriwanos de Huancané son los únicos sikuris que no utilizan ningún tipo de percusión. En ese sentido, al no haber frecuencias graves o subgraves (usualmente emitidas por el bombo), se provoca que la mayor cantidad de sonido se concentre en las frecuencias medias agudas, rango característico del sonido emitido por los sikus.

Después de revisar lo concerniente a su instrumentación, se pasará a hablar de la dinámica de su performance. Con esto último se hace referencia al desarrollo del conjunto de acciones en vivo que se realizan dentro de la tradición de los Chiriwanos de Huancané.

Ya ha sido mencionado anteriormente que dicha tradición es danza y música al mismo tiempo; por lo tanto, en esta investigación se tratan de incluir las influencias sonoras del conjunto de acciones derivadas de la danza de los Chiriwanos. La razón de esto es que el elemento del cual se habla en esta sección, la sonoridad, incluye también a lo sonoro dentro de su configuración, no solamente a lo musical; es por eso que los sonidos causados por el desarrollo de la performance de los Chiriwanos de Huancané son considerados para, posteriormente, poder ser tratados como parte del espectro de lo musical.

Pues bien, aquí se quiere resaltar dos elementos sonoros que son incluidos directamente por lo extramusical (danza). El primero son los sonidos onomatopéyicos y gritos que suelen darse para animar la danza y empujar al grupo chiriwano a seguir danzando y tocando (Valencia, 1983). Estos, más allá de afectar al resultado sonoro por el mismo hecho

de sonar, influyen en la respiración del ejecutante de siku, modificando la calidad y duración del sonido resultante de sus instrumentos.

El segundo punto es la espacialidad de la fuente sonora mientras está en movimiento. Si bien las dinámicas dentro de la música de los Chiriwanos son algo planas, los parámetros de espacialidad (lejano, cercano, de costado, de espalda-respecto al espectador) se muestran como nuevo eje de variaciones en su sonido.

2.4.1.1. Su relación con la base tecnológica

Después de repasar las características de la sonoridad de los Chiriwanos de Huancané, se plantea hacer una breve suma de relaciones entre dicho elemento musical y algunos intereses exploratorios que son propios de la creación musical de base tecnológica. Se considera importante hacer estas relaciones puesto que la reconfiguración de la sonoridad de la música de los Chiriwanos dentro de esta investigación se dará mediante estos puntos en común.

En primer lugar, la relación consonancia-disonancia dentro de la sonoridad de los Chiriwanos dialoga con el interés por la exploración del *timbre* dentro de la creación musical de base tecnológica. Aquí se puede encontrar a autores como Smalley, quien en su libro *Refining timbre, Contemporary Music Review* (1994) menciona que el tratamiento contemporáneo del timbre está separado de su clásica relación con el tono; es decir, la nota musical que sale de un instrumento no es tan relevante como las características del sonido mismo.

Asimismo, otra relación de consonancia-disonancia practicada dentro de la base tecnológica es la del no ruido y el ruido. Esta relación, explotada en el género *noise*, sirve en las exploraciones prácticas de esta tesis como una forma de llevar la disonancia de la sonoridad chiriwana a un extremo.

Por otro lado, la consideración de los sonidos propiciados por la misma performance danza-música pueden relacionarse fácilmente con el interés por la experimentación del paisaje sonoro. Esta vertiente de la música contemporánea declara que los sonidos del ambiente también pueden considerarse como música o potenciales elementos musicales (Schafer, 1994). En ese sentido, se usa el recurso del *sampling* para traer a colación sonidos extramusicales dentro de las exploraciones prácticas de esta investigación.

Por último, la espacialidad causada por el movimiento de la danza puede ligarse al uso de filtros y efectos de *reverb* o eco; recursos comunes en la experimentación de base tecnológica, especialmente en el género *drone*.

2.4.2. La forma musical: repetición, minimalismo y aleatoriedad

El segundo elemento musical de los Chiriwanos de Huancané a tratarse dentro de la exploración de esta investigación es su forma musical. En esta sección se revisan las estructuras formales de los Chiriwanos y, posteriormente, se discuten las relaciones que se encuentren entre dicho elemento y los intereses de la creación de base tecnológica.

Vale la pena aclarar que la forma musical es un elemento algo extenso de abarcar, ya que su naturaleza es la de ser un conjunto de estructuras de elementos más pequeños. Por ejemplo, la forma musical abarca tanto la estructura más amplia de una pieza musical (la organización de secciones musicales) como la más pequeña (las células que conforman el motivo musical)¹⁶. Por esa misma razón, solo algunas estructuras de la forma musical de los Chiriwanos de Huancané son utilizadas para la exploración de esta tesis. Estas son las texturas, las secciones musicales y el ritmo.

¹⁶ Para más información sobre la forma musical leer *Las diferentes acepciones de forma y estructura en la historia del análisis musical* (Pérez, 2011).

En primer lugar, respecto a la textura que presenta la música de los Chiriwanos; es decir, la forma en cómo se relacionan las líneas melódicas a lo largo de la música, se podría decir que existen dos categorías, la vertical y la horizontal. La primera se refiere a la relación de notas en un momento simultáneo y la segunda a la relación de notas en su correspondiente sucesión.

La textura vertical es unísona en 3 octavas distintas (conteniendo entre sí algunas disonancias por la afinación no temperada) y la textura horizontal se basa en bastantes movimientos de intervalos de 2das y algunos saltos de intervalos 4tas y 6tas (Valencia, 1983 y Mamani, 2015).

En segundo lugar, las secciones musicales presentan la siguiente estructura: A A' / Transición /Remate Final (Valencia, 1983). Lo interesante dentro de esta forma es que las dos primeras partes (A y A') son repetidas ininterrumpidamente dentro de la danza chiriwana por hasta más de doce horas hasta que el *caporal*, danzante que va a la cabeza de los chiriwanos y dirige su recorrido, decida detenerse y mandar la indicación para ir a las últimas dos secciones de la estructura mencionada.

En tercer lugar, el ritmo de los Chiriwanos de Huancané se caracteriza por ser un ritmo constante a una velocidad inicial aproximada de 144BPM; este es llevado por una subdivisión de corcheas y leves variaciones con figuras rítmicas de negras. En ese sentido, la célula rítmica chiriwana se basa en una negra y dos corcheas. Por último, el tempo varía según las decisiones del caporal.

2.4.2.1. Su relación con la base tecnológica

Después de repasar las características de la forma musical de los Chiriwanos de Huancané, se plantea hacer una breve suma de relaciones entre dicho elemento musical y algunos intereses exploratorios que son propios de la creación musical de base tecnológica.

En primera instancia, se percibe que la textura de la música de los Chiriwanos puede ser muy bien representada desde la base tecnológica. Por el lado de la textura vertical, se le relaciona con el uso de osciladores dispuestos en octavas con el *pitch* modificado ligeramente hacia arriba o abajo. Asimismo, por el lado de la textura horizontal, se le relaciona con secuencias programadas para repetir intervalos específicos. Todos estos recursos de base tecnológica son realizables por la mayoría de los sintetizadores análogos o digitales.

En segundo lugar, algunas estructuras como la célula rítmica chiriwana (negra y dos corcheas) y la forma A A', se pueden relacionar con el estilo minimalista del siglo XX, el cual se exploró también desde la base tecnológica con John Cage y Steve Reich. Este estilo predicaba el uso de estructuras mínimas para el desarrollo de la música. Asimismo, la repetición (o *loops*), elemento también encontrado en la forma musical de los Chiriwanos, fue un recurso bastante usado dentro del minimalismo, ya que complejizaba la relación entre dichas estructuras. En ese sentido, en la parte práctica se explora, por medio de la repetición, algunas estructuras mínimas que constituyen la forma musical chiriwana.

En tercer lugar, las variaciones de tempo y movimiento que hace el caporal tienen repercusiones en tiempo real dentro de la música de los chiriwanos; esto es relacionable con el indeterminismo y la aleatoriedad, conceptos explorados dentro de la experimentación con instrumentos de base tecnológica. En este caso, las improvisaciones a presentarse llevan al extremo dichos conceptos para tener un espectro más amplio de creación y experimentación.

CAPÍTULO III: SESIONES EXPLORATORIAS

3.1. Detalles acerca de las exploraciones

El presente capítulo constituye tanto el lado práctico como el núcleo de esta investigación. En este se ponen a prueba los objetivos que ya se han venido discutiendo a lo largo del primer capítulo: La posibilidad de reconfigurar una tradición musical, como lo es la de los Chiriwanos de Huancané, a un contexto sonoro de base tecnológica. Y la posibilidad de desarrollar nuevas formas, dinámicas de creación, y recursos musicales a partir de la exploración de la sonoridad y forma musical de los Chiriwanos de Huancané, usando como principal detonador de creación a la improvisación musical en dúos.

Para esto, las exploraciones musicales se han distribuido en dos colaboraciones: una con Pía Alvarado, compositora licenciada de la Universidad Pontificia Universidad Católica del Perú; y otra con Diego Salvador, guitarrista licenciado del London College of Music. La elección de cada colaborador se basó en sus habilidades creativas para la improvisación y el uso de la base tecnológica en sus procesos de ejecución musical.

3.1.1. *Dinámica de trabajo: virtualidad y presencialidad*

Respecto a la dinámica de las sesiones de exploración, si bien el plan y distribución de fechas de trabajo se encuentra en la sección de metodología, se considera importante describir brevemente lo revisado en cada una de ellas.

En primer lugar, las dos colaboraciones tuvieron una sesión previa de discusión vía la plataforma de reuniones virtuales, Zoom. Aquí se trataron los siguientes puntos:

1. Aclaraciones previas respecto a los objetivos de la investigación:

Es relevante mencionar que los colaboradores y el presente investigador ya se conocían en el ámbito musical; sin embargo, debido a la pandemia del COVID-19 y otros factores, estos habían estado fuera de contacto por un tiempo considerable. En ese sentido, fue importante establecer un primer

contacto que ayude a crear un ambiente de trabajo cómodo y seguro para las exploraciones; asimismo, fue relevante reconocer el nivel de entrenamiento improvisatorio al que se llegaba a las sesiones prácticas. Es importante hablar del entrenamiento porque la improvisación es afectada por cómo la o el intérprete se desenvuelve con su instrumento en un momento específico; si bien estas colaboraciones se iban a llevar a cabo ya sea con un grado alto de entrenamiento o no, fue importante aclarar dicho punto para seguir conociendo los recursos sonoros con los que se iban a contar.

Por otro lado, era necesario aclarar los objetivos de esta investigación, al mismo tiempo que se dialogaba y se ponía en discusión conceptos como la desterritorialización. Esto sirvió para marcar una misma dirección, no solo en el ámbito musical, sino también en el conceptual.

2. Revisión y discriminación de parámetros para la improvisación basados en la sonoridad y la forma musical de los Chiriwanos de Huancané:

Para esto se optó por entregar una propuesta de parámetros musicales basados en la música de los Chiriwanos. Esta se presentó en un cuadro digital compartido en *google drive* y sirvió de punto de partida para la elección de los parámetros a utilizarse en las sesiones presenciales.

3. Elección de recursos sonoros propios. ¿Qué procesos electrónicos o digitales son los más cómodos y, al mismo tiempo, propicios para tratar los parámetros elegidos?

Dependiendo del colaborador, existían diferentes maneras de abordar la propuesta sonora, es por eso que fue necesario discutir y concretar los instrumentos y procesos que se iban a utilizar. Esto dependía también de los parámetros elegidos anteriormente y las posibilidades técnicas de cada uno.

Posteriormente a la reunión vía Zoom, se hicieron dos reuniones presenciales en las que se llevó lo discutido a la práctica. La dinámica de las sesiones presenciales fue la siguiente:

En un primer momento se trabajó por separado cada parámetro elegido en la reunión virtual. Esto con la intención de economizar esfuerzos y concentración para propiciar un entendimiento en conjunto y entrenar estrategias de acción/reacción según el parámetro elegido; asimismo, esta clase de entrenamiento ayudó para explotar al máximo lo que nos ofrecía sonoramente cada uno de los parámetros y evitar una dinámica de improvisación atropellada.

En la segunda reunión presencial se procuró entrenar uno de los parámetros que se entendía podía ser el menos repasado en la sesión previa; luego, se procedió a hacer una o dos improvisaciones libres, punto que representó la última oportunidad de creación dentro de estas sesiones. Esta tuvo la consigna de desarrollar ideas musicales a partir de los parámetros ya vistos, pero esta vez con la libertad de variar, combinar y sobrepasar cualquier límite que pudo existir en las exploraciones anteriores.

En resumen, se trató de una dinámica en donde primero se entrenó respecto a unos determinados parámetros por separado y después se trató de consumir una improvisación que use los recursos encontrados en los entrenamientos previos.

3.2. “Mente abierta y a tocar”: Desarrollo y análisis de las sesiones exploratorias

Ahora bien, lo que se presenta en esta sección es una muestra del proceso exploratorio llevado a cabo con cada colaborador. Cabe resaltar que este no tiene un resultado en sí, sino que tiene la naturaleza de un *work in progress*. Esta es una forma de trabajo en donde existe un proceso el cual culmina de forma abierta para seguir llevándose a la práctica en el futuro. Lo importante en este trabajo en su evolución, ya que, si bien no es definitiva, ofrece

conclusiones relevantes, en este caso, en la discusión de cualquier intento por reconfigurar elementos de tradiciones musicales a otros contextos y/o por desarrollar nuevas estrategias de creación musical a partir de la improvisación y parámetros tomados de una música tradicional.

Con la finalidad de llegar a dichas conclusiones, se trazó el siguiente plan para exponer de la forma más clara posible la parte práctica de esta tesis:

En primer lugar, los recursos sonoros utilizados en cada colaboración, es decir, instrumentos musicales y herramientas de procesamiento sonoro, son presentados de manera breve.

En segundo lugar, se definen los parámetros elegidos a utilizarse en la colaboración. Aquí también se expondrá la relación de estos con la base tecnológica.

En tercer lugar, se presentan y se describen fragmentos de audio de las sesiones exploratorias dadas; estos audios corresponden a cada uno de los parámetros mencionados en la sección previa¹⁷. Vale la pena mencionar que el detalle de cómo se aborda la representación del sonido en este análisis se especifica en la sección de metodología.

Seguidamente, se describe y se representa gráficamente el audio completo de una improvisación libre por cada colaboración. Este es tratado en un principio de la misma manera que fueron tratados los audios de la sección anterior; sin embargo, al final se incluirá un análisis que evalúe los momentos dentro de la improvisación en donde hubo más desarrollo creativo por encima de los límites parametrados y los momentos en los que fueron utilizados más elementos de la sonoridad y forma musical de los Chiriwanos de Huancané. Para esto se utiliza el método propuesto por Spence Alister en *The Experimental Composition Improvisation Continua Model: A Tool for Musical Analysis* (2021). Este propone un diagrama basado en dos ejes: más experimental- menos experimental y composición-

¹⁷ Los audios de estas exploraciones están disponibles como material adjunto en Anexos

improvisación. Si bien sus variables tienen que ver con el contexto de las exploraciones de esta investigación, se decidió modificarlas para el mejor aprovechamiento de este diagrama en el presente análisis.

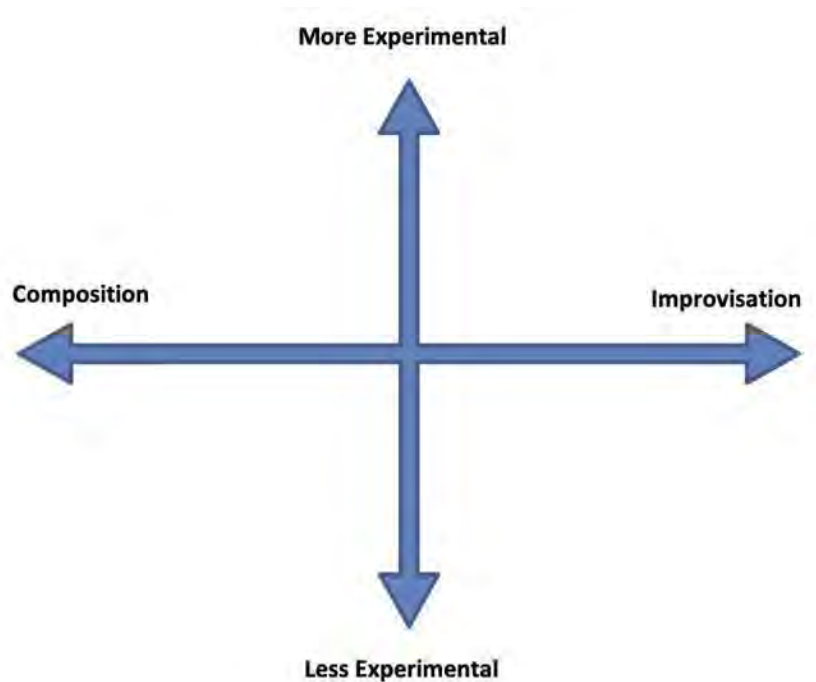


Figura 6: Diagrama de *The Experimental Composition Improvisation Continua Model (ECIC)*

Es así que el eje “more experimental”- “less experimental” es cambiado por “más elementos chiriwanos”- “menos elementos chiriwanos”, haciendo referencia a qué tantos elementos de la música de los chiriwanos (los entrenados en las improvisaciones parametradas) son traídos a la improvisación libre. Por otro lado, el eje “composition”- “improvisation” es cambiado a “dentro de límites parametrados”- “desarrollo sobre los límites”, haciendo referencia a qué tanto se evolucionó en el desarrollo de un lenguaje propio a partir de unos elementos musicales reconfigurados. Dicha forma de trabajo ayuda a entender hasta dónde se ha llegado en estas pocas, pero arduas sesiones presenciales de exploración.

3.2.1. Colaboración con Pía Alvarado

3.2.1.1 Recursos sonoros. En el caso de Alvarado, optó por usar el software Pure Data (PD) como instrumento para esta exploración. Ella, al ser una compositora que ya ha usado este instrumento digital para otras creaciones, pudo programar sus propias herramientas y personalizar algunos *patches*¹⁸ digitales para amoldarlos a las intenciones de esta investigación.

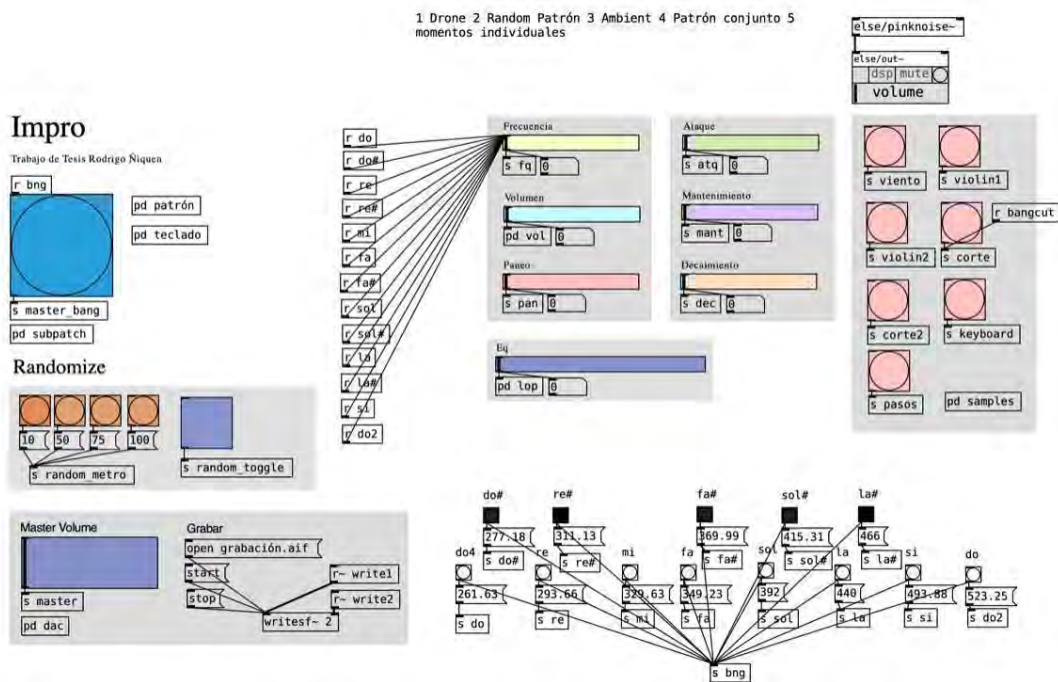


Figura 7: Imagen de la sesión personalizada de Pure Data hecha por Pía Alvarado

Cabe resaltar que los procesos de generación, modulación y variación de sonido, al ser digitales, difieren con el proceso del resto de instrumentos usados en esta investigación. El procesamiento de sonido digital es encontrado en toda la cultura de *computer music*, esta manera de modificar el audio responde al funcionamiento de los sintetizadores modulares análogos, pero funciona a partir de un lenguaje de programación. Asimismo, ofrece la

¹⁸ Se le llama *patch* a la cadena de audio resultante al querer modificar un sonido en específico. Es una idea que nace de interconectar módulos internos o externos de un sintetizador modular. (Möllenkamp, 2014)

posibilidad de personalizar más a fondo una cadena de audio, tanto en performances en vivo como en grabaciones.

En el caso del presente investigador, se escogió usar un sintetizador semi-modular Moog, con la intención de poseer una visualización similar en los parámetros de control sonoro que ofrece PD. Cabe aclarar que, si bien el uso de sintetizadores no es especialidad del presente investigador, este no es ajeno ni a su práctica ni a su funcionamiento.



Figura 8: Imagen del sintetizador *Grandmother semi-modular analog synthesizer* Moog usado por Rodrigo Ñiquen

El proceso por el cual este instrumento genera modula y varía sonidos es electrónico (o analógico), ya que contiene dentro de su mecanismo circuitos electrónicos que crean una primera señal eléctrica que luego es convertida en sonido audible. Es importante mencionar que este modelo de sintetizador no permite tener patches programados, lo cual invita a que el ejecutante cree y desarrolle un sonido a partir de su intuición y la interacción en vivo.

3.2.1.2. Parámetros chiriwanos. Como se ha mencionado previamente, en la primera reunión virtual se escogieron los parámetros derivados de la música de los Chiriwanos

de Huancané que servirían para abordar las sesiones prácticas. En este caso, se escogieron cuatro parámetros que serían trabajados seccionalmente antes de una improvisación libre; por otro lado, se trabajaron otros parámetros de manera constante durante estas secciones. Para visualizarlo mejor se ha hecho la siguiente tabla:

Tabla 1

Parámetros escogidos para la exploración con Pía Alvarado

Parámetros	Profundidades en la emisión sonora	Desarrollo melódico minimalista	Patrones enfrentados	Sonidos extramusicales
Acerca de ellos	-Haciendo referencia a las diferentes profundidades que se perciben cuando los chiriwanos se desplazan por un campo grande.	-A partir de la célula del motivo melódico chiriwano -A partir de la idea del trenzado melódico	-A partir de la idea de 2 conjuntos chiriwanos juntos. -Caos y aleatoriedad	-Haciendo referencia a las onomatopeyas, gritos que hacen los chiriwanos al correr. Así como a los diferentes sonidos que puede producir un instrumento más allá de su sonido convencional
Herramientas/ corrientes de base tec. relacionadas	-Drone -Filtros	-Loops	-Secuencias -Noise	-Paisaje sonoro -Sampling
Constantes	Sensación de repeticiones y ritmo constante Sonoridad rasposa referente al siku. Indeterminación			

3.2.1.3 Análisis de las sesiones prácticas



Figura 9: Sesión exploratoria con Pía Alvarado



Figura 10: Sesión exploratoria con Pía Alvarado (2)

3.2.1.3.1 *Profundidades en la emisión sonora.* Este parámetro y la forma en la que fue propuesto sirvieron en principio como espacio para probar nuestros sonidos, para modificarlos de acuerdo a la sonoridad del siku y para buscar diferentes rangos de frecuencia que puedan hacerle referencia. En ese sentido, se fue convirtiendo en un parámetro en donde se exploraba la espacialidad de una primera fuente que podía ser conceptualmente unos grupos de sikuris desplazándose dentro de un gran campo de competencia chiriwana.

Se escogió utilizar una partitura gráfica lineal haciendo énfasis en las profundidades de esta (sensación 3D). Esto con la intención de representar mejor un desarrollo ordinario de izquierda a derecha, pero con la variable espacial resaltada.

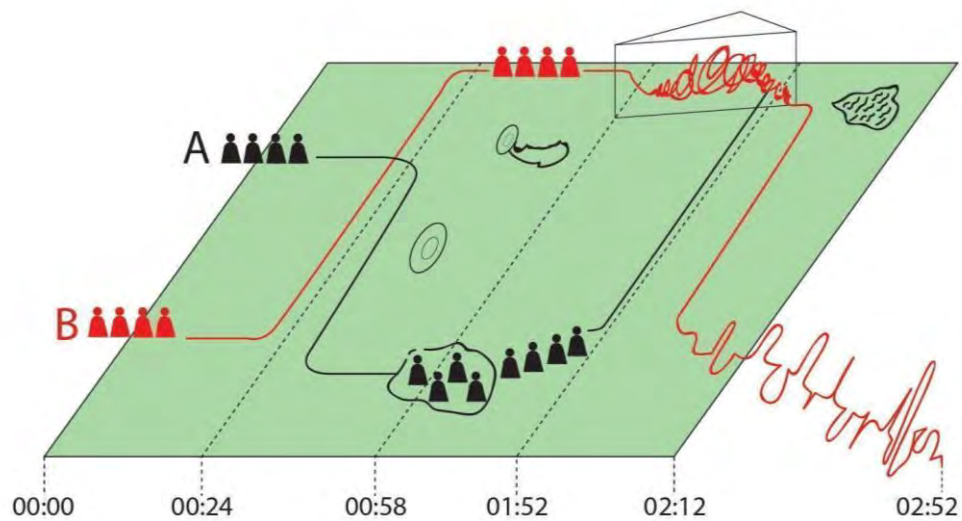


Figura 11: Partitura gráfica de *Profundidades en la emisión sonora*

Esta exploración empieza con dos fuentes sonoras en distintos planos dentro del espacio representado en la partitura gráfica como un campo rectangular. La fuente A inicia con un primer sonido- que llamaremos *a*- en un punto más lejano respecto a la fuente B. Al mismo tiempo, la naturaleza melódica de la fuente A se muestra de manera ondulada- como un conjunto de notas que varía en alturas de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba-, mientras que la fuente B presenta un primer sonido- que llamaremos *b*- más lineal al quedarse en una nota; sin embargo, no es completamente estático ya que posee variaciones en su forma de onda.

En un segundo momento (24"), la fuente B hace un brusco cambio a un nivel espacial aún más lejano del que estaba la fuente A en un primer momento. De inmediato, aparecen 2 nuevos sonidos derivados de las fuentes A y B, que llamaremos *c* y *d*. El primero (*c*) es un sonido delgado en glissando descendente y ascendente que va y viene; al mismo tiempo, se

posiciona en un punto medio del espacio.

A la par, el segundo sonido (*d*) entra en el 39" y se queda en las posiciones lejanas de A y B, este se muestra un movimiento ondular, como de viento, en frecuencias bajas y crea algo que podríamos describir como un bullicio alejado. Este último ambiente creado por *d* propicia la entrada para otro sonido al cual se le llamará *e* (58"). Este sonido aparece de forma intermitente y tiene características parecidas al producido por un instrumento de viento. Asimismo, se posiciona en el punto más cercano del campo espacial comparado a los demás sonidos de toda esta improvisación.

A partir del 1' 52" se crea una transición que desemboca en un tercer y último momento. Esta última sección se constituye solo de dos sonidos: uno similar al *a*, emitido por la fuente A y otro al sonido *d*, emitido por la fuente B. Seguidamente, la exploración culmina con solo la fuente B emitiendo un sonido de frecuencias medias que oscila entre el querer volverse más agudo y el quedarse en un rango medio; esto es logrado a partir de filtros de frecuencias.

Resumen según variantes EDI:

-Los elementos encontrados fueron en su mayoría sonidos que contaban con una profundidad en sí misma gracias a un movimiento dentro de su estructura: *a*- movimiento en su forma de onda; *b*- conjunto de notas en forma de onda; *c*- glissando que sube y baja. El sonido que llamó la atención por su parecido al siku fue el *e*.

-El desarrollo era causado por movimientos en los niveles espaciales del campo sonoro. Esto, a su vez, era causado por el uso de filtros de frecuencias en los sonidos.

-La interacción entre las fuentes A y B fue variada. Cada fuente exploró diferentes puntos en la espacialidad, a veces generando una muy buena distribución de frecuencias. Por otro lado, el ritmo de acción-reacción dentro de esta improvisación fue moderado.

3.2.1.3.2 *Desarrollo melódico minimalista*. Este parámetro fue elegido con la finalidad de, a partir de una melodía creada desde algunas características de la melodía chiriwana, ir creando una más grande desde una interacción parecida a la dinámica de trenzado melódico. Esto se trató de llevar desde un ambiente minimalista, tonal y repetitivo, características que propiciaron la elección de una partitura gráfica circular para representar esta exploración. Se lee de adentro hacia afuera.

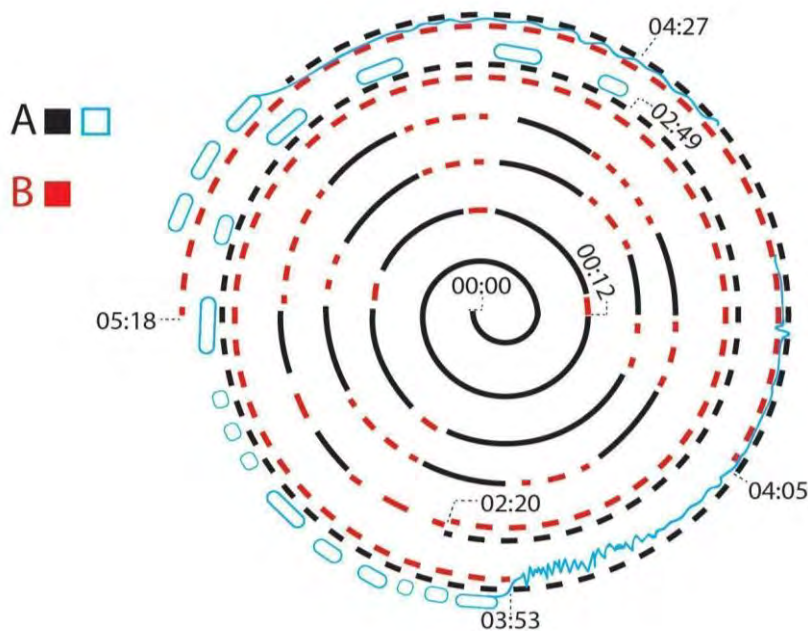


Figura 12: Partitura gráfica de *Desarrollo melódico minimalista*

En primer lugar, en la figura 9 se puede apreciar una fuente A que es representada por una línea de color negro. Esta fuente produce la melodía inicial que se va repitiendo constantemente a manera de *loop*.

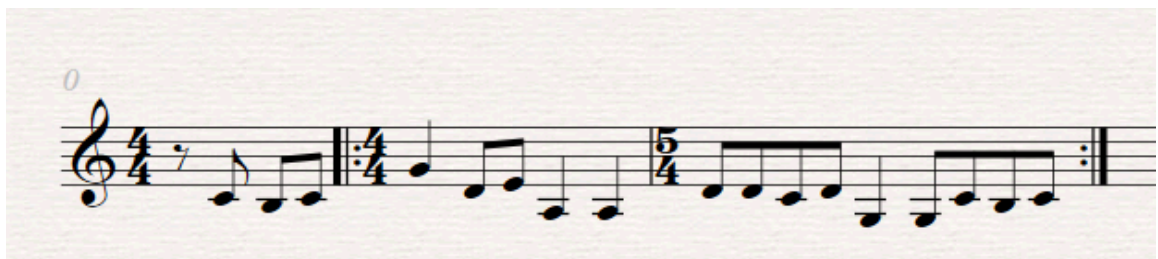


Figura 13: Partitura de la melodía propuesta dentro de *Desarrollo melódico minimalista*

Dicha melodía, también representada en la figura 10, comparte las siguientes características respecto a la melodía de la música de los Chiriwanos:

1. Conformada rítmicamente por negras y corcheas
2. Conformada interválicamente por 2das y saltos de 4tas. (sin embargo, la melodía chiriwana también posee 3ras y 6tas)
3. Constituida métricamente por compases de 4 y 5 unidades de tiempo.
4. Es una melodía tonal. En este caso está en Do mayor.

Volviendo al desarrollo de la exploración, en el 12" se suma la fuente B, esta vez representada por una línea roja. Esta intenta poco a poco variar la melodía propuesta por la fuente A. Para esto, se estableció un punto muerto dentro de la melodía inicial para que la fuente B pueda ir entrando desde allí. Conforme va avanzando la exploración, la fuente B entra desde otros lugares más allá del punto muerto predeterminado y muestra más intenciones de variar la melodía. Cabe resaltar que las características sonoras que producen ambas fuentes son muy parecidas ya que usan la forma de onda sinusoidal en su construcción y un efecto de reverb en su modificación de señal; esto da la sensación de pertenecer a una misma familia de instrumentos, teniendo a la fuente A como la octava grave y a la fuente B como la octava aguda.

Como segundo momento (2' 20"), se aprecia que la fuente B toma el control del desarrollo melódico; a su vez, la fuente A pasa a un rol más rítmico, haciendo referencia a una marcha de la danza chiriwana y grabándose a manera de *loop*.

Como tercer momento (2' 49") la melodía inicial, esta vez de color celeste, vuelve a mostrarse, pero ahora con la intención de encontrar un lugar dentro de las variaciones propuestas por la fuente B. Se produce algo muy cercano a un cambio de roles.

Seguidamente, en 3' 53", dicha melodía representada de color celeste se desarrolla y rompe con la construcción melódica propuesta en conjunto. Se crea una sección en donde ambas fuentes son más libres, a pesar de seguir ancladas al *loop* representado por las líneas de color negro en la figura 9. Los sonidos escogidos respetan los timbres propuestos al inicio de la exploración. Se percibe que la fuente B dialoga más con la melodía propuesta anteriormente, citándola y variándola con un patch que *randomiza* un conjunto de notas dadas. Por otro lado, la fuente A dialoga más con el aspecto rítmico de la exploración. Esto se desarrolla hasta el punto de que todas estas pequeñas variaciones melódicas y rítmicas crean una densidad in crescendo (4' 27 ").

Finalmente, esta densidad se rompe cuando el *loop*, representado por las líneas negras en la figura 9, se detiene. Esto lleva a que la fuente A (figuras celestes) vuelva a citar la melodía inicial, mientras que la fuente B opta por emitir cada vez menos notas, hasta el punto de llegar al silencio.

Resumen según variantes EDI:

-Respecto a los elementos de esta exploración, se logró crear un ambiente con timbres muy parecidos que daban la sensación de pertenecer a la misma familia de instrumentos, así como los diferentes tipos de caña en la familia de los sikus o flautas de pan.

-El desarrollo de esta exploración dependía de la dinámica de trenzado melódico. En ese sentido, no se cree que esta haya sido lo suficientemente fluida como el trenzado que existe en la música de los Chiriwanos. Sin embargo, dio como resultado una diferente forma de trenzar; una en donde, en lugar de la perfecta complementación de una melodía dividida en dos, prima las texturas logradas al superponerse el comienzo de una melodía con el final de la otra.

-La interacción mostró una dinámica variada al lograr un cambio de roles claro en el 2' 20"; esto a pesar de que en un primer momento la interacción parecía ser estática. Se cree

que esto fue debido a los límites causados por predeterminedar un único punto muerto en el *loop* desde el cual la fuente B podía entrar.

3.2.1.3.3 *Patrones enfrentados*. En el siguiente parámetro se parte desde la idea de que Alvarado y el presente investigador representarán sonoramente a dos grupos diferentes de chiriwanos dentro de una competencia. Aquí se encontrarán tempos independientes, patrones diferentes y un inminente caos causado por el choque sonoro de estos dos grupos. Asimismo, se representará la aleatoriedad a la que responde la música de los chiriwanos debido a la dirección variable del caporal dentro de la danza y marcha chiriwana. En este caso se eligió utilizar una forma de representación lineal por la clara dinámica unidireccional que esta exploración presenta.

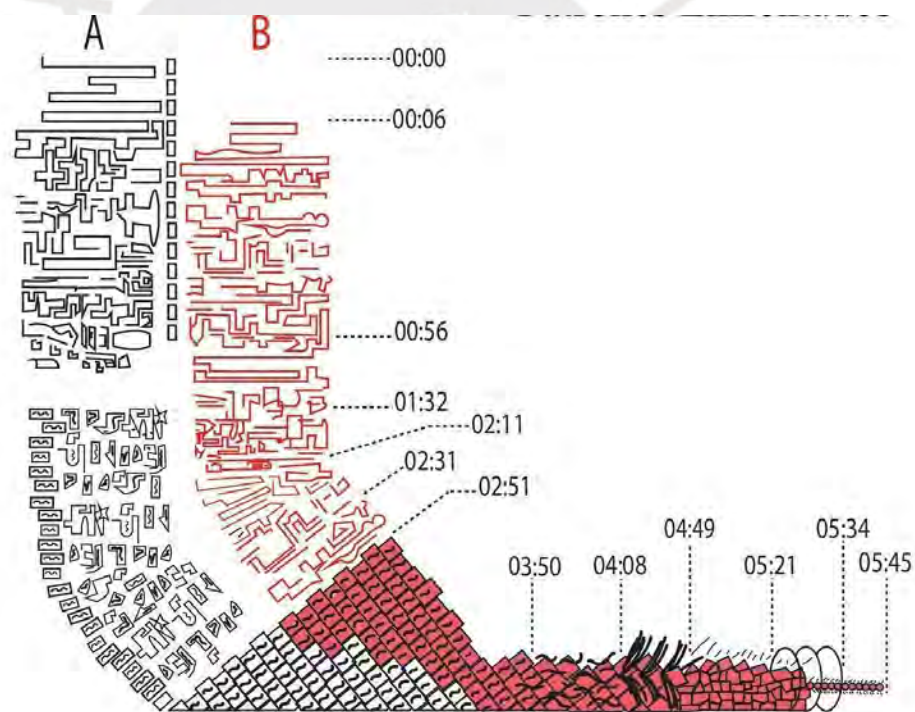


Figura 14: Partitura gráfica de *Patrones enfrentados*

En primer lugar, la fuente A, de color negro, inicia con un patrón tonal a un tempo aproximado de 63 BPM. A su vez, la acompaña un *loop* cuya función consiste en dar una sensación de marcha, mas no de marcar el tempo para los demás elementos. Poco después de iniciar, ingresa la fuente B (6''), con un patrón de características muy similares al producido

por la fuente A.

En segunda instancia (56"), el loop se detiene y deja a los dos patrones solos. Por parte de la fuente A, esta varía su tono en tanto que añade copias del mismo patrón algunos *cents* abajo o arriba de la frecuencia temperada¹⁹ (1' 20"), causando leves desafinaciones. Asimismo, la fuente B logra la misma reacción variando mínimamente la relación de frecuencia entre sus dos osciladores (2'). Seguidamente, la fuente B se despega del tempo que compartía con la fuente A (2' 21"), causando que esta última también varíe, en este caso aumentando la velocidad. Los dos suben de tempo y de densidades generadas por las desafinaciones hasta llegar a un primer caos en 2' 51".

En tercera instancia, el caos se muestra como espacio de desarrollo. Aquí, la estética del *noise* se apodera de la exploración. Mientras que el patrón inicial de la fuente A sigue siendo reconocible, se crea una densidad cada vez más ininteligible en un segundo plano a partir de loops y modulaciones de sonido. Su etapa más caótica va desde 4' 08" hasta 4' 45"; seguidamente desaparece dejando solos al patrón A y a una secuencia creada al principio de esta tercera instancia.

Como último momento (5' 21"), el patrón A aumenta de tempo, provocando que la secuencia dejada por la fuente B reaccione de la misma manera. Esta pequeña aceleración culmina con un sample intempestivo de un único ataque provocado por la fuente A (5' 34"), dejando una pequeña cola de sonido hasta 5' 45".

Resumen según variantes EDI:

-Los elementos utilizados en esta exploración fueron en su mayoría loops o secuencias. Asimismo, se resalta dentro de estos elementos el uso del recurso de la desafinación por *cents*, como característica que también aparece en los conjuntos chiriwanos.

¹⁹ El cent es la mínima unidad de medidas interválicas. Equivale a una centésima de semitono temperado.

-El desarrollo de esta exploración muestra una clara intención por llegar a una cumbre o clímax; de hecho, parece haberse conseguido en el tercer momento. Asimismo, esta dinámica es empujada por la variación de los tempos y la saturación del sonido.

3.2.1.3.4 *Sonidos extramusicales*. Este parámetro fue escogido para explorar las diferentes formas de involucrar sonidos que no necesariamente se perciben como musicales. Esto es teniendo en cuenta las onomatopeyas y gritos producidos por los sikuris, los armónicos que se disparan del siku, y los sonidos de sus instrumentos que no son necesariamente una nota musical; sino, por ejemplo, el sonido producido por los labios al despegarse de la caña. Para la representación de esta exploración, se optó por usar una partitura gráfica no lineal, pues más que un desarrollo con dirección, hay un ejercicio de concordancia entre sus diferentes elementos.

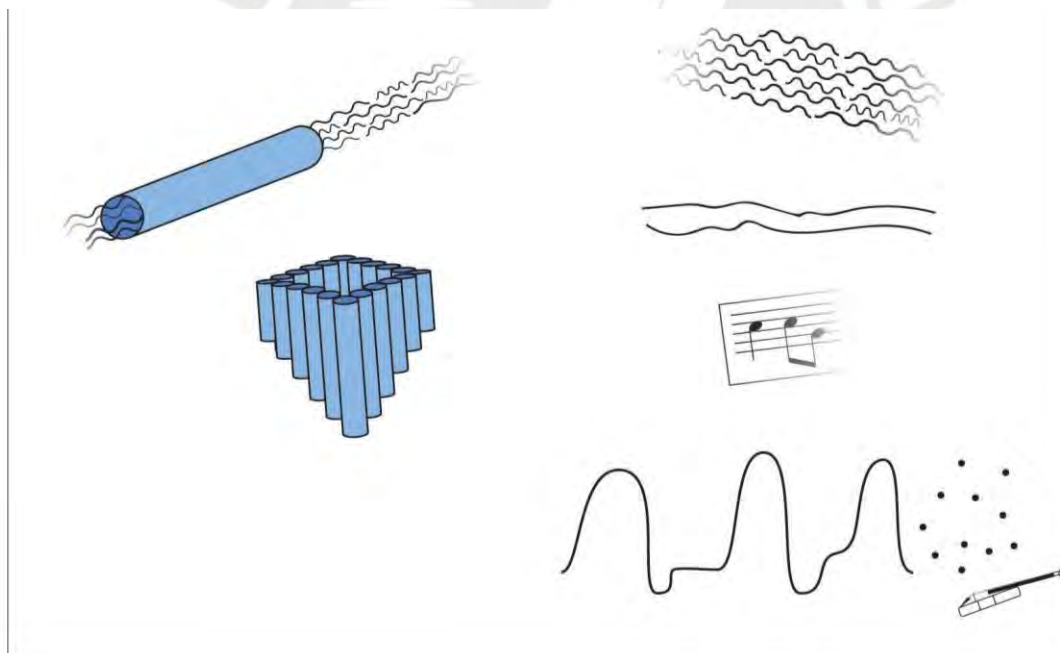


Figura 15: Partitura gráfica de *Sonidos extramusicales*

En primer lugar, la exploración empieza cuando la fuente A hace sonar una serie de sonidos referentes a un instrumento de aire. Aquí aparecen samples de sonidos similares a cuando el aire pasa por tubos largos como los del siku tayka y, por separado, un sonido

descontrolado de frecuencias medio-agudas que hace referencia a la resonancia desprendida de la ejecución de cualquier nota del siku. Los sonidos recientemente mencionados corresponden a las figuras pintadas de azul dentro de la figura 12.

Por otro lado, en 1' 23", mientras que los samples de aire siguen sonando y las frecuencias medio-agudas evolucionan a un sonido más controlado, la fuente B hace sonar parte de la melodía usada en el primer parámetro (profundidades en la emisión sonora), pero esta vez envuelta en un efecto de reverb, dando la idea de ser el eco de lo tocado. Esta variación de la melodía es representada en el pequeño pentagrama difuminado dentro de la figura 12.

Seguidamente, en 2' 56", la melodía se transforma en un intento por hacer onomatopeyas o alaridos de guerra. Cabe recalcar que el movimiento de la frecuencia medio-aguda descontrolada mencionada en un primer momento se muestra como apoyo constante para la total libertad de movimiento de los sonidos onomatopéyicos.

Por último, en 3' 14", la fuente A reproduce samples de las cuerdas de un violín tocadas de manera no convencional, como percutida, casi como por accidente. Esto hace analogía con el punto antes mencionado de sonidos extramusicales del instrumento, como los de los labios y la caña del siku.

Resumen según variantes EDI:

-Los elementos en esta exploración se basaron en el uso de samples e imitaciones de sonidos. Estos abren camino para una improvisación más rica en recursos tímbricos y conceptuales

-El desarrollo en esta exploración es visto de forma no lineal, pues en su lugar se identifica un desarrollo sobre sí mismo, una lupa que se aleja y muestra, de a pocos, el total de un paisaje sonoro. Esto se debe a que muchos de los elementos hacen referencia a la misma fuente conceptual, pero desde otra perspectiva. Por ejemplo, el sonido del aire

pasando por el tubo que la fuente A hace sonar en el primer momento puede relacionarse al sonar de un siku tanto como la melodía en forma de eco que B propone más adelante.

-La interacción aquí estuvo basada en el ensamble tímbrico y la construcción de una sonoridad musical equilibrada.

3.2.1.3.5 *Improvisación libre*. Esta última exploración a analizar pertenece a la última improvisación libre hecha con Pía Alvarado dentro del marco de estas sesiones prácticas. Lo que es de interés dentro de esta sección es ver la evolución de los parámetros entrenados en las exploraciones previas; es decir, encontrar nuevas formas de configuración de la música de los Chiriwanos de Huancané dentro de este contexto de improvisación y base tecnológica.

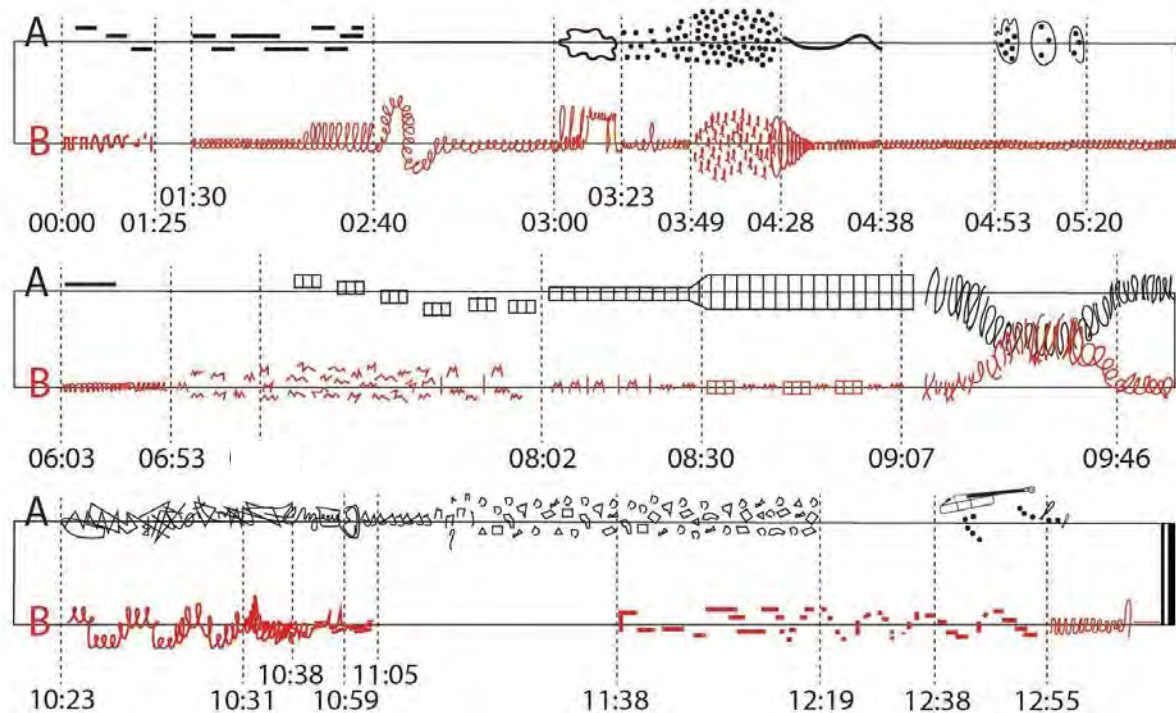


Figura 16: Partitura gráfica de *Improvisación libre*. Alvarado

Primera sección (0'- 1' 25"). El comienzo de esta improvisación parte de un pequeño desarrollo melódico de la célula del motivo chiriwano. Esto lo propone la fuente sonora B, mientras que la fuente sonora A entra por momentos con notas largas, creando un ambiente rico en frecuencias medias y medias-agudas. Al final hay un leve crescendo provocado por

una nota larga de la fuente sonora B y seguidamente hay un silencio que provoca el cambio de sección.

Segunda sección (1' 25"- 5' 20"). En esta instancia, emerge del silencio una nota larga producida por la fuente sonora A seguida de otra producida por la fuente B. Esta última se torna a una forma de onda que marca un ritmo agitado debido a una modulación dentro de su proceso de señal. En 3' se escuchan samples de viento producidos por la fuente A, estos parecen complementar desde la lentitud y las frecuencias bajas el movimiento descontrolado del sonido producido por B. Sin embargo, en 3' 23", la fuente A parece sumar al desarrollo de un ambiente regido por la aleatoriedad al reproducir patrones random a velocidades rápidas, muy parecido a lo presentado en *patrones enfrentados*. Seguidamente (3' 49"), la fuente B complejiza su sonido al incluir modulaciones en su señal. De esta manera, se crea un ambiente más denso que parece ir calmándose a partir del 4' 38". Poco a poco, el uso del filtro de frecuencias agudas (HPF) hace que ambas fuentes sonoras quiten del mapa las densidades más pesadas. A su vez, la fuente A opta por reemplazar su patrón random por samples de pisadas graves en 4' 53". Por último, queda sonando un loop agitado de una nota en frecuencias medias y agudas.

Tercera sección (5' 20"- 9' 07"). Como tercera parte de esta improvisación, el *loop* proveniente de la segunda sección desemboca a una variación de la melodía propuesta para la exploración del parámetro *desarrollo melódico minimalista* en 6' 03". Así mismo, la fuente sonora A incorpora una variación más lenta de su patrón aleatorio en 6' 53"; este presenta una sonoridad afectada por un efecto de reverb. Por otro lado, la fuente sonora B empieza a tocar la melodía ya propuesta pero de una forma stacatto, dando la sensación de marcha. Seguidamente (8' 02") la fuente sonora A propone un nuevo patrón, esta vez sin efectos de reverb. Es así que a partir de 8' 30" se empieza a armar un patrón diferente por cada fuente sonora que dialogan cada vez más. En 8' 42" la fuente sonora A agrega copias de su patrón

ligeramente desafinados. Esta sección culmina en un punto en donde estos dos patrones siguen dialogando e incrementando la intensidad de la música; sin embargo, estos no acaban de llegar a un punto en concreto.

Cuarta sección (9' 07"- 10' 59"). Esta sección inicia con el ensamble entre los dos patrones previamente expuestos. La concordancia alcanzada entre estos dos parece estar basada en una sensación de premura por llegar a un sitio en específico. A partir del minuto 9' 20" se puede apreciar no solo una aceleración en la velocidad de ambos patrones, sino también un aumento de la densidad de su masa sonora, provocada por desafinaciones, modulaciones de tono y duplicación de sonidos en otras frecuencias. Este desarrollo llega a un punto de clímax en 10' 38" y tiene una pequeña cola que culmina con un sample provocado por la fuente A a manera de golpe final.

Quinta sección (10' 59"-13'). En esta última sección queda, como remanente del clímax anterior, un patrón provocado por la fuente A, esta vez de un carácter sonoro sin tanto cuerpo, dando una sensación de que las dinámicas llegaron a un punto de calma. Otros elementos que apoyan esta sensación son el tempo, que vuelve a bajar, y el uso de un rango de frecuencias más corto (dentro de la medias-agudas). Seguidamente, en 11' 38" la fuente sonora B entra con una variación de la melodía propuesta en la tercera sección, pero esta vez imitando el rango de frecuencias elegido por la fuente sonora A. Esta melodía se queda sola entre el 12' 19" y el 12' 38", cuando la fuente sonora A introduce samples de las cuerdas de un violín percutidas que parecen llamar a un final. Por último, la fuente sonora B crea un efecto conclusivo usando los filtros de frecuencia; este desemboca en el uso breve del ruido blanco para después desconectar intempestivamente el cable que permitía el pase de su señal: silencio final.

Resumen según las variantes EDI:

-Casi todos elementos encontrados en esta improvisación responden a los ya

explorados previamente (melodías, timbres familiares entre sí, samples, efectos de sonido, ruido); asimismo, se encontró una evolución de dichos elementos dentro del desarrollo de esta improvisación. Por ejemplo, se resalta el uso de nuevos samples (sección II) y nuevas modulaciones de sonido (3' 49"- 4' 28"). Por otro lado, se encontraron algunos otros elementos que escapan de los parámetros establecidos. Algunos de estos son notas largas en una estructura atonal y el uso del silencio, recurso que apareció por primera vez dentro de las exploraciones (transición de la primera a la segunda sección).

-El desarrollo que presenta esta improvisación presenta transiciones bien logradas y secciones claras. En estas se han sentido tendencias ya vistas en anteriores exploraciones. Por ejemplo, se ha notado que el parámetro *patrones enfrentados* fomenta un desarrollo más libre hacia la aleatoriedad y el caos. Por otro lado, los samples y filtro de frecuencias se han mostrado como recursos facilitadores de transición. Por último, en la mayor parte de la improvisación se percibe un desarrollo seccional según los parámetros, excepto quizás en la sección III, donde se combinan algunos elementos de los parámetros de *desarrollo melódico minimalista* y *patrones enfrentados*.

-La interacción entre los improvisadores mostró gran mejora respecto a las anteriores exploraciones. Por un lado, como podría pasar en cualquier tipo de improvisación, hubo duda en la dirección que podía tomar esta exploración, sobre todo en la sección II; sin embargo, se destaca otros momentos como la construcción a la que se llega en las secciones IV y V, en donde primero se aprecia un control de elementos aleatorios para llegar a un clímax de una manera no apresurada ni atropellada, y, después, una coda que crea un ambiente sobrio para citar el caos nuevamente en un último instante.

Después de haber concluido el análisis descriptivo de esta exploración, se mostrará y describirá un diagrama basado en el propuesto por Spence Alister (2021) que trata de cartografiar el desarrollo de esta improvisación libre a partir de los ejes mencionados al inicio de este capítulo. Vale la pena resaltar que lo importante de este último análisis es entender en qué momentos se pudo haber propiciado de mejor manera un espacio en el que pudieron crearse ideas propias (por sobre los límites parametrados) a partir de la sonoridad y la forma musical de los Chiriwanos de Huancané (+/- elementos chiriwanos).

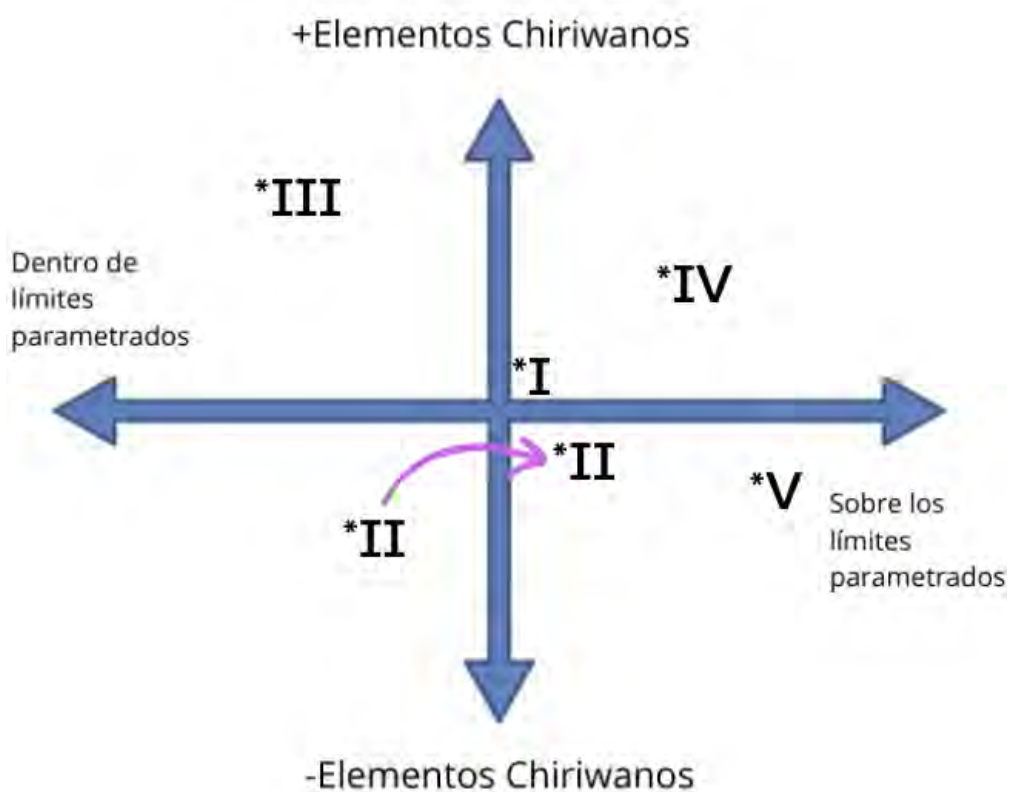


Figura 17: Diagrama de análisis de la improvisación libre. Alvarado

En primer lugar, en la figura 14 se puede apreciar que tanto dentro de la sección III y el comienzo de la sección II se mantuvo un desarrollo creativo dentro de los parámetros establecidos. Por otro lado, la segunda parte de la sección II mostró una búsqueda por desarrollar dinámicas más propias, a la vez que se utilizó elementos chiriwanos ya explorados

en *patrones enfrentados y profundidades en la emisión sonora*; en comparación a esta, la primera sección sí pudo desarrollar, a partir del elemento melódico de la música de los chiriwanos, un breve momento por sobre los límites parametrados. Este consistió en la inclusión de un contraste respecto al elemento chiriwano antes mencionado: notas largas que no respetaban la tonalidad propuesta y que generaron un desarrollo pequeño pero conciso.

Finalmente, se considera que las secciones IV y V estuvieron más cerca de crear un lenguaje propio a partir del uso de elementos chiriwanos. A pesar de que dentro de la sección IV se utilizaron más elementos de la música chiriwana, tales como los patrones repetidos, el juego con el tempo y la relación consonancia-disonancia en base al ruido, la sección V muestra un mayor desarrollo por sobre los límites parametrados. Esto se debe a que la sección IV presenta una estructura muy similar a la exploración de *patrones enfrentados*, mientras que la sección V plantea una que no se ha escuchado en las anteriores exploraciones. Esta consiste en una desaceleración en el tempo, seguido de un juego melódico de a dos que toma elementos de los parámetros *melódico minimalista y sonidos extramusicales*. Por otro lado, esta sección presentó una nueva textura de frecuencias medias que se formó durante este juego melódico y el uso del ruido blanco como llamado conclusivo; ambos elementos por primera vez tocados en esta colaboración.

3.2.2. Colaboración con Diego Salvador

3.2.2.1. Recursos sonoros. En el caso de Salvador, optó por usar como instrumento musical a la guitarra eléctrica procesada con unidades de efectos; estas últimas son conocidas comúnmente como pedales. Él, al haberse especializado en la guitarra de jazz, tiene experiencia como improvisador dentro de este género. Asimismo, ha transitado por la improvisación libre y por diferentes contextos en donde experimenta formas de modificar la señal de su guitarra eléctrica.



Figura 18: Guitarra, pedales de efecto y accesorios utilizados por Diego Salvador

En este caso, los procesos de generación, modulación y variación de sonido son electrónicos y se basan en el uso de los pedales de efectos. En otras palabras, la señal de sonido generada por la guitarra es modificada por los pedales. Estos pueden manejar diferentes parámetros sonoros; en este caso, Salvador usó un pedal analógico de *delay* (el cual crea repeticiones de la señal original) y un pedal analógico de *phaser* (el cual copia e invierte la fase de la señal original).

Respecto al caso del presente investigador, se eligió usar el mismo formato: guitarra eléctrica y pedales de efectos. Nuevamente, la elección de estos recursos se debe a que es de interés poseer un instrumento lo más parecido posible al del colaborador, ya que el hecho de abordar la generación del sonido desde un mismo punto de partida puede ayudar a una mejor comprensión entre los músicos.

Cabe recalcar que la especialización del presente investigador es de ejecución de guitarra, lo cual facilita, pero también reta, a la interacción entre los dos improvisadores.



Figura 19: Guitarra y pedales de efecto utilizados por Rodrigo Ñiquen

El proceso de generación, modulación y variación de sonido presente aquí es híbrido, pues tiene componentes electrónicos y digitales. Esto se aprecia en el tipo de pedales de efectos usados: en este caso se usó un pedal digital de *delay*, un pedal analógico de *distortion* (el cual distorsiona la señal original), un pedal digital de *eq* (el cual modifica la ecualización de la señal) y un pedal de expresión (el cual controla el volumen del pedal de *delay*).

3.2.2.2 Parámetros chiriwanos. En este caso, dentro del marco de las reuniones virtuales, se eligió trabajar 3 parámetros de la música de los Chiriwanos de Huancané con los que posteriormente se llegaría a una improvisación libre, del mismo modo como se trabajó en la primera colaboración²⁰. Para visualizarlos mejor se ha hecho la siguiente tabla:

²⁰ La diferencia en la cantidad de parámetros escogidos respecto a la primera colaboración no afecta la calidad del resultado, sí lo hace respecto al tiempo de entrenamiento repartido por cada parámetro.

Tabla 2

Parámetros escogidos para la exploración con Diego Salvador

Parámetros	Sonoridad guerrera	Tonalidad desafinada	Trenzado
Acerca de ellos	- Timbres con rangos de frecuencia medio-agudos resaltados y armónicos -Energía de marcha ímpetu y caos en el sonido	-Tiene que ver con la relación interválica entre los diferentes sikus dentro de un conjunto chiriwano - A pesar de estar en una afinación no temperada se comprende una tonalidad	-Técnica de trenzado al tocar una melodía en un conjunto de chiriwanos -Complementación melódica y/o rítmica en un pulso constante
Herramientas/ corrientes de base tec. relacionadas	-Noise -Ambient	-Detune -Efecto de sonido Chorus	-Loops
Constantes	Célula del motivo de la melodía chiriwana Sonoridad rasposa referente al siku. Indeterminismo		

3.2.2.3 Análisis de las sesiones prácticas



Figura 20: Sesión exploratoria con Diego Salvador.



Figura 21: Sesión exploratoria con Diego Salvador

3.2.2.3.1 *Sonoridad guerrera*. En primera instancia, además de tener en cuenta las características ya mencionadas en el cuadro anterior respecto a este parámetro, se quiso partir de la idea de que el sonido de esta exploración debía representar un solo conjunto chiriwano enfrentando a otro (en un contexto de competencia chiriwana). Por otro lado, al ser un fragmento de la primera improvisación que se dio en esta colaboración, también sirvió para lograr una familiarización con la sonoridad que se quería plasmar a lo largo de la exploración.

Para representar esta exploración se prefirió usar una partitura gráfica lineal, debido a su claro desarrollo unidireccional.

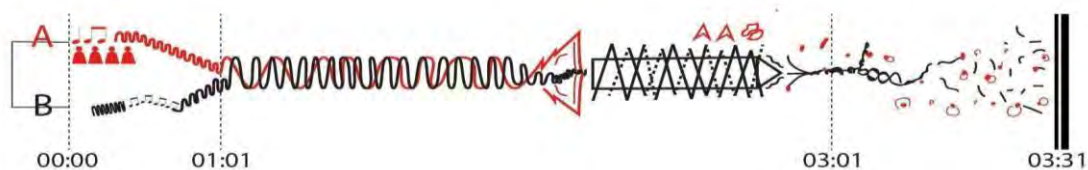


Figura 22: Partitura gráfica de *Sonoridad guerrera*.

En primer lugar, la fuente sonora A, representada de color rojo en la figura 19, empieza tocando una melodía improvisada que tiene como eje la célula del motivo de los chiriwanos. Esta muestra como principal característica sonora el uso del efecto *flanger*. A partir del 19", la fuente sonora B, de color negro, entra poco a poco a la misma dinámica propuesta por A. Estas dos forman una concordancia rítmica que da la sensación de marcha en conjunto. Como variación de esto, en 1' 01", la fuente B cambia tempo y acelera la marcha, acción que provoca la variación de tempo de la fuente A en 1' 16", solo que esta hacia el sentido contrario (desacelera).

Como segundo momento, alrededor del minuto 2, la fuente A crea una transición usando el control de *feedback* de su pedal de delay. Esto abre una nueva dinámica en donde la fuente B genera una pequeña masa de sonidos medios-agudos usando un pedal de loop; esta sirve como base para que la fuente A entre y salga intermitentemente de diferentes formas. A partir de aquí, con ayuda de diferentes efectos, se crea una textura que recrea y explota la sonoridad rasposa de los sikus chiriwanos. El uso de la distorsión por parte de B, y de los armónicos por parte de A, crean ambientes tanto de clímax como de contemplación.

Resumen según las variantes EDI:

-Los elementos presentados en esta improvisación fueron melodías basadas en la célula de la melodía chiriwana, loops y efectos de sonido como el feedback creado en el minuto 2. Asimismo el timbre de estos fue variado por procesos que involucran efectos de reverb, flanger y distorsión.

-El desarrollo se mostró fluido, con transiciones claras y con diferentes ambientes creados en los dos momentos de la improvisación.

-La interacción se basó en la consigna de representar un grupo chiriwano enfrentándose a otro, esto ayudó a encontrar una forma en el que los dos improvisadores pudieron complementar la sonoridad que se trataba de proponer, otorgándole ensamble y

concordancia, sobre todo en el segundo momento.

3.2.2.3.2 *Tonalidad desafinada*. Respecto a este parámetro, se buscó imitar la sensación de desafinación percibida en la música de los Chirivanos a pesar de que esta, al mismo tiempo, presente un carácter tonal. Es bien sabido que compositores como Jonny Greenwood y Mica Levi ya han experimentado parámetros parecidos al desafinar a propósito instrumentos como el violín. En este caso se optó por desafinar ligeramente una guitarra, al equivalente de una afinación estándar partiendo de una frecuencia apenas más baja; a la par, para que se sienta la diferencia, la otra guitarra estaría afinada según la afinación estándar de La-440hz y ambas tocarían en la tonalidad de Sol mayor²¹.

Para la representación de esta improvisación se optó por combinar una partitura gráfica lineal con secciones que corresponden a una representación de cifrado clásico, esto debido a que el desarrollo se quiere presentar dentro de un contexto tonal.

Figura 23 Partitura gráfica de *Tonalidad desafinada*

En primera instancia aparece la guitarra A tocando a un tempo moderado arpeggios que corresponden a grados de la tonalidad de Sol mayor. Esta fuente ya de por sí muestra una modulación que pretende dar la sensación de desafinación; esto, sin embargo, es debido al efecto *modulator* (variación del pedal de efecto de *delay*) que procesa su sonido. Por otro

²¹ *Guitarra A afinada en 440Hz

*Guitarra B afinada en 430Hz aproximadamente.

lado, la guitarra B entra un poco después con un sonido limpio de efectos y desarrollando una línea melódica que hace referencia a la célula del motivo chiriwano.

Durante esta primera dinámica la guitarra A muestra indicios de querer variar poco antes del minuto nueve. Este movimiento se concreta cuando la fuente A deja de arpeggiar en 54".

Como segunda y última parte, el diálogo contrapuntístico se convierte en la nueva dinámica entre las guitarras A y B. Esto evoluciona hasta el minuto 1' 08", en donde la tonalidad y el pulso se quiebran, dando la sensación de que ambas guitarras quieren encontrarse, pero pocas veces lo logran.

Resumen según las variantes EDI:

-Los elementos presentes en esta improvisación son los arpeggios, los efectos *delay* y *modulator*. Se repite el uso de la célula melódica chiriwana como recurso en la creación.

-El desarrollo muestra un gran espacio en donde se explota la concordancia causada por la tonalidad. Este contiene intermitentes intentos de los improvisadores por romper su carácter tonal; para esto, resaltan las pequeñas desafinaciones por medio de *bends* y cortes rítmicos.

-La interacción se dio en una dinámica de espejo, respetando e imitando el ambiente creado por la primera fuente que proponía algo. Vale resaltar la buena interacción que se percibió en el contrapunto de la segunda parte.

3.2.2.3.3 *Trenzado*. Este parámetro fue elegido por dos razones: la sonoridad uniforme que se podía crear al hacer una trenza desde timbres tan parecidos y la curiosidad de explotar la dinámica acción-reacción dentro de la improvisación. En este sentido, se decidió representar esta exploración dentro de una partitura gráfica lineal (en diagonal, de izquierda a derecha) con forma de trenza.

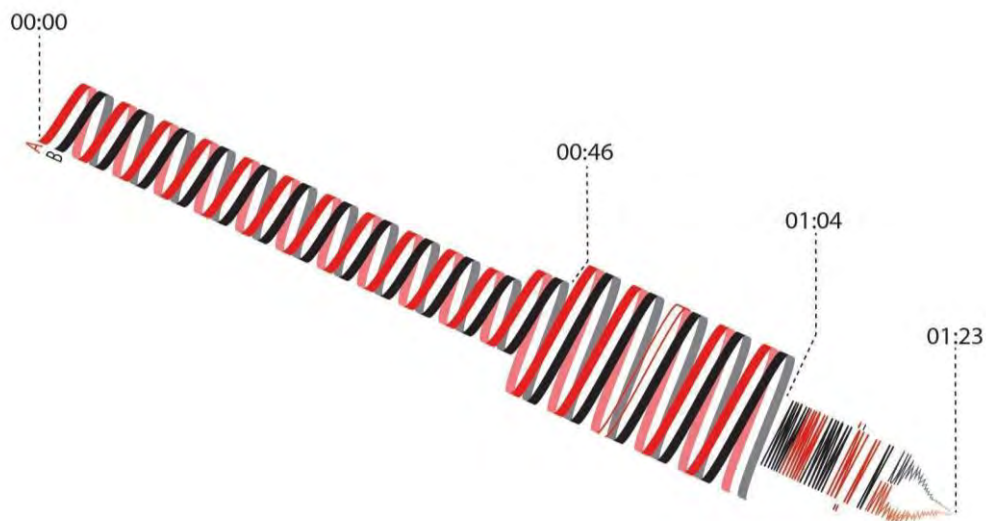


Figura 24: Partitura gráfica de *Trenzado*.

Esta exploración empieza a una velocidad moderadamente alta y con las guitarras libres de efectos. Primero entra la fuente sonora A, marcando el pulso con solo una nota (Si el pulso es negra igual a 200 BPM, la fuente A marca la primera corchea de cada negra). Inmediatamente, la fuente sonora B se suma tocando en la segunda corchea de cada negra. La dinámica se torna en un trenzar simple de tierra y contratiempo²². Conforme avanza esta primera sección se forman intervalos en un rango bastante corto: terceras, cuartas y muchas segundas.

A partir del 46", la velocidad desacelera, pero las notas ejecutadas parecen estar aún más pegadas entre sí. Esta sección pasa rápidamente a una dinámica de trenzado en donde en lugar de usar notas aisladas, se utilizan acordes (1' 04"-1' 23").

²² Esta expresión se refiere a los tiempos fuertes y débiles de un compás o unidades de tiempo independientes. Para más información acudir al sitio web "Melodías musicales" <https://mirepatorio.wordpress.com/2018/05/29/sincopa-y-contratiempo-tiempos-fuertes-y-debiles/#:~:text=se%20llama%20s%C3%ADncopa,-,Tiempos%20fuertes%20y%20d%C3%A9biles.,y%20el%20cuarto%20es%20D%C3%89BIL>.

Resumen según las variantes EDI:

-El elemento más resaltante dentro de esta improvisación fue el ritmo constante, fácilmente relacionado con la marcha chiriwana; este, a su vez, fue reforzado con el uso de líneas guitarrísticas basadas en el uso de la monofonía.

-En cuanto al desarrollo se podría decir que a pesar de que la dinámica de trenzado se haya simplificado a: fuente A- toca a tierra, fuente B-toca a contratiempo; esto sirvió para que haya más riqueza a la hora de crear diferentes melodías y texturas entre las guitarras. El punto clave aquí fue la evolución a un trenzado con acordes; pues, a pesar de haber sido una sección de corta duración, muestra una nueva herramienta que nace de llevar una dinámica característica de instrumentos monofónicos (sikus) a un instrumento armónico, como es la guitarra.

-La interacción estuvo basada en una dinámica de acción-reacción rápida, esto pareció difícil de mantener, pero evolucionó a nuevas secciones en donde aún existía una interrelación satisfactoria entre los dos improvisadores.

3.2.2.3.3 Improvisación libre. Esta última exploración pertenece a una de dos improvisaciones libres realizadas en la última sesión con Diego Salvador. Con el fin de repetir el mismo procedimiento hecho en el análisis de la colaboración previa, se escogió solo una de estas. Esta decisión se tomó a partir del simple gusto estético, ya que ambas presentaban material de análisis suficientemente variado para esta sección.

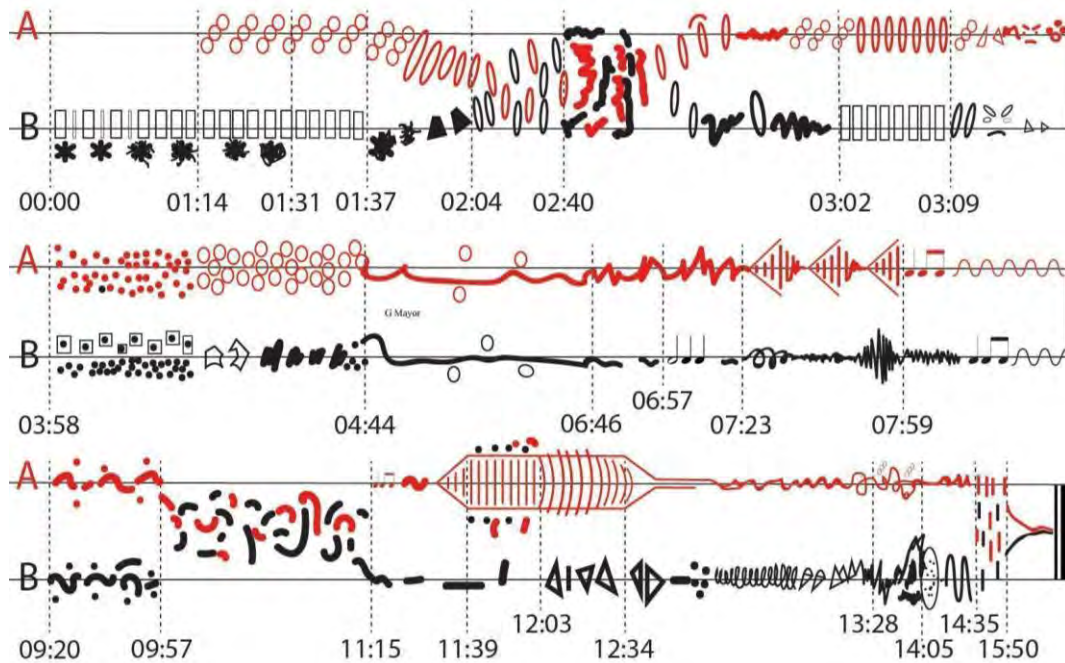


Figura 25: Partitura gráfica de *Improvisación libre. Salvador*

Primera sección (0' -3' 58"). Esta improvisación inicia con un loop grave y corto propuesto por la fuente B. Este hace referencia a la marcha chiriwana y determina un tempo constante. Como siguiente elemento, la fuente B realiza intermitentes sonidos distorsionados (entre notas e intervalos difíciles de reconocer), creando una tensión aún sin dirección. En 1' 14", la fuente A imita la dinámica caótica de la fuente B, pero con un sonido menos distorsionado. Poco a poco, las dos fuentes crean un primer momento en crescendo a partir de una interacción más cercana. Esto pudo ser debido a que el elemento del loop salió de escena en 1' 37", dejando un espacio libre para seguir el desarrollo de la improvisación. Esta dinámica crece hasta llegar a un pequeño clímax en 2' 40", donde se deja notar la estética entrenada con el parámetro *sonoridad guerrera*. Posteriormente, la densidad creada se dispersa levemente y se crean pequeños momentos con ánimos de transitar a otro lugar; el primero aparece en 3' 02", donde vuelve la marcha con un carácter más guerrero; después, en 3' 53", la célula de la melodía chiriwana aparece propuesta por la fuente A, esta vez tocada en armónicos de la guitarra. Los

atisbos de transición dan resultado en 4' 18'', después de que la fuente A introduzca sonidos de la caja de la guitarra siendo percutida.

Segunda sección (3' 58"- 4' 44"). Esta sección parece repetir los elementos de la sección I de forma breve y variada. Está el loop corto que toca A en 3' 58", esta vez alejándose del sonido grave de marcha que presentó al inicio, con una estructura rítmica más subdividida y un rango de frecuencias más agudo. Por otro lado, se incide nuevamente en un crescendo propiciado por el uso del parámetro de *sonoridad guerra* a partir del 4' 25". Esta última pequeña cumbre culmina esta sección.

Tercera sección (4' 44"- 6' 57"). Dicha sección inicia desde un ambiente más tranquilo. Aquí se identifica a las dos fuentes interactuando desde los parámetros de *tonalidad desafinada*; sin embargo, una tonalidad en sí no es resaltada en ningún momento. Asimismo, desde el minuto 6 se identifica una textura contrapuntística entre ambas fuentes. A esta dinámica se le suman elementos como sonidos de la guitarra percutida (6' 52") y diferentes efectos de reverb.

Cuarta sección (6' 57"- 9' 57"). Esta nueva sección inicia con la fuente B citando a la rítmica de la célula melódica chiriwana, mientras que la fuente A hace efectos de sonido al pasar sus manos rápidamente por las cuerdas de la guitarra. En 7' 23" se presenta un quiebre propiciado por la fuente A; este empuja la dinámica a evolucionar poco a poco hasta volver a citar la célula melódica chiriwana, esta vez desde un sonido distorsionado y contrapuntístico. Por último, en 9' 20", se llega a un ambiente sonoro constituido por sonidos de armónicos y leves distorsiones. En este aún se sienten pequeñas referencias a la melodía chiriwana pero de una manera más propia, respondiendo al desarrollado de la misma improvisación.

Quinta sección (9' 57"- 11' 15"). Dentro de esta sección se identifica al parámetro de *trenzado* como núcleo de su desarrollo. Ambas fuentes sonoras muestran una interacción basada en líneas monofónicas con figuras rítmicas de corta duración. Asimismo, la fuente B

presenta un sonido más distorsionado que la fuente A, creando contraste. Esta interacción permanece en una densidad media hasta que es abandonada por el llamado una variación de la célula chiriwana por parte de la fuente A en 11' 15".

Sexta sección (11' 15"- 16'). Esta última sección inicia desde una densidad leve creada por el efecto de feedback en loop por la fuente A y las notas distorsionadas de la fuente B. De inmediato, en 11' 39", el ambiente comienza a crecer en densidad con la entrada de la fuente A percutiendo las cuerdas de la guitarra con herramientas de metal; asimismo, la fuente B introduce alternadamente una señal de sonido de corta duración sin ataque y en crescendo (12' 03"). En 12' 20", la fuente A se detiene dejando a la fuente B sola con el loop; esta última presenta una sonoridad con rangos medios-altos de frecuencia resaltados. Seguidamente, el loop también desaparece (12' 34") y ambas fuentes crean otra textura con una densidad basada en sonido indeterminado y un amplio rango de frecuencias. A continuación, a partir de 13' 28", se establece una dinámica que trae devuelta las distorsiones y disonancias percibidas en la sección I (específicamente 2' 40"). Esta vez con una clara distribución de planos, en donde la fuente B reproduce una serie de alaridos guitarrísticos en primer plano y la fuente A desarrolla una masa indeterminada de sonido en un segundo plano. Esto desemboca en un clímax de ruido en 14' 05". Sin embargo, este varía rápidamente al instante, escapando a una masa de sonidos más granulada que llama a un pronto final de la improvisación. Por último, en 14' 35", la fuente B entra con un sonido limpio, propiciando que la fuente B reaccione y cambie de sonidos. La fuente B propone entonces el toque de una única nota musical de forma constante (14' 40"); de inmediato, la fuente A imita este recurso y se crea una dinámica de acción-reacción similar al *trenzado*. A pesar de que esta dinámica pueda tener que ver con dicho parámetro, sus nuevas características (unísono, tempo fluctuante) le dan una personalidad única a este momento. La dinámica crece en tempo e intensidad a partir de 15'; poco a poco, vuelve a bajar en 15' 50"

hasta dejar solo el sonido de un efecto feedback ocasionado naturalmente por la cercanía de la guitarra de la fuente A y su amplificador.

Resumen según las variantes EDI:

-En cuanto a los elementos dentro de esta improvisación, se encontró a la célula de la melodía chiriwana presente en varias partes de la exploración. Esta, sin embargo, se presenta de distintas formas, ya sea desde el parámetro de *sonoridad guerra*, *tonalidad desafinada* o híbridos como los presentados en la sección IV. Asimismo, se encontraron otros elementos ya explorados en anteriores exploraciones como la sonoridad rasposa del siku, loops de ritmo constante, arpegios y armónicos. Por otro lado, los sonidos de guitarra percutida (6' 46") y el efecto de aire provocado por el pasar de las manos sobre las cuerdas de la guitarra (6' 57"), constituyen nuevos elementos por primera vez mostrados en estas improvisaciones. Por último, se resalta el uso del elemento de feedback, recurso de la fuente A a lo largo de la improvisación para crear transiciones.

-El desarrollo de esta improvisación se muestra lento al inicio. Al mismo tiempo, se cree que el uso del *noise* y el caos con distorsiones mostró un desarrollo más elaborado y orgánico recién en la sección VII. Por otro lado, se considera que se desarrolló una improvisación con bastante variedad de recursos; dentro de estos, se encontró las siguientes tendencias: el parámetro de *tonalidad desafinada* aporta a entrar a un ambiente más calmado, mientras que el parámetro de *sonoridad guerrera* llama al crear desde el desorden y el indeterminismo. Por último, se considera valioso resaltar lo logrado en el desarrollo de la última parte, al llegar una dinámica de trenzado de una forma fluida y contrastante.

-A la par con el desarrollo de la improvisación, se considera que la interacción entre los improvisadores fue mejorando conforme se avanzaba. Si bien la escucha entre ambas fuentes pudo percibirse en toda la exploración, los momentos II, V y VII mostraron una especial forma de ensamblar, concordar y saber contrastar. Al mismo tiempo se considera que hubo gran

variedad de formas de interacción, incluyendo la imitación, el complemento rítmico, la creación de densidades y la búsqueda de una equilibrada distribución en el espacio.

Por último, se mostrará y describirá un diagrama basado en el propuesto por Spence Alister (2021) que trata de cartografiar el desarrollo de esta improvisación libre a partir de los ejes mencionados al inicio de este capítulo. Vale la pena resaltar que lo importante de este último análisis es entender en qué momentos se pudo haber propiciado de mejor manera un espacio en el que pudieron crearse ideas propias (por sobre los límites parametrados) a partir de la sonoridad y la forma musical de los Chiriwanos de Huancané (+/- elementos chiriwanos).

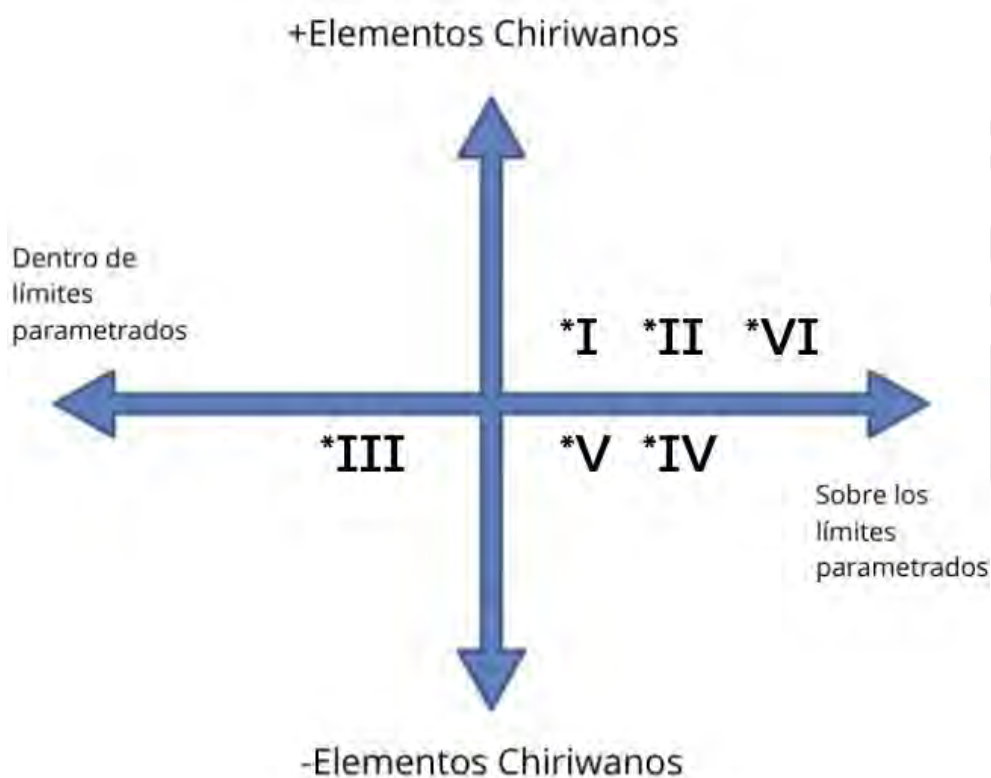


Figura 26: Diagrama de análisis de la improvisación libre. Salvador

En primer lugar, se puede apreciar que se considera a la sección III como la única que estuvo dentro de los límites parametrados, esto debido a que se pareció bastante a lo entrenado en las sesiones pasadas con respecto al parámetro de *tonalidad desafinada*. Por otro lado, a esta y a las secciones V y IV se les considera como secciones en donde apenas se desarrolló un

elemento chiriwano: en el caso de la III, fue la leve disonancia; en el caso de la V fue el recurso del trenzado; y en el caso de la IV fue el desarrollo de la célula melódica chiriwana. Hay que resaltar, sin embargo, que la sección IV tuvo un muy buen desarrollo por sobre los límites parametrados, ya que pudo presentar variaciones de la célula mencionada combinando diferentes recursos tímbricos que partían del mismo desarrollo improvisatorio.

En cuanto a las secciones I y II, como ya fue mencionado en el resumen según variantes EDI, tratan los mismos elementos chiriwanos: el ritmo constante (la marcha chiriwana) y sonidos distorsiones y enfrentados (sonoridad guerrera); sin embargo, la diferencia radica en que la sección II más libertad a la hora de desarrollar estos elementos, por eso su posición.

Por último, la sección VI presenta el mayor grado de desarrollo por sobre los límites parametrados ya que, al mismo tiempo que son identificables algunos elementos chiriwanos (como la sonoridad guerrera, el trenzado y el indeterminismo), la interacción activa de los improvisadores crea momentos musicales que se asoman a un lenguaje híbrido entre los parámetros chiriwanos y su propia personalidad musical.

3.3. Comparación reflexiva

A manera de primeras conclusiones, se pretende hacer una comparación reflexiva de los resultados de las colaboraciones presentadas. En primera instancia, se revisa la etapa de entrenamiento a partir de parámetros musicales de los Chiriwanos de Huancané. Aquí se comparan los resultados de dos parámetros de una colaboración con dos de la otra; la elección de dichos parámetros del total se debe a que se basan en los mismos elementos de la música chiriwana. Para esto, los resultados según las variantes EDI son de bastante utilidad. En segunda instancia, se revisan las conclusiones de las improvisaciones libres para determinar qué puede influir en el rango de libertad del desarrollo musical de las mismas.

Respecto al primer punto, el primer par de parámetros a comparar son *patrones enfrentados (1)*, de la colaboración con Pía Alvarado y *sonoridad guerrera (2)*, de la

colaboración con Diego Salvador. Salvo la naturaleza secuencial de *1*, ambos comparten varias características; entre ellas está la explotación de la sonoridad rasposa chiriwana, creada desde diferentes puntos y recursos: en *2* se creó mediante la desafinación de osciladores de una misma fuente y en *1*, mediante el duplicado de patrones de secuencias con una afinación ligeramente diferente. Asimismo, ambas fuentes emplearon una ecualización que resaltó las frecuencias medias y medias agudas. Otra característica compartida es la tendencia a llegar a un clímax dentro de este parámetro. Al revisar la parte final de dichas exploraciones, se identifica que la sonoridad rasposa chiriwana eventualmente induce a una estética de noise e indeterminismo. A esta, sin embargo, se llegó desde diferentes maneras: por parte de *1*, la aceleración del tempo, las secuencias superpuestas y las modulaciones de sonido caracterizan esta subida de energía; por el lado de *2*, el ida y vuelta entre una interacción de contraste y espejo fue lo que más influyó en la construcción en subida diferentes densidades sonoras.

A partir de esto se puede concluir que la sonoridad chiriwana puede imitarse desde diferentes puntos de partida dentro de la base tecnológica, si lo que se busca es un sonido menos controlado y más dependiente de la interacción en vivo, posiblemente sea una mejor opción usar instrumentos y procesos parecidos a los de la colaboración con Salvador; sin embargo, si lo que se busca es una densidad sonora que fluctúe entre estructuras más grandes y pueda controlarse desde infinita variedad de modulaciones, será mejor usar instrumentos que permitan el uso de secuencias y modulaciones de sonido o herramientas parecidas a la usadas en la colaboración con Alvarado.

El segundo par de parámetros a compararse es *desarrollo melódico minimalista (1)*, de la colaboración con Pía Alvarado y *trenzado (2)*, de la colaboración con Diego Salvador. Si bien la técnica de trenzado de los chiriwanos fue el parámetro desarrollador en *2*, dicha técnica también estuvo presente como consigna de interacción en *1*. Lo que se quiere resaltar en esta comparación son las diferentes formas de abordar el elemento de trenzado chiriwano.

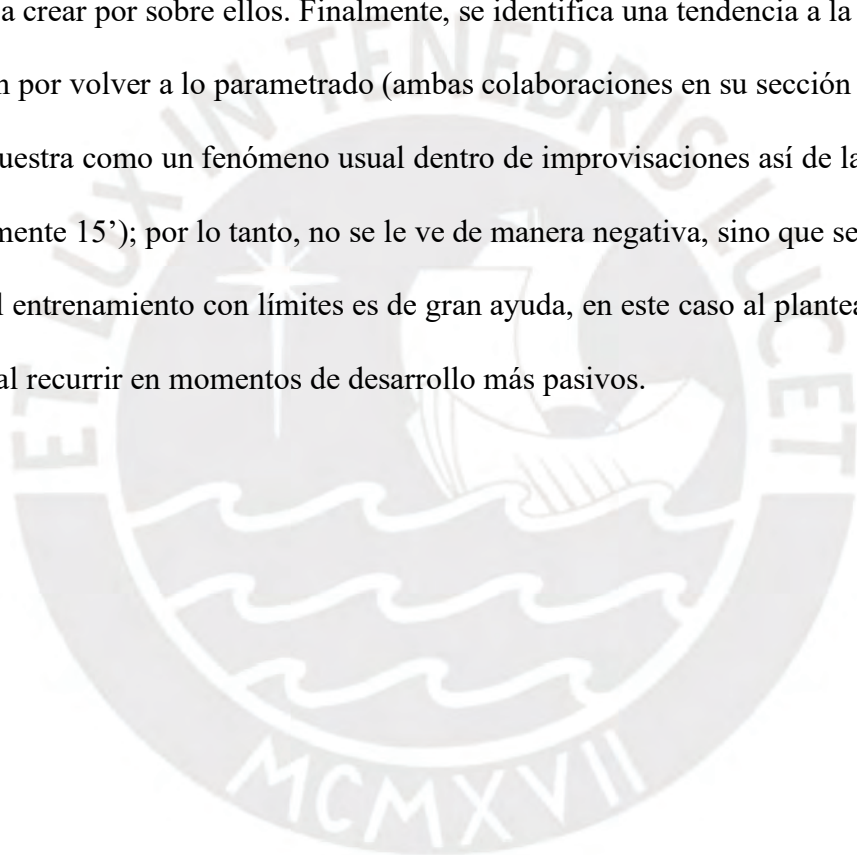
En el caso de *1*, el trenzado se dio a partir de un silencio predeterminado dentro de una melodía que se repetía. El espacio rítmico vacío fue pensado como detonador de una dinámica en donde, al mismo tiempo que se complementa una melodía dada, se proponen nuevos espacios en donde la melodía inicial es empujada por una nueva, creando una interacción parecida al trenzado. A pesar de que esta dinámica puede funcionar (pues se creó otra forma muy interesante de trenzado), se identificó un desarrollo por momentos atropellado respecto a la dinámica de trenzado chiriwana original. Por otro lado, en el caso de *2*, se optó por entrar a la dinámica de trenzado desde una consigna mucho más sencilla, esto se debió a lo aprendido de la primera colaboración. Dicha consigna, en resumen, fue la de tocar una nota por improvisador dentro de un ritmo de corcheas²³. Este vaivén intercalado de líneas melódicas creó una red de sonido bastante concreta; sin embargo, su desarrollo no fue tan amplio como en *1*.

A partir de esto se puede concluir que el agregado de consignas complejas a un entrenamiento que ya propone límites puede complejizar la interacción entre los dos improvisadores a un punto de quitarles demasiada libertad. Sin embargo, estos límites también desembocan en nuevas formas de desarrollo, que si bien se pueden separar de la idea inicial, generan más variedad de material creativo. Por otro lado, también se concluye que las consignas más sencillas pueden ayudar a que un parámetro logre desarrollarse de forma más fluida; eso sí, se considera importante tener una buena interacción entre los improvisadores para que lo sencillo de la consigna sea contrastado con dinámicas y recursos que enriquezcan la exploración.

Por último, se revisarán las conclusiones de las improvisaciones libres. Según el análisis realizado con el modelo que ofrece Spence (2021), se podría decir que ambas

²³ El detalle de la dinámica está expuesto en *Trenzado*, dentro de las *Sesiones prácticas* de Diego Salvador.

colaboraciones mostraron mayor desarrollo por sobre los límites parametrados en las últimas partes de dichas improvisaciones. Esto se cree que es debido a la propia evolución del nivel de ensamble, de la escucha activa y de la dinámica de acción-reacción, estas habilidades usualmente necesitan de tiempo de entrenamiento para mostrarse en un mejor nivel. Por otro lado, ambas colaboraciones lograron una improvisación libre con la mayoría de las secciones fuera de los límites establecidos por los parámetros. Eso quiere decir que el entrenamiento previo funcionó adecuadamente para que los límites hagan el rol de una estructura que invita a romperse y a crear por sobre ellos. Finalmente, se identifica una tendencia a la mitad de la improvisación por volver a lo parametrado (ambas colaboraciones en su sección III), esto también se muestra como un fenómeno usual dentro de improvisaciones así de largas (aproximadamente 15'); por lo tanto, no se le ve de manera negativa, sino que se refuerza la idea de que el entrenamiento con límites es de gran ayuda, en este caso al plantear una base sólida a la cual recurrir en momentos de desarrollo más pasivos.



CONCLUSIONES

Como primera conclusión de esta investigación se puede declarar que la base tecnológica constituyó un espacio/herramienta de trabajo óptimo para (1) relacionar una música tradicional con un lenguaje experimental propio de la música contemporánea actual y (2) explotar de una manera orgánica los elementos recogidos desde la música de los Chiriwanos de Huancané, esto logrado a través del rompimiento de los límites propuestos en las exploraciones de entrenamiento.

En ese sentido, y como segunda conclusión, se debe entender que el desarrollo musical dado por sobre los límites parametrados depende enteramente de la interacción entre los improvisadores y las capacidades propias de cada uno dentro de esta forma de creación. Respecto a esto, se declara que (3) la interacción dentro de estas improvisaciones tuvo que tener tiempo de entrenamiento para tornarse en una con dinámicas más orgánicas. En cuanto a las capacidades técnicas de cada improvisador (4), ya se ha discutido que no es necesario ser un músico virtuoso para improvisar; es más, el presente investigador se considera amateur en el manejo de sintetizadores. Sin embargo, se considera que lo importante recayó en la elección de qué herramientas y recursos accesorios se podían manejar desde un punto cómodo para el desarrollo de dichas exploraciones. Este punto de partida, claro y limitado, hizo posible explotar las herramientas antes mencionadas de una forma amplia y consciente.

Por último (5), se considera que la reconfiguración presente en esta investigación trae consigo la suma no solo de las características culturales de los Chiriwanos de Huancané a un entorno de base tecnológica y de improvisación, sino también las características propias de los colaboradores, pues estos traen consigo una perspectiva musical diferente y aproximaciones de exploración propias de acuerdo a su entorno musical. Esto se aprecia en los géneros musicales a los que esta investigación se apegó para expresar la creación musical

dentro de estas exploraciones: el *noise*, el *drone* y el *paisaje sonoro*, coinciden con el gusto estético y la práctica musical de los colaboradores y el presente investigador.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aceituno, P. (1996) *Elementos del Clima en el Altiplano Sudamericano* [Ensayo].

Recuperado de http://dgf.uchile.cl/rene/PUBS/OTHERS/Aceituno_96.pdf

Ágreda, S., Mora, J., Ginocchio, L. (2019). *Guía de Investigación en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. [Manual]* Recuperado de:

<https://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/06/guia-de-investigacion-en-artes-escenicas.pdf>

Alvarado, L. (2010). Soñar con máquinas: Una aproximación a la música electrónica en el Perú. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (1 ed., Vol 7, pp. 335-373). Lima, Perú. IDE Pontificia Universidad Católica del Perú.

Alvarado, P. (2021). *Nostalgia desde la diáspora: Construcción de una música electroacústica peruana a través de la poesía en los casos de Intensidad y Altura de César Bolaños (1964) y Los Dados Eternos de Rajmil Fischman (1991)*. (Tesis de Licenciatura, Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19147>

Apolo P. R. (2018) *Música electrónica experimental y tecnología musical en el Perú (siglo XXI)* (Tesis de Licenciatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú) Recuperado de: https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/10182/Apolo_vp.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Avendaño, F. (2001). *Marimba y cantos en San Lorenzo de Pailón, provincia de Esmeraldas*. Universidad del Azuay. Cuenca, Ecuador.

Avendaño, H. (2012). *El ciclo vital: La creación de música contemporánea basada en temas tradicionales ecuatorianos de diversos pueblos* (Tesis de maestría, Facultad de Artes,

- Universidad Estatal de Cuenca. Cuenca, Ecuador). Recuperado de:
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/425>
- Biblioteca Nacional de Chile (2018) Pedro Humberto Allende (1885-1959). *Memoria Chilena*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-768.html>.
- Blog Huancaneño (2018, junio 11) *Concurso de chiriwanos - centro poblado de cohasia 2018 - huancane* [Archivo de video]. Recuperado de
https://www.youtube.com/watch?v=dBAcGt_WcmE
- Briones, C. (1994). Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: usos del pasado e invención de la tradición. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, 21(1), 99-129. <https://doi.org/10.34096/runa.v21i1.1395>.
- Brennan, J. (2020) OSN: Sinfonía India de Carlos Chávez. *Música en México*. Recuperado de <https://musicaenmexico.com.mx/osn-sinfonia-india-carlos-chavez/>
- Burbano, A. M. (2012) *Influencias de composición en la obra de Heitor Villalobos: Bachiana Brasileira No. 4* (Tesis de maestría, Departamento de Música, Universidad EAFIT. Medellín, Colombia). Recuperado de
https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/1322/AndreaMaricel_BurbanoHolgu%C3%ADn_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Cesar A. Chiquija Mamani (2013, marzo 2) *Chiriwanos de Huancane* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nTbplirmcVE>
- Dunn, D. (1996). A History of Electronic Music Pioneers. En R. Kostelanetz (ed.) *Classic Essays on 20th Century Music*. [Ensayo] Recuperado de:
<http://www.daviddunn.com/~david/writings/pioneers.pdf>
- Fuentes, F. M. (2019). *Shihkakubi: Música étnica y composición contemporánea* (1ra ed.) Caldas: Editorial Universidad de Caldas
- Garcilaso de la Vega, Inca (1960) *Comentarios Reales de los Incas*. UNMSM. Lima

- García Canclini, N. (1996). Globalizarnos o defender la identidad. *Nueva Sociedad* (63), 56-70.
- González, M. (2015). La práctica improvisatoria en la música popular latinoamericana. *Arte e Investigación*, (11), 59-66.
- Guerrero, J. (2014) El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. *Azarbe. Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar*. Vol. 3, pp. 237-242.
- <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/40472/1/31.El%20valor%20de%20la%20auto%20etnograf%3%ada%20como%20fuente%20para%20la%20investigaci%3%b3n%20social.pdf>
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (1989). *La invención de la tradición* (1ra ed.). Barcelona: Editorial Crítica.
- Knight, P. (2011). *The intersection of improvisation and composition: A music practice in flux*. (Tesis de doctorado, Facultad de Artes, Educación y Leyes, Queensland Conservatorium of Music, Queensland, Australia). Recuperado de https://research-repository.griffith.edu.au/bitstream/handle/10072/367402/Knight_2011_02Thesis.pdf?sequence=1
- Lavista, M. (1971). El proceso creador en la improvisación musical. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 7(4), 17-19.
- Lloréns, J. (1983) *Música popular en Lima: criollos y andinos*. (1ra ed.) Perú: Instituto de Estudios Peruanos Instituto Indigenista Interamericano
- López, J. (2008). *Constructing musical spaces beyond technological Eden: a participative initiative for musical interface development based in the Peruvian context* (Tesis de maestría). Recuperado de: <https://escholarship.org/uc/item/9r3229qm>
- López, J. (2013). *Electronic circuit building in Peru: A subaltern case on participation and technology*. [Artículo] Recuperado de:

<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/electronic-circuit-building-in-peru-a-subaltern-case.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2013.041;format=pdf>

López, J. I. (2019). *La Guardia Nueva*. Lima, Perú. Fondo Editorial PUCP

López, J. I. (2020). *Este futuro es otro futuro: the role of social discourse on the [under]development of contemporary academic music in Perú*. (Tesis doctoral, Facultad de filosofía, University of California, San Diego. California, Estado Unidos). Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/2sm8k2dk>

Mamani, R. (2015). *El siku de los Chiriguanos de la provincia de Huancané de la región de Puno*. *Vidarte*. Vol.2, pp 49-54.

Mendez, C. (2000). Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú [Ensayo]. Recuperado de: <https://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/865>

Medina, B. (2008). *Los puneños en Lima en aquel tiempo*. [Revista digitalizada en ppt].

Recuperado de:

https://issuu.com/brunomedinaenriquez/docs/los_puneos_en_lima_verde

Mendivil, J. (2018). "Minor Mode and the Andes": the pentatonic scale as topic and the musical representation of Peru. En R. Strohm, *Studies on a global history of music: A Balzan Musicology Project* (1 ed.) Nueva York: Routledge.

Metraux, A. (1994) *Gli Inca. Profilo storico-antropologico di una civiltà*. Milán: Editorial CDE.

Millones, L. (2016) Chiriguanos e Incas: Apuntes para un estudio de los grupos marginales del Tahuantinsuyo. *Arqueología y Sociedad*, Vol 7-8, pp. 37-43.

Möllenkamp, A (2014). Paradigms of Music Software Development [Artículo]. Recuperado de: <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/personen/moellenkamp-2014-paradigms.pdf>

- Municipalidad provincial de Huancané (2019) *Programa general: 192 Aniversario Huancané* [Revista]. Recuperado de: https://munihuancane.gob.pe/wp-content/uploads/2019/09/Programa_aniversario.pdf
- Nicolls, S. (2010). Seeking Out the Spaces Between: Using Improvisation in Collaborative Composition with Interactive Technology. *Leonardo Music Journal*, 20, pp.47–55. doi: https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00012
https://direct.mit.edu/lmj/article/doi/10.1162/LMJ_a_00012/63714/Seeking-Out-the-Spaces-Between-Using-Improvisation
- Pacco, E. & Apaza, S. (2021) *Estilos y diferencias de Huayños tradicional de estudiantinas y centros musicales de la zona norte de la región Puno* (Tesis de licenciatura) Recuperado de <http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/15663>
- Pérez, S. (2011). Las diferentes acepciones de forma y estructura en la historia del análisis musical. *Tiempo y Sociedad*, 5, 89-98. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3907193.pdf>
- Petrozzi, C. (2009). La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad. (Tesis doctoral). Recuperada de: <http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2016/11/Tesis-Clara-Petrozi.-2009..pdf>
- Ponce, O. (2008). *De charango a chillador: confluencias musicales en la estudiantina altiplánica* (Tesis de doctorado, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile) Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101176>
- Romero, R. (2012). Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú. En C. Degregori, P. Sendón y P. Sandoval (Eds.) *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II* (pp. 289-329) Lima: IEP
- Romero, R. (2018). Nationalisms and Anti-Indigenismos Rudolph Holzmann and His Contribution to a “Peruvian” Music. En H. Fernández y P. Vila (Eds.) *Sound, Image,*

- and National Imaginary in the Construction of Latin/o American Identities*. London: Lexington Book
- Rose, S. & MacDonald, R. (2012). *Improvisation a Real-time Composition*. En D. Collins (Ed.), *The act of Musical composition: Studies in the creative process*. (1ra ed., Vol. 1, pp. 187-214) London: Routledge
- Saignes, T. (2006). *Historia del pueblo Chiriguano*. La Paz: Institut français d'études andines. doi:10.4000/books.ifea.5325
- Salazar, J. (2005). *El hombre, el estado y el sistema: La diplomacia en la era del nacionalismo europeo (1814-1939)*. Santiago, Chile: Universidad Finis Terrae
- Sánchez, C. (2014). *Organización, arte, identidad e ideología en los grupos de Xikuris metropolitanos: Procesos sociales y de cultura juvenil en Lima (1980-2000)*. (Tesis para magister, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú). Recuperado de <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/4120>
- Sarath, E. (1996). A New Look at Improvisation. *Journal of Music Theory*, 40(1), 1–38. <https://doi.org/10.2307/843921>
- Schafer, R. (1994): *Hacia una Educación Sonora* (1ra e.d). Buenos Aires: Pedagogías Musicales Abiertas
- Schmidel, U. (1993) *Crónica del viaje a las regiones del Plata, Paraguay y Brasil [1567]* (1ra ed.) Buenos Aires: Editorial de la Veleta.
- Schoenberg, A. (1974) *Tratado de armonía* (1ra ed.) (Trad. R. Barce). Madrid: Real Musical. (Trabajo originalmente publicado en 1911 en Viena por Universal Edition) https://monoskop.org/images/8/89/Schoenberg_Arnold_Tratado_de_armonia.pdf
- Schumacher, F. (2003) *La Música Electroacústica en América Latina*. [Artículo]. Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/281376975_La_Musica_Electroacustica_en_America_Latina

Spence, A. (2021). The Experimental Composition Improvisation Continua Model: A Tool for Musical Analysis. *Frontiers in psychology*, Vol. 12

<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.611536>

Takemitsu, T. (1989) Contemporary music in Japan. *Perspective of new music*, 27(2), pp. 198-204. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/i234538>

Tagg, P. (1982) Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*, 2, pp. 37-67. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/852975?origin=JSTOR-pdf>

Turino, T. (1992). Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de los sikuri puneños en Lima. *Revista Andina* Vol, 2, pp. 1-16 .

Tuttle, R. (2005). Toru Takemitsu: CD review [Reseña]. Recuperado de <http://www.classical.net/music/recs/reviews/d/dgg775381a.php>

Uribe, E. (s.f.). *La festividad de la cruz y de la “chakana cruz” de los sikuris de Lima* [Artículo]. Recuperado de:

https://www.academia.edu/8371048/LA_FESTIVIDAD_DE_LA_CRUZ_Y_DE_LA_CHAKANA_CRUZ_DE_LOS_SIKURIS_DE_LIMA

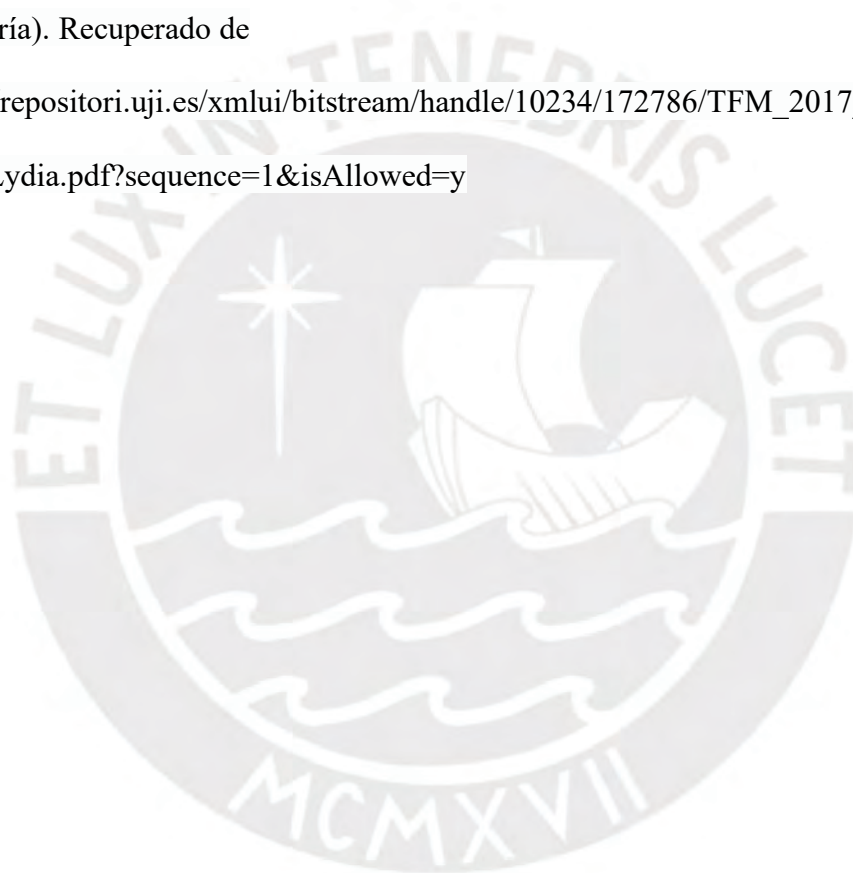
Valencia, A. (1981) Los chiriguanos de Huancane. *Boletín de Lima, Revista Científica Cultural* Vol 3(14),pp. 35-43. Recuperado de <https://www.boletindelima.com/1981-14.htm>

Valencia, A. (1983). *El siku bipolar altiplánico. Estudio de los Conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano*. (Tesis de pregrado, Especialidad en Musicología, Universidad Nacional de Música. Lima, Perú). Recuperado de <https://repositorio.unm.edu.pe/handle/20.500.12767/51>

Vargas, D. V. (2013). Las narrativas: Evidencia cultural en la organización. *Razón y palabra*, Vol 81, 1-17.

Vega, Z. E. (2019). *De la tristeza a la identidad: el yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX*. (Tesis doctoral). Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3547596>

Zamora, L. (2017). *La improvisación en el conservatorio profesional: Análisis de la situación en los conservatorios de Valencia y propuestas de mejora*. (Tesis de maestría). Recuperado de http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/172786/TFM_2017_ZamoraMoreno_Lydia.pdf?sequence=1&isAllowed=y



ANEXO: MATERIAL AUDIOVISUAL

(1) Exploración con Pía Alvarado

1. Profundidades en la emisión sonora:

<https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2022/04/1.-Alvarado-profundidades-en-la-emision-sonora.mp4>

2. Desarrollo melódico minimalista: <https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2022/04/2.-Alvarado-desarrollo-melodico-minimalista.mp4>

3. Patrones enfrentados: <https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2022/04/3.-Alvarado-patrones-enfrentados.mp4>

4. Sonidos extramusicales: <https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2022/04/4.-Alvarado-sonidos-extramusicales.mp4>

5. Improvisación libre: https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2022/04/5-alvarado-improvisacion-libre_9LMYFjr0.mp4

(2) Exploración con Diego Salvador

6. Sonoridad guerrera:

<https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2022/04/6.-Salvador-Sonoridad-guerrera.mp4>

7. Tonalidad desafinada: <https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2022/04/7.-Salvador-Tonalidad-desafinada.mp4>

8. Trenzado: <https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2022/04/8.-Salvador-Trenzado.mp4>

9. Improvisación libre: https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2022/04/9-salvador-improvisacion-libre_o11f3XJE.mp4