

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN**



La representación de la escena musical criolla underground limeña en el documental musical peruano entre los años 2000 y 2020. El caso de los documentales “La Catedral del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011)

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

**Flavio Cesar Becerra Maque**

Asesor:

**Mauricio Jose Godoy Paredes**

Lima, 2022

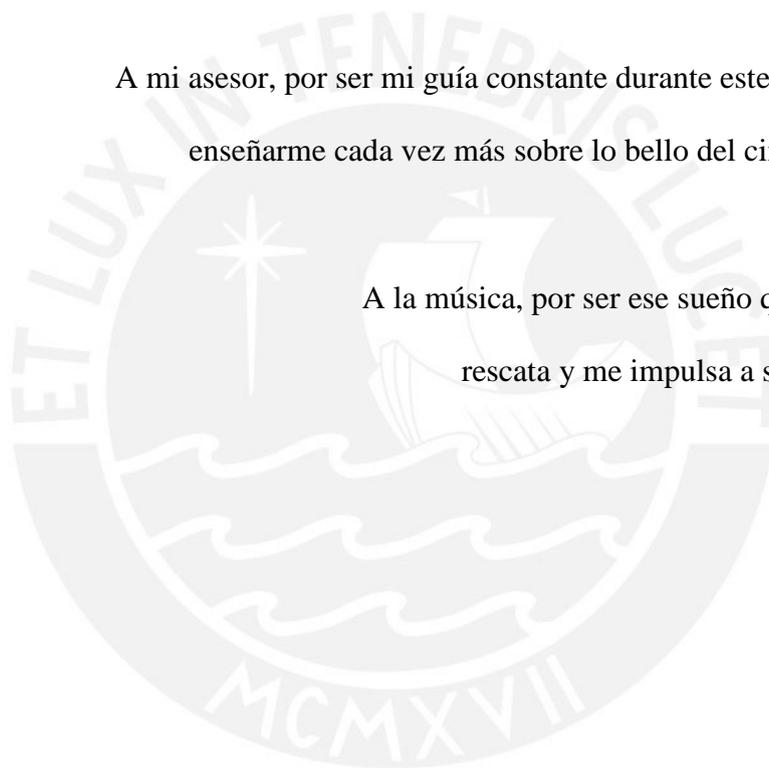
## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, hermano y abuela, por todo el apoyo incondicional y amor recibido a lo largo de mi vida y camino profesional. Los amo mucho.

A mis amigas y amigos, por cada momento que hemos pasado y pasaremos juntos en la búsqueda de nuestros sueños.

A mi asesor, por ser mi guía constante durante este proyecto y por enseñarme cada vez más sobre lo bello del cine documental.

A la música, por ser ese sueño que siempre me rescata y me impulsa a seguir adelante.



## RESUMEN

La presente tesis de investigación tiene como tema central el análisis de la representación de la escena musical criolla underground limeña, definición dada por los teóricos Fred Rohner y Mónica Contreras para referirse a aquellos espacios, como peñas o centros musicales, alejados del lado más comercial y masivo de la música criolla, en los documentales musicales “La Catedral del Criollismo” (2010), medimetro documental de la directora peruana Gisella Burga y del director español Javier Expósito, y “Lima Bruja” (2011), largometraje documental del peruano Rafael Polar. La relevancia de esta investigación se debe al aporte que hace hacia la visibilidad y estudio de un elemento clave de nuestra identidad cultural como lo es la música criolla, específicamente de la escena musical criolla underground limeña, y su representación dentro de la producción documental en el Perú. El objetivo principal consiste en brindar un análisis comparativo de los métodos de representación utilizados sobre la escena musical criolla underground limeña en los documentales mencionados, con el fin de comprender cómo es representada esta escena musical dentro del auge del subgénero musical en la producción documental peruana durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Para ello, se emplea como principal herramienta de análisis los métodos de representación, como los son los seis modos propuestos por el teórico Bill Nichols y la voz documental propuesto por el teórico Carl Plantinga, con los cuales se realiza un análisis de contenido sobre la representación de los distintos elementos que caracterizan la escena musical criolla underground limeña identificados en ambos films, los cuales son: espacio, miembros y repertorio.

**Palabras clave:** Representación documental, documental musical peruano, métodos de representación, escena musical criolla underground limeña, criollismo.

## ABSTRACT

This research thesis has as its central theme the analysis of the representation of the Lima underground creole music scene, a definition given by the theorists Fred Rohner and Mónica Contreras to refer to those spaces such as peñas or music centers far from the more commercial and massive side of creole music, in the musical documentaries “La Catedral del Criollismo” (2010), a medium-length documentary by Peruvian director Gisella Burga and Spanish director Javier Expósito, and “Lima Bruja” (2011), a documentary feature film by Peruvian Rafael Polar. The relevance of this research is due to the contribution it makes towards the visibility and study of a key element of our cultural identity such as creole music, specifically the Lima underground creole music scene, and its representation within the documentary production in Peru. The main objective is to provide a comparative analysis of the representation methods used on the Lima underground creole music scene in the aforementioned documentaries, in order to understand how this music scene is represented within the rise of the musical subgenre in Peruvian documentary production during the first two decades of the 21st century. To do this, representation methods are used as the main analysis tool, such as the six modes proposed by the theorist Bill Nichols and the documentary voice proposed by the theorist Carl Plantinga, with which a content analysis is carried out on the representation of the different elements that characterize the Lima underground creole music scene identified in both films, which are: space, members and repertoire.

**Keywords:** Documentary representation, Peruvian musical documentary, methods of representation, Lima underground creole music scene, creolism.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	i
<b>CAPÍTULO 1: Problema de investigación.....</b>	<b>1</b>
1.1 Planteamiento y delimitación del tema.....	1
1.2 Preguntas, hipótesis y objetivos de la investigación.....	3
1.4 Justificación y relevancia.....	6
<b>CAPÍTULO 2: Diseño metodológico.....</b>	<b>7</b>
2.1 Tipo y Método de investigación.....	7
2.2 Técnicas de investigación e instrumentos para recojo de información.....	7
<b>CAPÍTULO 3: La música en el cine documental y su presencia en la producción peruana.....</b>	<b>10</b>
3.1 Un repaso sobre la búsqueda de una definición para el cine documental.....	10
3.1.1 Breve historia sobre la gestación del documental en el cine temprano.....	10
3.1.2 En busca de una definición.....	12
3.1.3 ¿Todo film es documental?.....	16
3.1.4 En búsqueda de representar la realidad.....	19
3.1.4.1 La objetividad desde la subjetividad: Los caminos del direct cinema y el cinema verité.....	29
3.1.4.2 La representación del “otro” y su universo.....	30
3.1.4.3 La ética y responsabilidad del documentalista.....	32
3.1.4.4 El acceso al cine documental en las nuevas tecnologías.....	34
3.1.4.5 Conclusiones.....	35
3.1.5 Entonces ¿es posible definir el documental?.....	35
3.2 Aproximación al documental musical “Rockumentary”.....	36
3.2.1 Antes del cine: La vida del compositor en la literatura.....	36
3.2.2 Transición al cine: La representación del músico y su obra en el cine documental.....	38
3.2.2.1 Música diegética vs no diegética: La banda sonora en el cine documental.....	38
3.2.2.3 Relación autor - música en el documental.....	41
3.2.3 La música popular en el cine documental: Repasando los orígenes y trayectoria del rockumentary.....	43
3.2.3.1 Primeros rockumentaries e influencia del direct cinema y cinema verité.....	43
3.2.3.2 Don’t Look Back: El desapego al estado puro del direct cinema.....	45
3.2.3.3 La relación con las audiencias en el rockumentary.....	49
3.2.4 Éxito comercial y recepción del público.....	51
3.2.5 Conclusiones.....	52
3.3 El surgimiento del documental musical en Perú.....	52
3.3.1 La música popular en el cine Latinoamericano.....	53
3.3.2 Origen e influencia de la música popular en el cine peruano.....	54

3.3.3 El paso de la música popular latinoamericana al documental musical .....	56
3.3.4 Los inicios del documental musical en el Perú.....	58
3.3.2.1 El documental musical peruano contemporáneo.....	62
3.3.2.2 Conclusiones.....	67
<b>CAPÍTULO 4: El resguardo de la música criolla en la actualidad por medio de la escena musical criolla underground limeña. ....</b>	<b>68</b>
<b>4.1 El criollismo y la escena musical underground en Lima.....</b>	<b>68</b>
<b>4.1.1 Criollismo limeño.....</b>	<b>68</b>
4.1.1.1 Definición popular de lo criollo durante el siglo XIX.....	69
4.1.1.2 El callejón, cuna de la identidad criolla de inicios del siglo XX .....	71
<b>4.1.2 Construcción de la escena musical criolla limeña: la relación entre espacio, música y criollismo durante el siglo XX .....</b>	<b>74</b>
4.1.2.1 Gestación de la escena musical criolla a inicios del siglo XX en Lima	75
4.1.2.2 El periodo de la Guardia Vieja.....	77
4.1.2.3 El declive de la música criolla y el surgimiento de la generación de Felipe Pinglo.....	78
4.1.2.4 La creación de instituciones para el criollismo .....	82
4.1.2.5 La música criolla en la segunda mitad del siglo XX .....	83
4.1.2.6 El resguardo del criollismo en la actualidad, las escenas criollas contemporáneas .....	86
<b>4.1.3 La escena criolla underground limeña. ....</b>	<b>87</b>
<b>CAPÍTULO 5: Análisis sobre la representación de la escena musical criolla underground limeña en los documentales musicales “La Catedral del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011).....</b>	<b>92</b>
<b>5.1 Representación de la escena musical criolla underground limeña en el documental musical “La Catedral del Criollismo” (2010).....</b>	<b>94</b>
5.1.1. Los cimientos de La Catedral del Criollismo .....	94
5.1.2 Métodos de representación en el documental musical “La Catedral del Criollismo” (2010).....	96
5.1.2.1 Representación del espacio .....	97
5.1.3.2 Representación de los miembros .....	110
5.1.3.3 Representación del repertorio .....	124
<b>5.2 Representación de la escena musical criolla underground limeña en el documental musical “Lima Bruja” (2011) .....</b>	<b>129</b>
<b>5.2.1 Métodos de representación en el documental musical “Lima Bruja” (2011)</b>	<b>129</b>
.....	129
5.2.2.1 Representación del espacio .....	131
5.2.2.2 Representación de los miembros .....	140
5.2.2.3 Representación del repertorio .....	159
<b>5.3 Reflexión y comparación entre ambos documentales .....</b>	<b>163</b>
<b>Primeras conclusiones .....</b>	<b>167</b>
<b>Conclusiones finales.....</b>	<b>169</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>173</b>

<b>Filmografía</b> .....	181
<b>Anexos</b> .....	182



## INTRODUCCIÓN

Uno de los subgéneros documentales que ha tomado bastante presencia en las últimas décadas dentro de la producción cinematográfica latinoamericana es el documental musical, el cual representa el encuentro del cineasta con el género musical y sus intérpretes en un entorno donde la música encuentra un sentido.

En los últimos años, la producción del documental musical en el Perú ha demostrado mantener una constante presencia, denotando el gran interés que existe por parte de los realizadores en aproximarse a distintas culturas del Perú y sus expresiones musicales por medio del cine documental, abarcando tanto la música popular como la no comercial de las distintas regiones del país. Entre la amplia gama de categorías musicales que trata el documental musical peruano, tanto en cortometrajes, medimetrajes y largometrajes, tenemos a la música criolla, un género musical insignia de la identidad peruana y que posee diversas escenas musicales, entre las cuales se encuentra la escena musical criolla underground limeña. Esta escena es, según los autores que acuñaron el término, aquella que está alejada de la escena más comercial y masiva del criollismo, encontrándose en peñas caseras o centros culturales donde sus miembros se dedican a la preservación, recopilación e investigación del criollismo en su estado más puro de inicios del siglo XX, manteniendo repertorios como los de la Guardia Vieja o la Generación de Pinglo.

Entonces, la presente investigación tiene como objetivo analizar la representación de la escena musical criolla underground limeña en los documentales musicales peruanos producidos durante las dos primeras décadas del siglo XXI, los cuales son “La Catedral del Criollismo” (2010) de Gisella Burga y Javier Expósito y “Lima Bruja” (2011) de Rafael Polar.

Primero, se establece la problemática de la investigación, donde luego de hacer un repaso general sobre el documental musical, su naturaleza y la presencia que ha tenido dentro de la producción documental en el Perú en los últimos años, se introduce la intención principal de la investigación, la cual es la representación de la escena musical criolla underground limeña en el documental peruano de las dos primeras décadas del siglo XXI. Luego, se presenta la metodología a utilizar en conjunto a los conceptos e ideas que conforman el marco teórico de la investigación. Es entonces que se procede a realizar el análisis comparativo de los documentales en cuestión, en busca de responder a las preguntas específicas y corroboración de sus respectivas hipótesis. Finalmente, se recopilaron los datos hallados a modo de conclusiones finales.

Es entonces que se llegó a la conclusión de que los documentales “La Catedral del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011) logran la representación de distintos elementos que conforman la escena musical criolla underground limeña desde tratamientos totalmente diferentes, teniendo en “La Catedral del Criollismo” (2010) una representación más observacional con una mínima intervención por parte de los documentalistas durante la realización de una jarana criolla dentro de la peña casera llamada La Catedral; mientras que en “Lima Bruja” (2011) se representa el encuentro directo del director con una comunidad de viejos músicos criollos, narrando todo su recorrido en búsqueda de conocer más sobre la vida de estos músicos desde un punto de vista personal.

## **CAPÍTULO 1: Problema de investigación**

### **1.1 Planteamiento y delimitación del tema**

El documental musical es un subgénero del cine documental que surgió en la década de los sesentas bajo el nombre en inglés “rockumentary” y que se encarga de representar bandas y músicos de la cultura popular en búsqueda de acercarse a la verdadera persona tras el artista (Rueda Pinilla, 2012). En sus inicios, este subgénero seguía los parámetros establecidos por el direct cinema, un movimiento que empleaba técnicas de registro observacional. Sin embargo, con el paso de los años comenzó a separarse de aquellos parámetros para desarrollar y emplear un uso más creativo de dirección y representación (Beattie, 2005). Esto en función de poder identificarse con el músico (Stapleton, 2011). Así mismo, su producción logró alcanzar una gran popularidad y éxito debido a un amplio público interesado en conocer la historia de los músicos o bandas representadas, llegando incluso a alcanzar una gran importancia dentro de la industria cinematográfica y musical en América Latina, como la recuperación de la memoria y exaltación de la cultura nacional brasileña por medio de los documentales de samba, bossa nova y otros ritmos (Rueda Pinilla, 2012); o la presentación de los procesos históricos y políticos de la época dictatorial en Chile y su paso a la democracia por medio de films como “Malditos, la historia de Fiskales Ad-Hok” (2004) o “Hardcore, la revolución inconclusa” (2011) (Farías, 2019).

En el contexto peruano, la música comenzó su travesía dentro del cine ficción, estando presente desde las proyecciones de cine mudo, donde ocasionalmente se interpretaban temas provenientes de la cultura popular peruana como el género criollo, para luego formar parte de la producción del cine sonoro nacional en películas como “Buscando Olvido” (1935), “Gallo de mi galpón” (1938) y “El guapo del pueblo” (1938), de Sigfredo Salas, donde la

música formaría parte de las tradiciones y festividades criollas representadas en los films (Bedoya Wilson, 2016).

Posteriormente, para la década de 1970, la música comenzaría a tomar presencia en el documental, exponiendo la música folklórica de distintos lugares del país como el caso de los cortometrajes “Materos de Chochas Chico” (1974), de Jorge Suárez Rivas; “Fiesta de Mamacha” (1975), de Ricardo Roca y Marianne Eyde o “Es Amador” (1982), de Roberto Bonilla y Miki Gonzales, que retrataba al músico y zapateador afroperuano de Chincha Amador Ballumbrosio. Eventualmente la música popular encontraría un espacio en el cine documental, como el caso de los largometrajes “Grito Subterráneo” (1987), de Julio Montero, que retrata el movimiento rock punk juvenil de Lima, “Chabuca Granda... confidencias” (1988), de Martha Luna, que narra la biografía de la compositora criolla Chabuca Granda, “Posesiva de mi” (2015), de Omar Sapaico, que narra la historia de la banda de fusión rock Del Pueblo y del Barrio, o los medimetrajes “Ciudad Chicha” (2005), de Raúl Romero y Omar Ráez, que cuenta la historia y cambios que tuvo la cumbia en el Perú “Nunca seremos músicos” (2008), de Luis Carlos Burneo, que narra el tour nacional de la banda Chabelos del año 2007, “Alta tensión” (2016), de Percy Céspedes, que cuenta la historia de la banda Ni voz ni voto, entre otros.

La presente investigación toma como universo los documentales que representan la escena musical criolla underground limeña dentro del documental musical peruano siglo XXI. Para ello es necesario comprender qué entendemos por documental musical, métodos de representación y cómo se constituye la escena musical criolla underground en Lima.

Esta elección se debe a que los documentales realizados sobre la música criolla peruana abarcan diversos escenarios de esta misma, como el criollismo limeño, lo afroperuano, o la

industria musical criolla más comercial, cada una con distintas prácticas y modos de operación. Dentro de estos escenarios, se encuentra la escena musical criolla underground limeña, la cual, según Rohner y Contreras (2020), se caracteriza por mantenerse al margen de las otras instituciones musicales interesadas en la música criolla, especialmente del circuito comercial, ofreciendo repertorios de décadas pasadas, más melódicos y no tan conocidos, que pueden ser considerados alternativos o exclusivos. Proponiendo una mirada diferente al imaginario común y comercial que se tiene de la música criolla peruana. Por esa razón, considero importante resaltar los documentales que representan aquellas instituciones musicales criollas que conservan vivos aquellos repertorios y tradiciones criollas que no son tan conocidas en el medio comercial o popular.

Así mismo, se ha decidido optar por documentales de mediana o larga duración debido a que poseen un tratamiento más extenso sobre el cual analizar los métodos de producción, el lenguaje audiovisual, estructura y narrativa, construcción de personajes y propuesta sonora enfocada al tema a tratar. Es así que tras realizar un visionado de la filmografía accesible, solo los films “La Catedral del Criollismo” (2010), de Gisella Burga y Javier Expósito y “Lima Bruja” (2011), de Rafael Polar, cumplen con estas características.

## 1.2 Preguntas, hipótesis y objetivos de la investigación

<b>Pregunta general</b>	<b>Hipótesis general</b>	<b>Objetivo general</b>
¿Cómo es representada la escena musical criolla underground limeña en los documentales musicales “La Catedral	La escena musical criolla underground es representada en los documentales “Lima Bruja” (2011) y “La Catedral del Criollismo” (2010) por medio del uso de modos de representación como el performativo, el observacional y el	Analizar cómo se representa la escena musical underground en los documentales musicales “La Catedral del

<p>del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011)?</p>	<p>participativo junto al uso de la voz documental para el registro de prácticas musicales e interacciones cotidianas dentro de espacios pertenecientes a la escena musical criolla underground, como es el caso de las peñas caseras en “La Catedral del Criollismo” (2010); o núcleos familiares y vecinales en “Lima Bruja” (2011).</p>	<p>Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011)</p>
<p><b>Preguntas específicas</b></p>	<p><b>Hipótesis Específicas</b></p>	<p><b>Objetivos específicos</b></p>
<p>¿Qué características y elementos trabaja el cine documental en función a la representación?</p>	<p>La representación en el cine documental se caracteriza por retratar la experiencia de vivir en el mundo real, ofreciendo una familiaridad reconocible del mundo y hablando por los intereses del otro desde un punto de vista particular, buscando alcanzar la verdad que yace en la mente y alma tanto de los realizadores como los actores sociales; trabajando principalmente elementos como la apropiación y reinterpretación de imágenes, la relación entre los actores sociales y el equipo de grabación, la alteración de la realidad a causa de la misma documentación, la presencia de</p>	<p>Identificar los elementos que trabaja el cine documental en función a la representación.</p>

	propuestas estéticas y narrativas, el tránsito por vías creativas y experimentales, modos de representación y voz documental.	
¿Cuáles son los elementos que caracterizan la escena musical criolla underground limeña?	Dentro de los elementos que caracterizan la escena musical criolla underground limeña tenemos por un lado a la vinculación a una comunidad asociada, donde se distingue el tipo de espacio que según sus características pueden ser centros musicales o peñas más tradicionales o caseras y un grupo de miembros que mantienen distintas relaciones según el tipo de espacio; y, por otro lado, el repertorio musical, el cual se distancia de la escena musical criolla más comercial y masiva, ofreciendo dos tipos: un repertorio alternativo, conformado por estilos y generaciones criollas de inicios del siglo XX, y aquellos vinculados a músicos y compositores de un lugar en específico.	Identificar los elementos que caracterizan la escena musical criolla underground limeña.

#### **1.4 Justificación y relevancia**

La presente investigación es relevante porque la música peruana es un elemento clave de nuestra identidad cultural, y el documental musical explota este elemento con objetivos tanto artísticos como de divulgación, que representa distintos tipos de expresión musical perteneciente a diversos géneros de la cultura popular como lo criollo.

En tal sentido, las razones que justifican la presente investigación son teóricas y metodológicas. Teóricas, porque pretende identificar y aportar una reflexión sobre cómo el documental peruano contemporáneo representa la escena musical criolla underground limeña, a la par de dar cuenta del incremento de la producción del documental musical durante las dos primeras décadas del siglo XXI y la relevancia que ha adquirido en ese periodo; y metodológicas, porque el estudio pretende realizar un análisis comparativo del proceso de representación en cada uno de los documentales seleccionados. Así mismo, considero importante visibilizar y brindar un análisis del documental musical como parte de la producción musical peruana.

Finalmente, debido al amplio rango de producción del documental musical y su diversa relación con las audiencias, la investigación aportará un estudio delimitado enfocado en las escenas de música criolla underground limeña, en función de destacar ese lado no comercial de la música criolla limeña, más exclusivo e íntimo, que se encuentra en algunos centros musicales y peñas como también en familias limeñas que aún conservan sus tradiciones y festividades criollas. A la par de brindar una mejor comprensión sobre cómo se configura el lenguaje audiovisual con relación al género musical, destacando su relevancia práctica

## **CAPÍTULO 2: Diseño metodológico**

### **2.1 Tipo y Método de investigación**

La presente investigación apunta a una línea de investigación dentro del ámbito cinematográfico, específicamente del género documental desarrollado en Lima, Perú. Siendo de carácter cualitativo, con un tipo de análisis de contenido y discurso, esta investigación llevará a cabo un análisis sobre la representación de la escena musical criolla underground limeña en el documental peruano entre los años 2000 y 2020, resultando en el análisis de los documentales “La Catedral del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011).

En función al objetivo de este trabajo, se ha consultado bibliografía referente al cine documental internacional, destacando el trabajo de investigación de autores como Bill Nichols, Carl Plantinga, Erik Barnouw, entre otros. Así mismo se ha consultado bibliografía sobre la realización del subgénero musical en el cine documental europeo, estadounidense y latinoamericano, haciendo énfasis en la producción peruana durante los siglos XX y XXI.

### **2.2 Técnicas de investigación e instrumentos para recojo de información**

La técnica de recojo de información es de análisis de contenido, por lo que se propuso la elaboración de matrices para delimitar la información de cada film según los temas principales de análisis, en este caso, la categoría y subcategorías de análisis en base a los elementos que definen a la escena musical criolla underground limeña y métodos de representación que permiten responder a las preguntas de investigación. Los métodos de representación escogidos para la presente investigación son los modos de representación propuesto por Nichols en su libro *Introduction to documentary* (2001) y la construcción de la voz documental propuesto por Plantinga en su libro *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997). La elección de estos métodos se debe a que los modos de

representación nos permiten analizar la forma en que el documental se posiciona en relación a la escena musical a representar, mientras que la voz documental nos permite analizar qué nos dice el propio documental sobre la escena musical a representar.

Debido a ello, para el análisis de datos se recurrirá a una categorización y dosificación de datos, la cual se basa en las características que definen a la escena musical criolla underground según Rohner y Contreras en su artículo “La música criolla peruana underground: entre la localidad y la translocalidad” (2020). La tabla de categorización es la siguiente:

*Tabla 1: Categoría y subcategorías de la escena musical criolla underground limeña.*

Objeto	Categoría	Sub categorías	Indicadores	Técnica e instrumentos
Documental	Representación de la escena musical criolla underground limeña	Representación de la comunidad asociada	El tipo de espacio: Según sus características los documentales pueden tratar sobre un centro musical o una peña tradicional o casera.	Ficha de recojo de información
			Los miembros: Según el tipo de espacio, los miembros y su relación son diferentes. Siendo socios donantes o musicales en el caso de centros musicales, y formación de músicos y progresiva aceptación de un público que se torna en cultores de su repertorio y construcción de vínculos de amistad o trabajo, íntimas o musicales en el caso de peñas tradicionales o caseras.	
		Representación del repertorio musical	El repertorio comercial alternativo, conformado por repertorios de la Guardia Vieja o composiciones de José Escjadillo, Juan Mosto, Felipe Pinglo, entre otros.	
			El repertorio de vinculación directa a los músicos y compositores a un lugar en específico.	

*Fuente: Elaboración propia.*

Es así que se procedió a la selección de las escenas o secuencias donde se vea mejor representada alguna de las categorías o subcategorías expuestas anteriormente.

Una vez seleccionada cada escena o secuencia, se procedió a la recolección de datos que evidencien la representación de la escena musical criolla underground limeña. En función a ello, se desarrolló una matriz que permita la identificación de cada subcategoría, en relación con el modo de representación usado y la construcción de su voz documental.

Tabla 2: Ficha de recojo de información.

Tabla de representación de la escena musical criolla underground limeña	
Datos generales	
Película	
Escena/ secuencia analizada	
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación	Modo de representación
Voz documental	Voz documental
Representación del repertorio musical	
Modo de representación	
Voz documental	

Fuente: *Elaboración propia.*

Es así que el uso de ambas matrices me permitió identificar los principales elementos a analizar, según las categorías que definen a la escena musical criolla underground en los documentales “La Catedral del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011), para pasar la información al análisis de los métodos de representación documental usados para cada film.

## **CAPÍTULO 3: La música en el cine documental y su presencia en la producción peruana**

### **3.1 Un repaso sobre la búsqueda de una definición para el cine documental**

Desde su primera mención bajo el término “documental” por John Grierson, tras la producción del film “Moana” (1926) de Robert Flaherty, (Plantinga, 2011) y su famosa definición como “el tratamiento creativo de la realidad” (Lanza, 2016, p. 42), el cine de no ficción ha resultado ser un género cinematográfico difícil de definir, debido a que puede llegar a ser considerado de concepto abierto o difuso, llevando incluso a evitar la postulación de definiciones y categorías. Sin embargo, surge la necesidad de encontrarle una definición, ya que es fundamental para llevar a cabo discusiones teóricas sobre la naturaleza documental y sus tipos (Plantinga, 1997, pp. 7-39). Es por ello que en el presente capítulo repasaremos la historia del documental desde su gestación en el cine temprano, pasando por su evolución y distintas definiciones dentro género cinematográfico desde el siglo XX hasta nuestros días.

#### **3.1.1 Breve historia sobre la gestación del documental en el cine temprano**

El interés y la necesidad de documentar un evento en movimiento fue el punto de partida hacia la concepción del cine. Barnouw (1983) señala la invención del revolver fotográfico del astrónomo francés Pierre Jules César Jansen como uno de los pasos importantes que sentarían el camino hacia el cine temprano. Construido en 1874, este aparato sirvió para registrar el paso de Venus alrededor del sol, resultando en una secuencia de fotografías separadas por cortos intervalos de tiempo, que si bien no era un film, representaba aquella necesidad de documentar un evento en movimiento. Paralelo a esos años, la imagen en movimiento seguiría su desarrollo con el fotógrafo inglés Eadweard Muybridge, quien,

para 1880, estudiaba el movimiento animal y humano mediante secuencias fotográficas de distintas cámaras puestas una al lado de otra, que al ser proyectadas producían la ilusión de movimiento. El trabajo de Muybridge motivaría a Étienne Jules Marey a realizar un estudio del movimiento en el vuelo de las aves. Para 1887, Marey, inspirándose en el revolver de Jansen, crearía un fusil fotográfico que sería capaz de seguir la ruta de las aves, logrando producir hasta cuarenta imágenes seguidas por toma (Barnouw, 1983, pp. 3-4).

Estos y otros experimentos llamarían la atención de inventores como Thomas Edison y los hermanos Lumiere, siendo estos últimos quienes lograrían sentar las bases para el cine temprano, debido principalmente a que el invento de Edison, producido en 1893, era demasiado pesado y grande para salir a examinar el exterior. Además de que necesitaba corriente eléctrica para funcionar, por lo que distintas personas eran llevadas a performar delante del aparato. En cambio, el invento de Lumiere llamado “El cinematógrafo”, construido en 1895, era mucho más liviano. Llegando a pesar alrededor de cinco kilogramos, no necesitaba de electricidad y tenía otras funciones como la de proyectar e imprimir, haciéndolo un artefacto mucho más funcional y completo. Para 1896, Lumiere habría producido una serie de cortometrajes como “Trabajadores saliendo la fábrica Lumiere”, “La llegada del tren a la estación”, “Alimentando al bebé”, “Regando al jardinero”, entre otros, que reflejaban la vida francesa de la clase media de esos años. Posteriormente, Lumiere comenzaría la producción en masa del cinematógrafo, mientras mandaba a sus trabajadores a viajar por el mundo para la realización de distintos cortometrajes en países como Reino Unido, Italia, Francia, Alemania, Russia, España, Estados Unidos, y otros más. Así, para 1897, el cinematógrafo daba a las audiencias la

posibilidad de conocer el mundo con un aproximado de 750 films (Barnouw, 1983, pp. 5-13).

En los años posteriores, la producción fílmica comenzaría a llamar el interés político de distintas naciones, las cuales esperaban a tener un registro fílmico de cada uno de sus eventos. Para 1908, se habrían producido cortometrajes como “Bodas de Oro de Oscar II y Sofía”, “El Kaiser en Swinemünde”, “Funeral de Oscar II”, “La pareja real inglesa visita Stockholm”, “Rey Gustavo visita Ystad”, entre otros. Así mismo, se comenzaron a realizar films que buscaban recrear eventos reales, intercalando material genuino con tomas recreadas aparte, como la coronación de Edward VII en Westminster Abbey. De esta manera se comenzó a retar la imaginación y confianza del espectador, especialmente con la producción de films que falseaban en totalidad su contenido, como el viaje de cacería africana de Theodore Roosevelt en 1907, que fue grabado usando una persona parecida a Roosevelt y personas de Chicago que simulaban ser nativos de la zona. Este tipo de films, junto al incremento de los de ficción, y el surgimiento de las estrellas de cine, dio pie a que las audiencias comenzaran a dudar sobre la veracidad de los mismos. Para 1910, aparecerían los films noticiarios, que terminaron de encasillar al film de documentación en el registro de eventos rituales como visitas de la realeza, maniobras militares, eventos deportivos, desastres naturales, festivales nativos, etc. Marcando el final del periodo que había iniciado Lumiere (Barnouw, 1983, pp. 14-30).

### **3.1.2 En busca de una definición**

Durante la primera década del siglo XX, los films de documentación mantuvieron vigencia gracias a las exploraciones que comenzaron a realizarse desde 1904. Pero no es hasta 1913 que el explorador Robert J. Flaherty comenzará realizar distintos films de sus

expediciones. Durante 1914 y 1915, Flaherty registró un aproximado de 10000 metros de película sobre la vida esquimal en Canadá, los cuales fueron destruidos durante un incendio en 1916. Flaherty, muy al contrario de lo que se podría pensar, tomó la tragedia como algo positivo. Esto se debió a que no se sentía conforme con el material perdido, ya que la falta de relación entre tomas hacía complicado concretar un montaje. Es así que para 1920 Flaherty decide volver al norte y hacer un nuevo film enfocándose en un solo esquimal y su familia, revelando eventos característicos de sus vidas. El resultado de este viaje sería el largometraje documental de 1922 “Nanook del Norte” (Barnouw, 1983, pp. 14-30). Este film es considerado por el teórico Bill Nichols (2001) como un documental prototípico, definiendo a este como aquel que es emulado por otros sin ser copiado o imitado enteramente. Nanook poseía elementos característicos como la búsqueda de una narrativa simple para la organización de eventos en la trama y la capacidad de hacer entender a la audiencia las complejas cualidades culturales por medio de la representación de un solo individuo y su familia. Estas características serían replicadas por distintos films, incluyendo films de ficción como “El ladrón de bicicletas de Vittorio de Sica” (1947) Posteriormente aparecerían nuevos prototipos como “Correo de noche” o “Por qué peleamos” (1942 – 45) que rechazaban el uso de las cualidades principales usadas en “Nanook del Norte” para implementar otras nuevas como el uso de la narración comentarista, el advenimiento de nuevos tipos de representación y un despliegue más amplio de un evento, proceso o desarrollo histórico (pp. 21-22). Esto dejaba en evidencia que el film documental carece de características fijas, ya que estas suelen cambiarse o ampliarse con el paso de los años, resultando en un tipo de film con una naturaleza difícil de comprender.

Sin embargo, Plantinga (2011) menciona que la identificación de características no es considerado lo suficientemente ambicioso en comparación a la búsqueda de una definición para el documental, lo cual parece ser una tarea imposible y difícil de ignorar, ya que las discusiones teóricas más relevantes dependen de las distintas suposiciones sobre la naturaleza del documental y sus tipos.

¿A qué se debe esta dificultad? Nichols (2001) menciona que el documental no puede ser definido por medio de una fórmula, sino por lo que no es. En este sentido el documental obtiene un significado en contraste al cine de ficción o al cine experimental. Tras entender esa diferencia, Nichols remarca la principal característica del documental, la representación. El documental no es una reproducción exacta de la realidad, sino una representación de nuestro mundo desde un punto de vista particular, dándole la capacidad de ser juzgado por su visión, el valor del conocimiento que ofrece y la calidad de la orientación o disposición, tono o perspectiva que inculca. Mientras que una reproducción solo es juzgada por su fidelidad al mundo original (pp. 20-21). Según Plantinga (2011), John Grierson sería el primero en usar el término “documental” en inglés, haciendo referencia al film “Moana” (1926) de Robert Flaherty. El término comenzaría a aparecer con más regularidad durante 1930, designando una clase de film de no ficción “más elevada” donde según Grierson el film documental representaba el paso de la llana descripción del material natural a distintas disposiciones, cambios y formaciones creativas, definiéndolo como una forma de arte que va más allá de la simple documentación mecánica de un fragmento de la realidad, donde la “formación creativa” se manifiesta como un elemento inevitable. Esta creatividad se ve reflejada a través de la narrativa, la edición, la dirección de fotografía, el diseño sonoro, las reconstrucciones y la manipulación de acontecimientos pro fílmicos.

Una vez que la representación es establecida como la característica central del documental, y que se diferenciaba por ser un film de no ficción “más elevado”, hacía falta una organización de los aspectos que le otorgaban esa categoría. Nichols (2001) señala que es necesario considerar cuatro aspectos claves para la constitución del género documental en el cine:

- Visualización y documentación: resultado de la unión del cine de atracciones con la documentación científica (Nichols, 2001, pp. 88-94).
- La experimentación poética: surgida a partir de la relación que tuvo el cine con las vanguardias modernistas durante el siglo XX, jugando una parte vital para la aparición de la voz documental (Nichols, 2001, pp. 88-94).
- Narrativa: desarrollada a la par de la experimentación poética, este elemento se separa de la observación científica y el cine de atracciones para comenzar a construir el cine documental y su voz. La unión de diversos estilos como el expresionismo, neorrealismo o surrealismo con el fin de la construcción de una trama, revela la voz o perspectiva que los realizadores tienen sobre el mundo que desean compartir con los demás (Nichols, 2001, pp. 88-94).
- Oratoria retórica: expresión sobre el mundo histórico en formas que revelan las distintas y particulares perspectivas sobre este mismo (Nichols, 2001, pp. 88-94).

La identificación de estos cuatro aspectos significaba hasta ese momento el reconocimiento del film documental como un género cinematográfico. Dejando atrás una evolución natural que se dio desde el cinema temprano hasta la década de 1920 e inicios de 1930. Sin embargo, aún estaríamos lejos de encontrarle una definición exacta, ya que

estos cuatro aspectos marcan una infinidad de formas de representación de nuestro mundo.

### **3.1.3 ¿Todo film es documental?**

Partimos por definir el documental como un concepto o práctica que no ocupa un territorio fijo, siendo un género impredecible y difícil de definir, pues no moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas, ni adopta en detalle formas, estilos o modalidades (Nichols, 1997, p.42). Sin embargo, existen argumentos que expanden el concepto de documental afirmando que todos los films son documentales, mientras que por otro lado existe la idea de que todos los films son ficción.

Plantinga (2011) divide estos argumentos en dos tesis:

- Tesis de la “ficción ubicua”, la cual sostiene que todo tratamiento creativo del material documental (selección y edición) es ficción, argumento que también es compartido por algunos documentalistas como Frederick Wiseman que se refiere a sus películas como “ficciones reales”.
- “Tesis documental ubicua”, la cual asume que todos los films, incluyendo documentales y films de ficción, son documentos de una cosa u otra, ya que todos cargan con información cultural y antropológica según el contexto y lugar donde fueron producidos.

Profundizando en la tesis documental ubicua, Nichols (2001) presenta dos tipos de documentales:

- Documentales de deseo de cumplimiento (films de ficción), que brindan una expresión tangible de la imaginación humana como sueños, deseos, pesadillas o miedos.

- Documentales de representación social (películas de no ficción), que brindan una representación tangible del mundo que habitamos y compartimos. Otorgan un sentido de lo que entendemos sobre la realidad, lo que ha sido, lo que es y lo que puede llegar a ser.

Sobre estos tipos de films, Nichols afirma que como “historias” ambos buscan ser interpretados; y como “historias reales”, ser creídas por la audiencia. El cine de ficción puede contentarse con suspender la incredulidad, aceptando su mundo como plausible, pero la no ficción a menudo quiere infundir la creencia total del espectador aceptando su mundo como actual (Nichols, 2001, p. 2).

Por otro lado, ahondando en el elemento narrativo del film, Simón Feldman (2005) señala que existen proyectos argumentales con aspectos documentales y documentales con aspectos argumentales, siendo ambos muy difíciles de precisar. Feldman afirma que tanto un film de ficción como un documental poseen una narrativa que puede tener sus bases en un guion, el cual es definido como la descripción de la obra futura. De esta manera, sienta la cuestión: ¿Existe acaso una narración en el documental que pueda ser descrita previamente? Obteniendo por respuesta que diferentes objetivos conducen a diferentes métodos de trabajo y tratamientos de los contenidos. El caso del documental es bien complejo, ya que el realizador puede enfrentarse a situaciones o procesos que se pueden estudiar y conocer, por ejemplo, el proceso de la fabricación de automóviles; como también enfrentarse a procesos desconocidos y espontáneos, como el proceso creativo de un artista, el cual da pie a una documentación menos sujeta a imperativos didácticos (pp. 13–33).

En ambos casos, ficción y documental, Feldman (2005) afirma que el hecho o conflicto básico es lo que unifica la narración cinematográfica, conduciendo la acción de principio a fin. Este conflicto debe ser visto como una confrontación de diferencias, de acción y reacción: caracteres opuestos, intereses opuestos, que se vinculan y se oponen en la acción narrativa, conduciendo hacia un desenlace. De esta manera, se hace hincapié en que el accionar más elemental de la vida cotidiana representa un conflicto, como salir a caminar, que implica enfrentarse tanto a las dificultades del tránsito como a la ley de gravedad. Así mismo, se sugiere que este hecho o conflicto debe ser ordenado y centralizado, de esta manera se trata un tema no hablando del tema en sí, sino por medio de un hecho específico que permita comprender el tema que lo rodea (pp. 31-32). Este punto de vista cinematográfico del mundo que posee el documental nos permite ver aquellos problemas que necesitan atención recurriendo a posibles soluciones. De esta manera, el documental agrega una nueva dimensión a la memoria popular e historia social (Nichols, 2001, p.2) La cual podría relacionarse con el concepto de escritura visual, que define al documental como un medio de apropiación y posesión del mundo a través de los ojos (Torreiro y Cedrán, 2005, pp. 15 - 19).

Entonces ¿todo film es documental? Como hemos visto, existen distintos argumentos que, a pesar de ser opuestos, buscan encontrar la naturaleza pura del film, identificando aspectos determinantes para cada tipo. Como menciona Nichols (2001), films de ficción y no ficción tienen distintos intereses con el espectador (pp. 1-2). Sin embargo, estos films encuentran un nexo común al ser un reflejo de nuestra percepción del mundo, los cuales se ven representados por historias que tienen origen en la realidad, y otras que provienen de la imaginación humana.

### 3.1.4 En búsqueda de representar la realidad

Ya se ha mencionado anteriormente que la representación es una de las características más relevantes del cine de no ficción. Nichols (2001) menciona tres maneras en que el documental se vincula con el mundo por medio de esta característica. Estas maneras son las siguientes:

- El documental ofrece una representación o similitud del mundo que lleva a una familiaridad reconocible, siendo respaldada por elementos como personas, lugares y cosas que normalmente vemos fuera del cine, lo que genera una fidelidad en el espectador a pesar que las imágenes no puedan contar todo lo que queremos saber sobre lo acontecido. Así mismo, estas imágenes pueden ser alteradas durante y después de los hechos, tanto por medios convencionales como digitales. (Nichols, 2001, pp. 2-4)
- Los films documentales representan los intereses de otros. Mientras que la democracia representativa se basa sobre individuos electos que representan los intereses de su electorado, los realizadores documentales casi siempre adoptan el rol de representantes públicos. De esta forma, hablan por los intereses de los individuos a quienes representan en la película y de la institución o agencia de la cual recibe apoyo para sus actividades cinematográficas (Nichols, 2001, pp. 2-4).
- El cine documental debe representar el mundo en el mismo sentido que un abogado representa y defiende los intereses de su cliente, presentando el caso en cuestión desde una interpretación o un punto de vista específico sobre la evidencia en concreto. En este sentido, los documentales no solamente velan por los demás, representándolos de formas que ellos mismos no podrían hacer, sino que presentan un caso o argumento donde reconocen la naturaleza de un asunto en función de obtener el consentimiento o influir en la opinión (Nichols, 2001, pp. 2-4).

En función de ordenar las distintas formas de representación en el documental, Nichols (2001) identifica seis modos: Poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo y performativo. Estos son definidos de la siguiente manera:

- El modo poético se caracteriza por sacrificar las convenciones de la edición lineal y el sentido de locación específica en tiempo y espacio para poder explorar ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales. Abre la posibilidad de alternar formas de conocimiento para transferir información a través de argumentos, puntos de vista, pensamientos o preocupaciones, haciendo énfasis en el estado anímico y el tono (Nichols, 2001, pp. 99-131).
- El modo expositivo contiene fragmentos del mundo histórico dentro de un discurso argumentativo en lugar de uno estético o poético. Uno de los elementos que lo caracteriza es la voz en off, que sirve para organizar las imágenes y darles sentido mientras guía la atención del espectador. La edición dentro de este subgénero no se enfoca en establecer un ritmo, sino en mantener la continuidad del argumento hablado (Nichols, 2001, pp. 99-131).
- El modo observacional, al contrario de los anteriores modos, se caracteriza por la pura observación de acontecimientos, momentos o lugares. Este modo sacrifica muchos elementos estéticos y técnicos de la realización documental para brindar la experiencia completa de lo que se observó en cámara, sin complementar la imagen con voz en off, música o efectos especiales. Lo que se vio es lo que se verá.
- El modo participativo muestra los eventos e interacciones reales que suceden cuando un realizador interactúa como un actor social con una cámara encendida. Este modo puede ser abordado cuando el realizador busca representar su propio

encuentro con el entorno en que se encuentra, o cuando busca representar aspectos sociales y perspectivas o puntos de vista históricos por medio de entrevistas e interacciones (Nichols, 2001, pp. 99-131).

- El modo reflexivo trata la relación y negociación entre realizador y espectador, donde se habla no solo del mundo histórico, sino de todo lo que representa. Enfatizando en cómo se construye la representación del mundo real en el documental (Nichols, 2001, pp. 99-131).
- El modo performativo expone la cuestión sobre qué es conocimiento, si es incorpóreo y abstracto, o concreto y corpóreo. Incliniéndose más por la última opción, llevando un mensaje claro y subjetivo de un discurso mayormente clásico (Nichols, 2001, pp. 99-131).

Así mismo, en una nueva edición de su libro, Nichols (2013) habla a mayor profundidad sobre cada una de las cualidades específicas de cada modo por medio de la siguiente tabla:

Cualidades	Expositivo	Poético	Observacional	Participativo	Reflexivo	Performativo
Una alternativa	Ficción / vanguardia	Ficción / exposición	La oratoria clásica y la expresión poética	Observación pasiva y oratoria clásica	Representación realista que ignora el proceso formal de representación del mundo o los supuestos sociales respecto a la naturaleza del mundo.	Formas empíricas, factuales o abstractas de conocimiento
Limitada por	Didactismo	Abstracciones formales que pierden contacto con la realidad histórica	Lo que ocurre frente a la cámara (difícil para representar los sucesos históricos).	Puede ceder el control y el punto de vista a los demás, perder independencia de juicio.	Una sensación incrementada de abstracción formal, distanciamiento, pérdida de compromiso directo con los problemas sociales.	El punto de vista o la visión personales pueden pasar a ser privadas o disociadas de las, más amplias, percepciones sociales
Trata el conocimiento como	Ideas, conceptos o perspectivas desencarnadas o abstractas	Afectivo, un nuevo modo de ver y comprender el mundo; ver lo familiar de una manera nueva.	Un sentido tácito de lo que aprendemos gracias a mirar, escuchar, observar y hacer inferencias respecto a la conducta de los demás.	Lo que aprendemos de las interacciones personales; lo que la gente dice y hace cuando es confrontada y comprometida por los demás; lo que puede ser	Contextual. Siempre enmarcado por restricciones Institucionales y los supuestos personales, que pueden ser expuestos y cambiados;	Encarnado. Emotivo y ubicado. Lo que aprendemos del encuentro directo, experiencial, más que de segunda mano, a partir de expertos o libros.

				transmitido por medio de entrevistas y otras formas de encuentro.	pregunta acerca de lo que aprendemos cuando nos preguntamos cómo aprendemos.	
Sonido	Discontinuo. Usa imágenes de tiempos y lugares diferentes para ilustrar una perspectiva o argumentación.	Expresivo, utilizado para crear un patrón y un ritmo, pero con el cineasta manteniendo un alto grado de control, como en el modo expositivo	Ligado a la imagen por la relación indicial de la grabación sincrónica. El cineasta cede completamente el control del sonido, para registrar lo que se dice y se escucha en una situación dada; se abstiene de la voz en off	Hace hincapié en el discurso entre el cineasta y el sujeto, especialmente en entrevistas. Se basa ampliamente en el sonido sincrónico, pero puede también utilizar la voz en off; el documentalista retiene sólo un control parcial sobre el sonido.	Puede metacomunicar acerca de cómo tiene lugar la comunicación. Trata sobre hablar de algo, así como el sonido sincrónico o asincrónico.	Se basa a menudo en la propia voz del documentalista para organizar la película; hace hincapié en las formas testimoniales y ensayísticas del lenguaje y el diálogo. Mezcla sonido sincrónico y asincrónico; usa la música y el sonido de manera expresiva
Tiempo y espacio	Expresivo y cognitivo, completamente bajo el control del cineasta; sin relación indicial con la imagen a la que da soporte; a menudo en forma de voz en off.	Discontinuo. Utiliza imágenes que construyen una atmósfera o patrón sin una mirada plena respecto a su proximidad original.	Continuo. Una fuerte sensación de continuidad, que une las palabras y acciones de los sujetos de toma en toma.	Continuo. Puede interconectar un tiempo y espacio presentes con un tiempo pasado (el tiempo y el espacio históricos).	Contextualizado. Llama la atención respecto a cómo el tiempo y el espacio pueden ser manipulados por sistemas de continuidad o discontinuidad.	Varía de acuerdo con los objetivos expresivos. Puede estilizar el tiempo y el espacio para enfatizar su dimensión emocional.
Preocupaciones éticas	Exactitud histórica y verificabilidad; justa representación de los demás, evita hacer de la gente víctimas indefensas, desarrolla la confianza del espectador.	Uso de gente, lugares y cosas reales, sin preocuparse por su identidad individual; puede distorsionar o exagerar para causar efectos estéticos.	La observación pasiva de actividad peligrosa, dañina o ilegal, puede llevar a serias dificultades para los sujetos. Pueden hacerse agudas las cuestiones relativas a una responsabilidad con respecto a los sujetos.	Manipula o incita a los demás para que se confiesen o actúen de maneras de las que pueden arrepentirse; una fuerte responsabilidad en cuanto a respetar los derechos y la dignidad de los sujetos. Surgen cuestiones de manipulación y distorsión.	Usa o abusa de los sujetos para hacer preguntas que son las del cineasta, y no de los sujetos.	Grado de honestidad y autoescrutinio versus autoengaño; falsa representación o distorsión de los problemas más amplios, con lapsos en lo totalmente idiosincrásico.
Una voz caracterizada por	La oratoria clásica en busca de la verdad y tratando de informar y conmovir al público.	Un deseo expresivo de dar nuevas formas y perspectivas frescas al mundo representado	Paciencia, modestia, humildad. Un deseo de permitir que el público decida por sí mismo acerca de lo que ve y escucha.	Compromiso, una inversión fuerte en el encuentro con los demás o en presentar una perspectiva histórica.	Autocuestionante, una voz de duda, aun una duda radical sobre la certidumbre o la estabilidad del conocimiento.	Un orador muy personal, comprometido en ir tras la verdad de lo que se siente experimentar el mundo de una cierta manera.

Nota: Tomado de “Tabla 7.1. Algunas cualidades específicas de los modos del documental”, por Bills Nichols, 2013, *Introducción al documental*, segunda edición, pp. 238 – 239. Copyright 2010 por Indiana University Press.

De esta forma, estos seis modos establecen un marco maleable de aproximación dentro del cual los documentalistas pueden trabajar, establecer convenciones que puede adoptar una determinada película, y proporcionar expectativas específicas que los espectadores esperan haber cumplido. Así mismo, estos no representan una evolución en los que unos modos demuestren superioridad ante otros, sino que conviven en servicio del film, donde más de una puede ser relevante en una película (Nichols, 2001, pp. 99 - 101).

Así mismo, Nichols (2001) menciona que si bien los documentales representan cuestiones y aspectos como también cualidades y problemas que yacen en el mundo histórico, se puede decir que estos hablan sobre este mundo a través de sonidos e imágenes y la relación que tienen entre sí. Esto trae la cuestión sobre la existencia de un discurso, que a su vez plantea la cuestión de una “voz”. Nichols afirma que los documentales representan el mundo histórico por medio del registro de algún aspecto del mundo desde una perspectiva o punto de vista particular. El hecho de que sean una representación, mas no una reproducción de la realidad, les da una voz propia. Por lo que la voz del documental es el medio por el cual una perspectiva o punto de vista particular llega, se hace conocer y persuade al espectador. Este medio puede ser entendido como la selección y arreglo de sonido e imagen que se trabaja para darle lógica al film, viéndose reflejado en decisiones como:

- Cuándo cortar, editar y qué yuxtaponer y cómo componer una toma (close up o plano abierto, picado o contra picado, zoom in o zoom out, luz artificial o de origen natural, etc.) (Nichols, 2001, pp. 42 – 46)
- Si grabar sonido sincronizado o cuándo agregar un sonido adicional como también voz en off, subtítulos, música, efectos de sonidos, comentarios, etc. (Nichols, 2001, pp. 42 – 46)

- Si ceñirse a una cronología lineal, o manipular el orden de los eventos del film (Nichols, 2001, pp. 42 – 46).
- Si usar material de archivo como fotos o imágenes de terceros, o solo usar el material recopilado por el realizador (Nichols, 2001, pp. 42 – 46).
- Qué modo de representación usar para organizar el film (expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo o performativo) (Nichols, 2001, pp. 42 – 46)

Es así que la voz documental se basa en todos los medios y decisiones a su alcance, no solo las palabras habladas. Por lo que esta voz puede ser específica o implícita. Aquellas voces explícitas son sin duda aquellas palabras, habladas o escritas (voz en off o comentarios), que apuntan y hacen referencia directamente al punto de vista que propone el film. Mientras otros documentales rechazan este tipo de explicitad, su punto de vista se torna implícito, por lo que la voz del film no llega directamente hacia nosotros, ya que no existe una voz de narrador o comentario que nos guíe hacia donde debemos ver, por lo que se debe intuir cuál es el punto de vista del realizador (Nichols, 2001, pp. 46 – 48).

Debido a que la voz documental busca transmitir un punto de vista, en este caso del realizador y su perspectiva del mundo histórico, el documental presenta aspectos y temas que no se prestan a pruebas científicas, sino que deben verse desde cuestiones de entendimiento e interpretación, valor y juicio sobre el mundo que realmente ocupamos, por lo que requieren una forma de hablar que no es lógica o narrativa. Es por ello que Nichols (2001) propone a la tradición retórica como una opción que brinda una base para esta forma de discurso. Abarcando razón y narrativa, evocación y poesía, pero con el propósito de inspirar creencias o infundir convicción sobre un punto de vista particular

acerca de un tema contencioso. Aquel pensamiento retórico clásico logra identificar cinco "departamentos", que pueden trasladarse al documental:

- Invención: Que refiere a las evidencias o pruebas a favor de una posición o argumento. Estas pruebas pueden ser "artísticas" o "no artísticas". Las "pruebas artísticas" pueden ser de tres tipos:
  - o Éticos: cuando generan una impresión de buena moral o credibilidad.
  - o Emocionales: que apelan a las emociones de la audiencia para producir la disposición deseada, colocando a la audiencia en el estado de ánimo adecuado o establecer un estado de ánimo que favorece a una vista en particular.
  - o Demostrativos: que usa razonamientos o demostraciones reales o aparentes en función de probar o dar la impresión de que se está probando el caso.

Mientras que las "pruebas no artísticas" implican los hechos o pruebas que se pueden aplicar y que son indiscutibles (aunque su interpretación puede estar muy en disputa). Entre sus ejemplos podemos encontrar testigos, documentos, confesiones, pruebas físicas y análisis científicos de huellas dactilares, muestras de cabello o sangre, ADN, etc. Este tipo de evidencia está fuera del alcance del poder artístico del orador o del cineasta para crear, aunque está muy dentro de su poder para evaluar o interpretar (Nichols, 2001, pp. 48-56).

- Arreglo: entendido como aquel orden de las partes que conforman un discurso retórico como también una película. Por ejemplo, la estructura clásica de

problema y solución. Así mismo, una forma de arreglo más completa es la siguiente: Una introducción llamativa para el público; una demostración acerca de lo que se ha denominado y probado como cierto y lo que aún está en duda o debate, o una declaración del problema; un argumento dirigido a apoyar el caso desde un punto de vista específico; una objeción que se encarga de desconocer las distintas objeciones anticipadas; y finalmente, un resumen que busca conmovier a la audiencia para poder predisponerlas hacia un curso de acción específico (Nichols, 2001, pp. 56-57).

- Estilo: implica todos los usos de figuras retóricas y códigos gramaticales para lograr un tono específico. Los libros de películas introductorios generalmente cubren elementos de estilo cinematográfico en categorías como cámara, iluminación, edición, actuación, sonido, etc. Los cuales pueden ser usados para la realización documental, adoptando formas como diario, ensayo, etc. y usando modos de representación (Nichols, 2001, pp. 57-58).
- Memoria: dividido en dos formas: primero la “memoria teatral”, que apela a la “memoria popular” para otorgar al espectador una sensación real o vívida de cómo algo sucedió dentro de un tiempo y espacio específico; y, segundo, un acto de retrospección, donde el espectador recuerda lo que ha sucedido antes para poder interpretar lo que está viendo durante el transcurso del film (Nichols, 2001, pp. 58-60).
- Entrega: dividida en voz y gesto, asemejándose a la división existente entre comentario y perspectiva como formas que existen para hacer que un argumento o punto de vista avance. Otra semejanza a mencionar es la de elocuencia y decoro,

donde la elocuencia refleja la claridad de un argumento; y el decoro, efectividad de una estrategia argumentativa particular. Es así que esta división se puede aplicar a cualquier forma de habla o voz que esté en búsqueda de lograr resultados en un contexto particular (Nichols, 2001, p. 60).

De esta forma Nichols nos presenta herramientas que nos sirven para poder identificar las técnicas de representación que se usan en el documental (modos de representación) y comprender cómo se articula el medio por el cual se comunica el punto de vista del realizador (Nichols, 2001, pp. 48-60).

Mientras que, por otro lado, sobre aquel concepto de “voz documental”, el autor Plantinga (1997) propone su uso como una herramienta heurística capaz de referirse a las amplias preocupaciones epistémicas y estéticas de una película de no ficción. Debido a que afirma que el cine documental, a diferencia del cine de ficción, carece de una estabilidad homogénea en su industria, puesto que es un género cinematográfico en constante cambio, llevando al desarrollo de movimientos como son el direct cinema o el documental griersoniano, que define como pequeños, no cohesivos y efímeros, y llevando a que muchos documentalistas opten por un camino más individualista a la hora de hacer sus películas. Es así que propone las siguientes voces:

- Voz formal: Compartiendo afinidades con el cine de ficción clásico y su narrativa erotética, el documental de voz formal establece una o varias preguntas relevantes y coherentes ante el espectador, responde a cada una de ellas y las explica, demostrando que posee un conocimiento específico que comparte con el espectador (Plantinga, 1997, pp. 105-110).

- **Voz abierta:** a diferencia de la voz formal, los documentales de voz abierta tienden a ser epistémicamente vacilantes, observando o explorando en lugar de explicar, desarrollando una narración más implícita que explícita. Este movimiento puede asociarse con movimientos como el direct cinema o el cinema vérité. Sin embargo, no se limita a estos tipos de registro documental, sino que comparte mayores afinidades con el cine artístico, proponiendo distintos conceptos del mundo, donde la realidad puede resultar irreconocible, personajes difusos o narrativas inconclusas (Plantinga, 1997, pp. 107-109).
- **Voz poética:** Esta voz está menos relacionada a la observación, exploración o explicación, enfocándose más en el cine de no ficción como un arte o un medio de explorar la representación en sí (Plantinga, 1997, pp. 109-110).

Esta tipología se basa en el grado de autoridad narrativa que asume la película (en el caso de las voces formales y abiertas), y en la ausencia de autoridad a favor de preocupaciones (ampliamente) estéticas en el caso de la voz poética. Proponiéndolas como una tipología heurística porque, aunque a veces podríamos referirnos a las películas de no ficción como formales, abiertas o poéticas, el propósito de la tipología no es tanto categorizar como llamar la atención sobre algunas de las funciones principales. Las voces formativas, abiertas y poéticas se refieren a las amplias preocupaciones epistémicas y estéticas de una película; las cuales pueden tener otras funciones y cualidades además de esas (Plantinga, 1997, pp. 105-110).

A continuación, veremos cómo las distintas representaciones del mundo que nos ofrece el documental son condicionadas por distintos aspectos que veremos a continuación,

como las diferencias que existen entre nuestra percepción del mundo con la percepción del “otro”, la ética y moral que rodea a este género cinematográfico y la influencia que tiene el avance tecnológico.

### **3.1.4.1 La objetividad desde la subjetividad: Los caminos del direct cinema y el cinema vérité**

El alcance de la objetividad desde un punto de vista particular o subjetivo en documental es repasado por Pablo Piedras (2009), quien reconoce la influencia de los movimientos “direct cinema” y “cinema vérité” los cuales surgieron a fines de los años cincuenta en Estados Unidos y Francia respectivamente. Ambos movimientos se caracterizan por librar al cine documental de sus estructuras clásicas para dar paso a la experimentación formal y brindar nuevas rutas de acercamiento entre el cineasta y la realidad. (p. 5)

Algunos ejemplos de estos movimientos son: En el caso del direct cinema, “What’s Happening! The Beatles in the U.S.A.” (1964) de los hermanos Maysles o el seguimiento a John F. Kennedy en el film “Primary” (1960) de Robert Drew, que empleaban rigurosos métodos de observación para encontrar un tipo de verdad subjetiva-objetiva. Esto lo lograban al buscar objetividad colocando la cámara desde un punto de vista subjetivo. (Davidson, 1981, p. 3) En el caso del cinema vérité, se realizaron films como “Chronique d’un été” (1961) de Jean Rouch y Edgar Morin, donde distintas personas de París respondían a la pregunta “¿Es usted feliz?”. Esta estrategia pretendía encontrar la verdad por medio de la “ficción”, ya que según los directores el acto ficcional solo se limitaba a desencadenar una reacción espontánea frente a la cámara, y que una vez esta acción fuese desatada, se desarrollaría como si la cámara no estuviera presente. De esta manera se podría llegar a la sinceridad de los personajes a través de las decisiones que tomen durante

su actuación, revelando sus historias, sueños y fantasías, porque la “verdad” solo la puede reconocer su autor, no el espectador (Grau, 2005, pp. 3-4). Ambos movimientos son comparados por Erick Barnouw, quien define al realizador del direct cinema como un circunstante que no interviene en la acción; y al del cinema verité, como un provocador de la acción (Nichols, 1997, p. 73).

Estos nuevos movimientos no hubieran sido posibles de no ser por el constante desarrollo tecnológico, Piedras (2009) señala al desarrollo de las tecnologías de video en la década de los cincuentas como un factor de cambio en las tradiciones hegemónicas del documental. Esta influencia que trae consigo cambios en la realización documental lo veremos muy constantemente durante la segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI, hablaremos de ello más adelante. Otros factores que impulsaron la subjetivización en el cine documental según Piedras son el “nuevo periodismo”, que impulsaba a incorporar al narrador en primera persona en géneros de no ficción; la práctica discursiva que tomarían las vanguardias hacia la década de los treinta, con mensajes más directos y efectivos como instrumentos de acción; la creación de un vínculo “cuerpo – palabra – sujeto – experiencia de vida” que garantice los efectos del documental en la vida real; y finalmente la hipótesis de que el documental subjetivo resignifica la lectura del pasado a través de la experiencia de vida de los realizadores, encontrando verdades parciales, tentativas y provisionarias que sirven para la construcción de una memoria que transita de lo individual a lo colectivo. (pp. 5-7)

### **3.1.4.2 La representación del “otro” y su universo**

Como se ha mencionado, el film documental busca la representación del otro y sus intereses. Sobre este aspecto, Nichols (2001) expone ciertas cuestiones que surgen cuando

se está realizando un film documental como “¿por qué los temas éticos son esenciales para la realización documental?”. Pregunta que puede traducirse en “¿qué hacemos con las personas cuando hacemos un documental?”. Para la ficción, las personas son tratadas como actores; en el documental, como actores sociales. De esta manera, las personas intentan conducir sus vidas como si no tuvieran la presencia de la cámara. Durante ese proceso, sufren una evolución que podría considerarse un elemento de ficción agregado al documental. Por lo que todo resulta en la documentación de cómo las diferentes maneras de grabación alteran la realidad que se desea representar. (pp. 5 - 6)

Esta presentación del mundo y del “otro” en el cine es abordada por Weinrichter (2015), quien afirma que, al ser un medio de masas, el cine posee la intención de llegar al máximo público posible, donde inevitablemente se proyecta la ideología de la clase dominante, reflejando sus prejuicios respecto a los que se consideran diferentes (“el otro”). Sin embargo el cine documental nació para desafiar el discurso hegemónico y explotar los márgenes y la periferia para acercarse al otro. Así mismo, el autor expone puntos de vista diferentes, comenzando por Bill Nichols, quien afirma que “el otro” no existe, sino que es mera representación de lo que creemos diferente a nosotros, definiendo al otro por lo que no es. Según Weinrichter, esta afirmación trae una paradoja de la alteridad debido a que “el otro”, por definición, no podría ser definido ya que, si pudiera ser un objeto de análisis y ser incluido en el orden simbólico, dejaría de ser “otro”. Otro punto de vista que expone es el de Josep Catala, quien señala la relación con “el otro” como una mirada hacia nosotros mismos, debido a que una vez que la imagen del film penetra en nuestro mundo, la mirada de la pantalla hacia nosotros se vuelve nuestra propia mirada dirigida elípticamente hacia uno mismo. Otro punto de vista es el de Catherine Russel, quien define a la extrañeza del otro como el conocimiento de que ver no necesariamente

significa conocer. Finalmente, Weinrichter menciona que la contundencia de estas formulaciones recuerda a aquellas que afirman que el documental es imposible o que el documental es ficción. Sin embargo, él cree que el documental sí existe, solo que es difícil definirlo, destacando que es un tipo de film que habla y deja hablar al otro. (pp. 21 - 27)

En esta misma línea, el autor Gustavo Aprea afirma que el cine documental construye una mirada dirigida hacia la otredad, donde los rasgos que determinan los modos de representación del documental son la lectura y configuración del discurso sobre los acontecimientos que se desean narrar y la distancia sobre la cual se construye dicho argumento. (Aprea, 2015, pp. 37-38).

En ese sentido, Aprea marca la diferencia que existe entre estudiar un sujeto desconocido sin entrar en su territorio y estudiar a un sujeto mientras se lo va conociendo dentro de su día a día. Por ello, a pesar que todas las opiniones expuestas son distintas, todas concuerdan en que “el otro”, dentro del proceso documental, se presenta como una idea efímera del sujeto que desconocemos, que en algún punto deja de ser “el otro” para convertirse en nuestro igual o en nosotros mismos.

### **3143 La ética y responsabilidad del documentalista**

Todo film tiene una reacción o influencia, tanto en los que se involucraron en la realización del film, como en los espectadores. Esto es debido a que la capacidad de producir films que representen un mundo tanto externo como interno brinda información sobre nuevas perspectivas que alimentan la experiencia de vida de los espectadores. Como hemos visto con anterioridad, hay que tener en cuenta que estas imágenes no son copias

de la realidad, sino representaciones, que como hemos visto pueden o no haber sido manipuladas en función del mensaje que se deseaba transmitir.

Sobre esto, Plantinga (2011) afirma que el documental posee el potencial para cambiar considerablemente las percepciones públicas y también pueden afectar directamente a las vidas de los actores sociales. De esta manera, el autor brinda una reflexión sobre la ética en el documental, la cual en sus palabras es “aquella que concierne a la mentira en el corazón de la realización documental”. Trayendo consigo obligaciones morales que competen a cineastas, instituciones que patrocinan al cineasta, a las personas representadas y a la audiencia. Seguidamente propone que las obligaciones más fundamentales que tiene el documentalista con la audiencia son: no engañar o mentir y esforzarse por alcanzar la exactitud y la verdad. Esto último tiende a ser un objetivo complicado. En palabras de Lanza (2016), esta búsqueda de la verdad es:

... un tanto más compleja. Si tenemos en cuenta la famosa primera definición de John Grierson, “el tratamiento creativo de la realidad”, podemos concluir que no se trata de la mera representación de la realidad, sino que incluye algo más, un aporte extra que lo situaría en un lugar especial, según Brian Winston, entre el arte y el periodismo, y por lo tanto complica la posibilidad de delimitar una serie de reglas de conducta. [...] A pesar de su anclaje a la realidad, requiere que se comporte éticamente, su deseo paralelo de que se le permita ser “creativo” permite un grado de “amoralidad” artística... (p. 42)

Por lo que la construcción de lo real en el film documental se puede traducir como un conflicto entre la interpretación artística del autor y sus obligaciones éticas para poder mantenerse dentro del género cinematográfico.

### **3144 El acceso al cine documental en las nuevas tecnologías**

Hemos visto que el desarrollo tecnológico tiene un gran impacto e influencia en la realización documental, tanto en técnicas de grabación que pueden revolucionar totalmente los estilos del documental, como también en permitir que el público del gran consumo acceda a un equipo de grabación económico. Respecto al contexto actual, es necesario hacerse unas cuantas cuestiones como: ¿qué es lo que sucede cuando un individuo promedio accede a una cámara capaz de registrar video y sonido?, ¿qué sucede cuando aquel individuo tiene acceso a herramientas de post producción y difusión como internet? Sobre esto, Catala y Cerdán (2007) afirman que:

Hoy estamos ante un nuevo cambio, el cambio de la digitalización. Cambio que comienza ciertamente con la popularización de los equipos sencillos y baratos de grabación y edición domésticos pero que, no lo olvidemos, pasan necesariamente por esas otras dos ventanas, cuyo desarrollo las ha consolidado como los grandes medios domésticos: la televisión e internet. (p. 7)

Es así que la situación actual nos deja frente a un paisaje mediático que dejó de regirse por la comunicación de masas y los modelos de recepción, debido a que tanto el público como las audiencias tienen herramientas que les permiten acceder a la apropiación, reelaboración, producción/creación y difusión de contenidos (Ardèvol y San Cornelio, 2007, p. 6).

En esta misma línea, Bedoya afirma que con la tecnología digital y su conversión a plataformas de bajo costo, la producción documental aumentó y cambió, obteniendo nuevas percepciones y técnicas en el registro de experiencias personales y cotidianas. Así mismo, menciona que el documental se abre a múltiples formas de representación como el diario personal, la autobiografía o el “yo expuesto” transitando por vías creativas y

experimentales (Bedoya, 2016, pp. 58 - 66). Esto último deja la cuestión sobre cuáles son los nuevos límites del documental contemporáneo. Para Godoy (2015), el documental permite una expresión sin límites y de renovación constante debido al alcance de la tecnología de información y comunicación, encontrando nuevas opciones narrativas como la irrupción de la primera persona en la voz del documental, la reinterpretación o apropiación de imágenes y el cuestionamiento al documental. (p. 20)

### **3.1.4.5 Conclusiones**

La búsqueda de una representación objetiva del mundo por medio del cine documental es un anhelo que impulsó a muchos cineastas a buscar y proponer nuevas formas de observar al mundo, tanto interno como externo de la humanidad. Si bien tras varios intentos ha quedado demostrado la imposibilidad de una representación totalmente objetiva de la realidad dentro de los parámetros cinematográficos, sí ha sido posible alcanzar la verdad que yace en la mente y alma de los realizadores y actores sociales, mostrando mundos que si bien no son una réplica de la realidad, retratan la experiencia de vivir en un mundo real.

### **3.1.5 Entonces ¿es posible definir el documental?**

Como mencionan Catalá y Cerdán (2007), el debate que se forma alrededor del cine documental siempre se basa en torno a las distintas retroalimentaciones éticas y estéticas que lo aproxima a otros medios, teniendo como consecuencia la pérdida de la pureza fílmica que aún tenían los documentales prototípicos. (p.16) Como hemos visto, estas retroalimentaciones desembocan en cambios que son totalmente inevitables para el desarrollo documental, impulsados principalmente por las vanguardias, contextos sociopolíticos y los avances tecnológicos.

Si bien el definir el cine documental es una tarea que no se ha concretado con éxito, logró impulsar el estudio del mismo, llevando a teóricos y cineastas a descubrir y experimentar para encontrar sus límites. Límites que tras ser encontrados fueron rotos en repetidas ocasiones, expandiendo el área de trabajo y estudio del género cinematográfico.

### **3.2 Aproximación al documental musical “Rockumentary”**

Una vez entendido los orígenes y desarrollo del cine documental, procederemos a adentrarnos al campo de la música dentro de este género cinematográfico. Como sabemos, la música ha sido, es y será siempre una forma de expresión del ser humano, y ha sido documentada en otros medios mucho antes que aparezca el cine. Por lo que, antes de adentrarnos en terreno cinematográfico, es necesario ver cómo era esta documentación de la música y sus compositores y cómo se dio el paso al género cinematográfico.

#### **3.2.1 Antes del cine: La vida del compositor en la literatura**

Etimológicamente, la palabra “documental” es asociada a *documento* o *documentar*, que refieren a la ilustración de algún hecho, principalmente histórico, constatando datos fidedignos que pueden ser rescatados en distintos tipos de escritos. El cine documental nació sobre aquellas marcas genéricas, formales y espirituales (Rojas Bez, 2015). De esta forma, al reconocer a la imagen como una evidencia histórica sobre la cual se puede realizar una reflexión, el film documental significaría la aparición de un nuevo instrumento historio-gráfico, que recurre a documentos visuales de la misma manera que la literatura tradicional recurre a los documentos escritos (Torreiro y Cedrán, 2005, p. 49). Debido a ello, para poder ahondar en la documentación cinematográfica de músicos y sus

obras, es necesario comprender cómo se realizaba la documentación biográfica de este tipo de personajes en la literatura.

Uno de los registros literario – históricos más antiguos que tenemos es la biografía, la cual durante el primer siglo de la era cristiana se caracterizaba por censurar las fallas de carácter de las personas sobre las que se escribía. Esto debido a que se temía que las narraciones de las vidas de personajes importantes pudieran despertar en los lectores el interés de copiarlos o imitarlos. Esta censura se justificaba afirmando que era un acto de compasión hacia la naturaleza humana, la cual es capaz de suprimir sus virtudes y exteriorizar la maldad (Waisman, 2009).

Dentro de la gama de personas sobre las que se solía escribir, Waisman (2009) señala a artistas célebres, que incluían desde pintores hasta músicos. Sobre estos últimos, su biografía significaba un dato suplementario, ya que, para los historiadores de música, lo más importante de la vida de un músico era su aportación al “progreso” del arte. Sin embargo, a fines del siglo XVII surge la estética de la expresión subjetiva, la cual interpretaba a la música como “la manifestación de los más íntimos impulsos del alma de un compositor”, por lo que para entenderla, era necesario conocer aquella alma donde tuvo su origen. Es así que la biografía de un músico, en palabras de Waisman (2009), se convirtió en:

[...] la principal avenida de conocimiento musical, ya que el estilo no era una serie de elementos de los que cualquiera se podía apropiarse, sino algo inherente a la persona del creador, inconfundible y hasta irrenunciable. Se trataba de una vía de ida y vuelta: se podía conocer a la persona a través de su música o a la obra a través del carácter y vicisitudes de su creador. (p. 182)

Para este punto, la música no podía separarse de su creador. En una referencia a una biografía de Mozart escrita por Henri Curzon, Waisman (2009) muestra cómo Curzon ansiaba que el lector pueda reconocer haber vivido un poco cerca del alma de Mozart al leer la trayectoria y evolución de su obra, ya que su música significaba su vida misma.

### **3.2.2 Transición al cine: La representación del músico y su obra en el cine documental**

Entonces, hemos visto que, para entender la música en los registros literarios, era necesario conocer a su creador, debido a que esta es considerada como la manifestación de los impulsos más íntimos del alma. ¿Acaso esta relación música – autor se ve reflejada en el cine documental? La respuesta es más compleja que un simple sí o no, debido a que el cine, a diferencia de la literatura, nos permite ver y oír usando al sonido y la imagen como transmisores de información integral. De esta manera, el sonido ha sido parte integral del cine, evolucionando a la par de la industria. Es así que logró desarrollar departamentos de diseño sonoro y de música, que han sido claves en la realización de cortos y largometrajes debido a sus distintas funciones estéticas y narrativas (Herrera, 2020, p. 132). Sin embargo, la música tomaría distintos papeles y usos dentro del terreno cinematográfico, debido principalmente a las barreras que separan al cine documental de los demás géneros.

#### **3.2.2.1 Música diegética vs no diegética: La banda sonora en el cine documental**

En el campo documental, el uso de la música ha sido criticado y cuestionado conforme las bandas sonoras han ido convirtiéndose en una parte cada vez más importante de su realización. Principalmente por aquellos que pretenden identificar las barreras que

distinguen films que documentan el mundo real de aquellos que proveen un escape ficcional de este mundo (Rogers, 2014, p. 1).

Dentro del cine de ficción, la música puede estar siendo escuchada o no por los personajes del film. Si la música es un elemento más que conforma la realidad de los personajes es llamada música diegética, ayudando al espectador a identificar información como la época o lugar. En cambio, si la música no comparte relación con el mundo real de los personajes es conocida como música no diegética o extradiegética, brindando información sobre las emociones intrínsecas de la escena o personajes (Sarmiento, 2019, p. 2).

Por otro lado, en terreno documental, la relación con la música no ha sido tan sencilla. La fuerte influencia que dejaron tanto el cinema verité como el direct cinema en la década de los cincuentas, sembró una sensación de riesgo ante el uso de la música. Esto se debe a que era vista como un ingrediente podría subvertir la integridad del film documental (Corner, 2002, p. 358). De esta forma, se nos presenta la dificultad que se tenía al momento decidir los límites del uso de la música en el cine documental a mediados del siglo XX.

Rogers (2014) profundiza sobre el debate de aquellos límites y las opiniones que algunos realizadores tenían. Comienza resaltando la noción de “autenticidad” que debe transmitir el film, refiriéndose a ella como una palabra que debe ser usada con mucho cuidado. Esta noción de autenticidad es aquella que critica el uso de la música y un diseño sonoro creativo en films documentales. En función de cumplir con esta “impresión de autenticidad”, movimientos como el direct cinema o el cinema verité presentaron formas

de realización documental que, astutamente, mostraban un mundo fidedigno a la realidad empleando una mínima intervención creativa tanto en imagen y sonido. Dentro de estos movimientos, la música solo era permitida si era diegética o si fue creada en conjunto con la imagen. Por el contrario, la música no diegética, al ser un elemento de post producción, no encajaba con el tiempo presente que envuelve la realización documental. Incluso Rogers hace mención a Michael Brault, un pionero del direct cinema, que se refiere al uso de la música no diegética como una forma en que el realizador consigue, por medio de la manipulación de música e imagen, crear una cierta impresión en el espectador, lo cual según él no puede ser parte del cine documental, argumentando que este sería una forma de impresionismo, mas no realismo. Sin embargo, Rogers nos señala que esta separación del realismo con la representación sónica que propone Brault es equívoca, porque a pesar que el documental debe ser moldeado por una estética realista, este suele permanecer persuasivo, subjetivo, emocional y narrativo. Denotando que una vez que la decisión estética es tomada, la línea entre lo real y ficcional comienza a hacerse flexible. Así mismo, al margen de conseguir la impresión de autenticidad, el cine documental es considerado por muchos como un medio persuasivo, que se ve reflejado en el uso creativo del sonido que muchos cineastas de no ficción consideran un recurso extraordinariamente convincente donde convergen la emoción, los referentes históricos y la música (Rogers, 2014, pp. 1-4).

De la misma forma, Nichols (2001) presenta una reflexión sobre estos límites que emergen durante la realización documental a la hora de representar la realidad:

Si el documental fuera una reproducción de la realidad, estos problemas serían mucho menos agudos. Entonces simplemente tendríamos una réplica o copia de algo que ya existía. Pero el documental no es una reproducción de la realidad, es una representación del mundo que ya ocupamos. Representa un punto de vista particular del mundo, uno que

tal vez nunca hayamos encontrado antes, incluso si las características del mundo que es representado nos es familiar. (p. 20)

Tanto Nichols como Rogers guían al cine documental hacia una dirección más subjetiva que permite desarrollar vías creativas tanto en imagen como sonido, donde la música puede ser parte de la representación del mundo a comprender. Tal como sucede en el film documental “Don’t Look Back” (1966), que logró separarse de los métodos de escenificación del direct cinema temprano, atreviéndose a usar una banda sonora no diegética en algunas escenas, siendo la más evidente aquella con la que inicia el film, que al ser separada del resto del material es considerada como el primer video musical, donde Dylan sostiene y deja caer una serie de letreros que contienen letras de su entonces más reciente single “Subterranean Homesick Blues”, el cual es reproducido mientras Dylan realiza su acción (Stapleton, 2011).

### **3.2.2.3 Relación autor - música en el documental**

Una vez aclarada la posición de la música en el cine documental, podemos ahondar en la cuestión sobre la relación música – autor en este género cinematográfico. Sobre este tema, Cohen (2012) hace referencia a la aparición del direct cinema en Estados Unidos como una versión americana del cinema verité que documentaba a distintos actores públicos de todo tipo, especialmente músicos. Así, la documentación propuesta por el direct cinema se dedicaba a explotar la tensión entre la imagen pública del artista y su vida privada.

De esta manera, la música o talento en general de un artista se volvía más interesante para el espectador cuando se conocían las otras actividades que hace cuando no está en un

escenario (Cohen, 2012, p. 54). Es así que Cohen (2012) nos presenta al documental musical como un film que explora la dualidad o las dos caras de la vida de un músico, donde el diálogo entre la vida privada y pública complementa el entendimiento del espectador sobre la obra del artista.

Del mismo modo, y reforzando la afirmación de Cohen, Beattie (2005) se refiere a esta relación entre el músico y su arte como un vínculo que es consecuente a la experiencia compartida dentro del mundo del artista y del realizador. Esto lo hace mediante una referencia sobre lo que fue la realización del documental “Instrument” (1999) de Jem Cohen sobre la banda norteamericana Fugazi. Según Beattie (2005):

Para Cohen, el mundo está loco, el mundo por el cual conducimos, (o vemos mientras estamos de Tour) junto a la banda... es loco, y el proyecto debería reflejar eso, no debería ser solo sobre rock and roll, o indie rock, o cuatro chicos y cómo son... Debería tratarse de otras cosas que son fundamentales para la experiencia vivida. (p. 33)

Así mismo, presenta las razones sobre por qué, según el director, él y la banda trabajaron juntos, y es debido a que ambos disfrutaban la experiencia de viajar a través de esa locura que envuelve el mundo de la banda. Siendo esa experiencia la cual inspira las canciones del grupo y que Cohen intentaba documentar. De esta forma, el director concluye haciendo una reflexión sobre el objetivo de “Instrument” (1999), el cual era mostrar ese contraste sobre la evocación de lo que significa ser un músico y lo que significa ser un músico en este mundo, el cual define como “extraño” (Beattie, 2005, p. 33). De esta manera, se nos presenta al documental musical como el resultado de la experiencia que viven tanto realizadores y músicos durante el rodaje, que no trata solo del género musical que se está documentando, sino de la relación entre el músico y el mundo que lo rodea y cómo su música cobra un sentido ahí.

Por todo lo visto anteriormente, es posible afirmar que aún en el cine documental la música no se puede separar de su creador ni del contexto en que se encuentra, debido a que la documentación de la vida cotidiana y privada del músico nos permite como espectadores entender a la persona detrás del artista y su viaje a través de su carrera musical, brindando un valor agregado a su obra.

### **3.2.3 La música popular en el cine documental: Repasando los orígenes y trayectoria del rockumentary**

Por todo lo mencionado, queda claro que el documental posee distintos tipos y estilos. Sin embargo, para esta investigación el foco de estudio está en el documental musical, un subgénero documental que se define como un tipo de film de divulgación, el cual tiene su foco de interés en la vida de los músicos (Sedeño, 2009). Para ello, es necesario conocer los primeros films de esta nueva categoría documental, los cuales se encargaron de llevar la música popular al cine bajo el nombre de “rockumentaries” (Rueda, 2012).

#### **3.2.3.1 Primeros rockumentaries e influencia del direct cinema y cinema vérité**

En lo que respecta a la producción de documentales musicales durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XX, Stapleton hace referencia al cortometraje documental “Jazz Dance” (1954) como uno de los primeros films que reflejaba la efectividad del uso de técnicas de observación del direct cinema a la hora de documentar una presentación musical en vivo, manejando una estética nueva para la época, enfatizando en el flujo continuo de movimiento en el escenario, capturando la interacción entre músicos con tomas intercaladas y primeros planos de sus instrumentos y su relación con la audiencia. Fue este uso de cámara en mano en films antiguos como este lo que sentó las bases para

la representación de las presentaciones musicales en documentales futuros (Stapleton, 2011, pp. 37-38).

Posteriormente, junto al auge de la música popular en el documental, Europa y Estados Unidos presenciarían el surgimiento de la primera ola de rockumentaries a finales de los 60's e inicios de los 70's. Esta primera ola era conformada por films de no ficción que documentaban músicos de rock, pop y distintos eventos musicales como tours o festivales usando métodos de observación asociados con los movimientos "direct cinema" y "cinema verité". De estos movimientos, el direct cinema es el cual desarrolla un mayor enfoque hacia las celebridades o personajes públicos, debido a que mayormente representaban a sujetos que están acostumbrados a ser observados constantemente. Esto facilitaba la capacidad del actor social para ignorar la presencia de una cámara durante la realización. Aquellos personajes solían ir desde políticos hasta actores y músicos, siendo estos últimos quienes conseguirían muchísima más popularidad (Stapleton, 2011, pp. 1-35).

Es en este contexto que se producirían los que son considerados los dos rockumentaries más relevantes sobre músicos de rock y pop, así como eventos musicales: El primero es "What's Happening! The Beatles in the U.S.A." (1964) de los hermanos Maysles, que documentaba la primera gira de los Beatles en Estados Unidos, incluyendo material tras el escenario, mostrando a la banda en cuartos de hotel y limosinas, ofreciendo al espectador un acceso hacia los verdaderos Beatles que se encuentran tras su imagen en los medios. El segundo, "Don't Look Back" (1966) de D. A. Pennebaker, documentaba la gira británica del músico de folk americano Bob Dylan durante 1965. (Stapleton, 2011, pp. 37-43). Ambos films establecieron las bases fílmicas que servirían como prototipos

para films rockumentaries futuros, incluso de décadas recientes como “Madonna: Truth or Dare” (1991) de Alek Keshishian y Mark Aldo Miceli, o “Metallica: Some Kind or Monster” (2004) de Joe Berlinger y Bruce Sinofsky (Cohen, 2012, pp. 55-56).

Sin embargo, a pesar que “What’s Happening! The Beatles in the U.S.A.” (1964) es considerado el primer film de direct cinema sobre una banda de rock y el primer documental con sonido sincronizado sin la necesidad de un narrador, no es el primer film sobre una estrella pop. Aquel film es “Lonely Boy” (1962) de Wolf Koenig y Roman Kroiter, que retrata al cantante Paul Anka, que promete al espectador una mirada sincera hacia Anka. El film posee una voz en off y testimonios del mismo Anka describiendo su proceso de conversión de un niño promedio a un artista con una apariencia ideal, la cual condicionó su identidad. Durante la producción del film se buscaba encontrar momentos en los que Anka deje caer la capa protectora de su imagen artística y revele un poco de su verdadero ser. Paralelamente a la producción de “Lonely Boy” (1962), los hermanos Maysles comenzaron a trabajar juntos y fueron los primeros en referirse a sus films como “direct cinema”, un método de registro que promueve la no intervención del realizador sobre los eventos frente a la cámara, la ausencia de un guion previo al rodaje y la no dirección de los actores sociales (Cohen, 2012, pp. 56-57). Fue así que aquellas técnicas usadas en “Lonely Boy” (1962) se convertirían en las bases de “What’s Happening! The Beatles in the U.S.A.” (1964), que enfatiza en mostrar registro visual antes de narrar información (Beattie 2005: 22-23).

### **3.2.3.2 Don’t Look Back: El desapego al estado puro del direct cinema**

De igual forma que “What’s Happening! The Beatles in the U.S.A.” (1964), “Don’t Look Back” (1966) mostraba la dualidad del artista sobre y detrás del escenario, yuxtaponiendo

su vida pública y privada. Sin embargo, rompe con las formas documentales establecidas hasta la década de los 50's, las cuales defendían al estado y sus instituciones con frecuencia. Esta ruptura comienza por la forma en cómo es presentado Dylan, ya que el film lo muestra como un portavoz de la contracultura de los sesenta, demostrando que el film no solo se dedicaba a contar su vida, sino que se identificaba con él (Stapleton, 2011, pp. 43-44).

Aquella posición que toma el film surge en parte del propio Dylan, quien sugirió a Pennebaker tener un mayor enfoque en la representación de él y sus seguidores en espacios fuera del escenario, constituyendo un nivel distinto de performance donde Dylan continuaría actuando para la cámara en un entorno que no fuera un concierto. Aquella premisa sugería a Pennebaker abandonar el estado puro del direct cinema para aventurarse en explorar y registrar la performance consciente de Dylan en diversos espacios, lo cual podría ser catalogado como fuera de lugar o inapropiado dentro del contexto de los métodos de observación documental. El cual, a su vez, se veía narrativamente interrumpido en su continuidad temporal y espacial, ya que el documental se atrevía a intercalar tomas entre presente y pasado por medio del uso de material de archivo cuando Dylan habla sobre su trayectoria artística. Esto indicaba una alternativa donde el abandono de la pretensión del naturalismo en la performance podría reemplazar la demanda de un direct cinema comprometido al naturalismo y la observación (Beattie, 2005, pp. 27-29).

Sin embargo, mientras "Don't Look Back" (1966) logra replicar los dominios ejercidos sobre el escenario y fuera de este, el film no logra reproducir los significados que acompañan la vida privada y pública de Dylan, debido a que él continúa actuando durante

todo el documental, ya no solo frente a la cámara, sino frente a distintos entrevistadores que conversan con él en sus espacios privados. A pesar de mostrarse con deleite o molesto ante las preguntas, sus reacciones son calculadas, haciendo ver a Dylan como un intérprete magistral que nos priva el acceso a su verdadero ser. Incluso, si el film no lograba capturar una actuación de Dylan para la cámara, en ocasiones registraba su conciencia hacia la presencia de esta. Esto se ve reflejado en momentos como cuando Dylan conversa con Alan Price de The Animals, y comienza a tocar una canción, para luego mirar a la cámara, incómodo, mientras Pennebaker continuaba grabando (Beattie, 2005, p. 29).

Es así que “Don’t Look Back” (1966) daba un paso más allá de los métodos de observación propuestos por el direct cinema donde Dylan, junto a Pennebaker, tenía parte del control sobre cómo podía ser retratado y representado, configurando y estableciendo las reglas del film para que él pueda hacer de sus espacios privados otro tipo de escenarios donde pueda continuar con su actuación. Esto a simple vista podría interpretarse como una acción que iba en contra de la ética documental, que como hemos visto se resume en: “no engañar o mentir y esforzarse por alcanzar la exactitud y la verdad”. Sin embargo, la cuestión en “Don’t Look Back” (1966) sería el saber qué tanta verdad hay detrás de la actuación de Dylan.

Este aspecto es profundizado por Plantinga, quien toma el argumento de Nichols sobre que los actores sociales son individuos que se representan a sí mismos frente a los demás, contándolo como una interpretación, afirmando que la interpretación realizada por los actores sociales equivale a la de los actores de ficción. Sin embargo, Plantinga (2007) considera que los seres humanos suelen representar un papel o actuación en ciertos

ambientes sociales, como por ejemplo un adolescente, que, al asistir a un baile o fiesta, muestra seguridad, a pesar que en su interior sienta timidez e incomodidad. Por lo que si un documentalista grabara a aquel adolescente, lograría caracterizarlo de modo que se supiera que está representando un papel. De esta forma Plantinga menciona que si este comportamiento es un elemento cotidiano en las personas y que si la representación es parte de la vida social, los documentalistas deberían poder encontrar la forma de revelarlo en sus films. Concluyendo que los documentalistas suelen mostrar, afirmar e insinuar tradicionalmente las verdades sobre personas, y que, si bien estas representen o actúen un papel en la vida real, no puede ser comparadas de igual forma a la actuación de un actor de ficción (pp. 49 - 50).

Por otro lado, sobre el incumplimiento de los parámetros de representación del direct cinema, Efrén Cuevas (2015) afirma que las distintas motivaciones del documentalista pueden llevarlo a insertarse más abiertamente en su propio discurso, realizando intentos cargados de una mayor subjetivación, dejando de ocultarse tras una narración omnisciente y mostrar su inserción en el devenir histórico como un actor social más que recupera su experiencia de vida por medio de prácticas de carácter documental, que según Cuevas (2015) son:

... desde el comentario en voz en off del autor hasta imágenes de su entorno filmadas por él o documentos domésticos de tipo fotográfico, fílmico o escrito. Esto no excluye la presencia de una experimentación formal que termine produciendo un extrañamiento de las marcas referenciales, o el recurso a la recreación ficcional de los acontecimientos, siempre que no se conviertan en el registro dominante de interpretación de la obra. (pp. 223-224)

Debido a ello, se podría decir que Pennebaker y Dylan, lograron configurar el discurso expuesto en “Don’t Look Back” (1966) para mostrar la inserción de Dylan en el devenir histórico como un artista que recupera su experiencia de vida por medio de la experimentación formal y performance consiente durante los acontecimientos del film, usándolo como medio de expresión y representación. Esto último encajaría con una teoría presentada por Cohen (2012), argumentando que, fuera del escenario, los sujetos son capaces de construir una actuación autoconsciente de su "verdadero" yo, mientras que, en el escenario, es menos probable que ajusten su comportamiento para la cámara. Considerando ambas situaciones como distintos tipos de actuaciones (p. 54).

Tras el estreno de “Don’t Look Back” (1966), su influencia se vería reflejada en distintos films de la década de los setentas. Siendo uno de los más representativos “The Last Waltz” (1978) de Martin Scorsese, que contaba con decisiones de producción que mostraban un abandono a la ética del direct cinema sobre la no intervención, ya sea alterando la continuidad al combinar entrevistas de miembros de The Band con tomas de su concierto final, o incluso planificando un extenso guion técnico con detalles específicos sobre cómo se debía registrar la presentación en vivo (Beattie, 2005, pp. 30-31).

### **3.2.3.3 La relación con las audiencias en el rockumentary**

Desde la realización de “Jazz Dance” (1954) se presenta la relación con las audiencias como parte de la base para el desarrollo de la primera ola de rockumentaries. Manteniendo relevancia en films como “Lonely Boy” (1962) y “What’s Happening! The Beatles in the U.S.A.” (1964), donde se muestra la relación y reacción que tenían los artistas ante sus fans (Cohen, 2012, p. 56) Aquella relación entre músico y audiencia continuaba

manteniendo relevancia en films posteriores como “Monterey Pop” (1968) de Pennebaker y “Woodstock” (1970) de Michael Wadleigh que usaban al público como parte de un lenguaje visual sobre el escenario, haciendo tomas de la audiencia desde detrás del artista en una manera de mostrar el tamaño de la muchedumbre, que estableciendo una relación simbiótica entre músicos y su audiencia (Beattie, 2005, p. 30).

Incluso, el rockumentary llegó a explorar no solo la reacción que los artistas podían tener ante su público, sino también las consecuencias de sus interacciones con ellos, como ocurre en “Gimme Shelter” (1970) de los hermanos Maysles y Charlotte Zwerin, que muestra a Mick Jagger comentar sobre los eventos ocurridos en el concierto en Alamont tras un acto de violencia que desembocó en la muerte de Meredith Hunter, un asistente que presentaba intenciones de disparar desde la multitud (Cohen, 2012, p. 62).

Mientras que, por otro lado, films como “Don’t Look Back” (1966) o “The Last Waltz” (1978) le restan importancia a la presencia de audiencia en el film, mostrándola raramente. Contrastando con films como “Woodstock” (1970) y “Monterrey Pop” (1968). Ese desapego a las audiencias fue llevado a otro nivel por films como “Pink Floyd: Live at Pompeii” (1972) de Adrian Maben, que llegó a ser considerado una antítesis de “Woodstock” (1970), debido principalmente a que “Pink Floyd: Live at Pompeii” (1972) muestra a la banda Pink Floyd dando un concierto sin un público presente que disturbe su presentación, ya que para Maben la presencia de un público en el documental se había vuelto aburrida y predecible. Resultando en un film diseñado exclusivamente para una audiencia ausente al momento exacto en que el concierto fue grabado (Cohen, 2012, p. 115). Demostrando así que tras la separación del estado puro del direct cinema, elementos como la presencia de las audiencias se volvió imprescindible en el rockumentary,

dependiendo meramente de la visión que el realizador tenga sobre el film y los efectos que desee causar en el espectador.

### **3.2.4 Éxito comercial y recepción del público**

Desde la aparición del rockumentary, la presencia de la música popular en aquellos films influyó directamente en la recepción y éxito de los mismos, logrando alcanzar una alta popularidad comercial debido al amplio interés sobre las vidas de distintos músicos (Rueda, 2012, p. 1173). Siendo estos films, los medios que introducirían el cine documental a muchos jóvenes ansiosos de abandonar el conformismo hipócrita de la década de los cincuentas, a causa de su deseo de ver a sus artistas favoritos interpretando en vivo desde una pantalla (Cohen, 2012, p. 55).

Incluso, en las décadas siguientes, el rockumentary obtiene mayor popularidad gracias a diversos directores independientes y Hollywoodenses, que a pesar de no haber estado tan asociados con el género cinematográfico, realizaron diversos rockumentaries como “Let’s Spend The Night Together” (1978) dirigido por Hal Ashby y protagonizada por los Rolling Stones, “The Last Waltz” (1978) dirigido por Martin Scorsese y protagonizada por Tha Band, “Stop Making Sense” (1984) dirigido por Jonathan Demme y protagonizada por The Talking Heads (Beattie, 2005, p. 21). En rockumentaries más recientes tenemos a films como “Coldplay: A Head Full of Dreams” (2018) dirigido por Mat Whitecross y protagonizada por la banda Coldplay, o “Roger Waters: Us + Them” (2019) dirigido por Roger Waters y Sean Evans y protagonizada por Roger Waters.

Este mismo éxito llevó la documentación de músicos a distintos formatos a parte del cine, como la televisión con el periodismo de farándula, series documentales y reportajes musicales (Rueda, 2012, p. 1173).

### **3.2.5 Conclusiones**

En conclusión, el rockumentary, visto como el documental musical que representa músicos de la cultura popular, logró llevar la biografía clásica del músico a un nivel de observación y comprensión en tiempo presente donde el realizador documental se adentra al mundo que rodea al músico y lo acompaña en su viaje con el fin de poder rescatar información sobre el verdadero ser detrás de su imagen pública, sobre todo gracias a los parámetros establecidos por los movimientos del direct cinema y cinema verité.

Si bien al inicio el rockumentary se limitaba a mostrar de cerca las actividades de los músicos, poco a poco no solo lo acompañaría en su viaje, sino se volvería su cómplice, obligándolo a separarse de los parámetros del direct cinema para buscar la verosimilitud y autenticidad no solo representando a la persona, sino identificándose con ella por medio de distintas formaciones creativas en función de revelar la dualidad que existe entre su vida pública y privada, los dos escenarios principales del documental musical.

### **3.3 El surgimiento del documental musical en Perú**

Una vez esclarecidos los orígenes del documental musical y el desarrollo que la producción de rockumentaries tuvo en Europa y Estados Unidos, procederemos a conocer el origen y desarrollo que tuvo este subgénero documental en Perú. En función a ello es necesario conocer cómo llegó el documental musical a Latinoamérica y cómo se desarrolló en nuestros países vecinos.

### 3.3.1 La música popular en el cine Latinoamericano

En América Latina, la relación que la música tenía con el cine era por medio de una orquesta o grupo que buscaban suplir aquellas necesidades de la audiencia durante la proyección, en los intervalos de tiempo ocasionado por fallos técnicos o retrasos en el cambio de rollo fílmico (Vitale, 2000, p. 2). Arce (2008) también coincide con esta afirmación sobre la función y rol que cumplía la música en esta etapa del cine, afirmando que era usada mayormente como una necesidad, en función de cubrir los ruidos del proyector, eliminar el carácter misterioso que algunas imágenes o completar la totalidad audiovisual. Así mismo, menciona que las interpretaciones musicales variaban según la ciudad o barrio en que se proyectaban, debido a que las distintas agrupaciones musicales de cada área interpretaban sus propias músicas locales y populares (pp. 5-7).

Este último aspecto se refleja notoriamente en el contexto latinoamericano, tomando por ejemplo la interpretación de canciones criollas durante las proyecciones de películas silentes extranjeras en Perú a inicios del siglo XX (Bedoya, 2016, p. 47), o la ejecución de sones, jarabes y zarzuelas durante las proyecciones mexicanas a finales del siglo XIX y e inicio del siglo XX (De los Reyes, 1983, p. 103).

Posteriormente, tras la llegada e instauración del cine sonoro a América Latina y la producción de películas nacionales, la música popular comenzaría a tomar presencia dentro del contenido y narrativa del film. Es así que entre los años de 1930 y 1950 el cine sonoro se convertiría en el mayor medio para la difusión cultural de géneros, repertorios, artistas y bailes provenientes de la música popular latinoamericana, especialmente de México y Argentina, quienes poseían las industrias de cine más fuertes en Latinoamérica

en ese entonces. El cine sonoro mexicano logra consolidarse a fines de la década de 1930, obteniendo un sello característico y particular gracias a la potencialización de la música ranchera, la cual no solo se trasladaba a la pantalla grande por medio de canciones, sino a través de una completa estructura del espectáculo que exponía por medio de su elenco diversos detalles regionales típicos de México. Mientras que, por su parte, el cine sonoro argentino, el cual estaba ligado al teatro y la música popular, exponía estilos musicales como el tango y la milonga, de la cual surge “Tango” (1933), la primera película sonora argentina. Es así que durante las décadas de 1930 y 1940, imperaba en el cine argentino el modelo Romero, debido a Manuel Romero, que consistía en la mofa de las obligaciones familiares de la época, exaltando las relaciones sentimentales y lúdicas por medio de la vida nocturna porteña, usando el tango como metáfora de identidad nacional. De esta manera, los espectadores extranjeros no solo presenciaban tramas teatrales, sino que asistían a observar y escuchar a cantantes y músicas preferidas, evidenciando que el cine se había vuelto en un medio que en cada película difundía la música, el talento actoral y costumbres de un país (Villalobos, 2012, pp. 82 -88).

### **3.3.2 Origen e influencia de la música popular en el cine peruano.**

Siguiendo lo ocurrido en la industria mexicana y argentina, en el caso peruano el componente musical y la comedia de abundancia verbal y gracejo criollo se instaurarían como los ejes principales del cine popular durante la segunda mitad de la década de 1930 tras el film “Buscando olvido” (1935) de Sigfredo Salas. De esta manera, se comenzaría a crear una imagen para representar al criollismo con relatos que evocaban al recuerdo y nostalgia de un pasado más atractivo, festivo y tradicional. Usando elementos como parrandas interminables o jaranas sostenida entre valeses y peleas de gallos (Bedoya, 2016, pp. 33- 41).

Un claro ejemplo de este modelo fílmico de la época es el film “Gallo de mi galpón” (1938) de Sigfredo Salas, que aportaba un componente musical, festivo y criollo, mostrando ambientes de celebración y jarana, presentando una trama simple alternada de distintos espacios musicales. También se realizó “El guapo del pueblo” (1938), dirigido nuevamente por Salas, de ambiente campero con musicalización criolla. Sin embargo, la película más representativa del cine peruano de esa década fue “Palomillas del Rímac” (1938) dirigida por Salas. El film tenía escenas criollas y costumbristas dentro de un ambiente urbano, que influyó en la creación de personajes bajo el arquetipo popular de “palomillas”, que se resume en una vida callejera desarrollando pequeños trabajos y enamorando a chicas del barrio. Una nota periodística resalta que el film era ingenuamente lírico y emocionalmente criollo, debido a que la trama resaltaba temas como el cortejo amoroso y un estilo de vida esperanzadora (Bedoya, 2016, pp. 56 - 63).

En una nota periodística de “La Noche” del 16 de agosto de 1938, se menciona que hasta esos momentos, el cine nacional se había desarrollado a base de comedias que buscaban recurrentemente temáticas en lo criollo, siendo representado en la disputa de dos hombres por una mujer (Bedoya, 2016, p. 100).

Es así que para la década de los setenta se estrena el film “Los amigos” (1978) de Francisco Lombardi, el cual poseía personajes criollos con una visión diferente al cine populista urbano previo, enfocando la narrativa en temas como el paso del tiempo, el fin de la amistad y las jerarquías sociales, dejando la visión festiva de borrachera y juerga (Bedoya, 2016, p. 183).

### **3.3.3 El paso de la música popular latinoamericana al documental musical.**

En Latinoamérica, el cine documental comprende un extenso territorio el cual sería difícil de segmentar. Tras la llegada del documental primigenio a Latinoamérica a finales del siglo XIX, muy posiblemente de las manos de un empleado de los hermanos Lumière, Gabriel Veyre, quien en 1896 filmaría quizá las primeras imágenes en movimiento en Ciudad de México y Guadalajara, entre las cuales tenemos “Baignade de chevaux / Baño de Caballos” (1896) o “Repas d’indiens / Desayuno de indios” (1896), el cine tanto de ficción como no ficción comenzarían a desarrollarse de parte de realizadores tanto locales como extranjeros (Paranagua, 2003, pp. 16 - 25). En este camino, la relación entre la música y el documental comenzaría a ser explorada tras la llegada del cine sonoro por medio de la composición de bandas sonoras que eran inspiradas en temas indígenas como el caso de “Au pays du scalp” (1931) de Robert de Wavrin o “L’impero del sole” (1956) de Enrico Gras y Mario Craveri (Paranagua, 2003, pp. 97 - 100).

Sin embargo, no es hasta la década de los sesentas que el documental comenzaría a tomar y representar distintos ritmos y géneros populares propios de su lugar de origen, siendo Cuba uno de los más relevantes. Esto se debe principalmente a que la revolución cubana de 1959 y su apuesta por el cine fomentarían la producción documental tanto en Cuba como en Latinoamérica en los siguientes años. De este periodo derivaron documentales como el largometraje “Nosotros la música” (1964) de Rogelio París, el cual exponía un amplio espectro del repertorio musical y coreográfico de Cuba; o “Y tenemos sabor” (1967) de Sara Gómez, el cual, por medio de instrumentos musicales creados por la sensibilidad insular, nos adentra en la psicología del cubano de a pie (Paranaguá, 2003, pp. 73 -183).

Así mismo, el cine documental en América Latina comenzaba a adquirir un uso como instrumento de denuncia y lucha sociopolítica dentro de un movimiento llamado “El Nuevo Cine Latinoamericano”, que adoptaba nuevas concepciones sobre las causas y perfiles del subdesarrollo, denunciando las injusticias, culpa y responsabilidades de las élites y gobiernos sobre la población, articulando discursos de concienciación política al pueblo (Ortega y Martín, 2003, pp. 42-43). Posteriormente, en 1967, cuando el festival Viña del Mar pasó de ser un festival local a uno nacional y posteriormente latinoamericano, el “Nuevo Cine Latinoamericano” estaría enfocándose inicialmente en la producción documental y de cortometraje. Fue así que los films proyectados aquel año en el festival fueron cortometrajes documentales. Dos años después, el panorama daría un giro irónico, al tener más protagonismo los largometrajes de ficción. Sin embargo, la producción documental seguiría su curso, muy influenciado por los temas sociales y las fuertes intenciones políticas que ocasionaron los problemas sociales y económicos y las dictaduras de la década de los setenta (Ruffinelli, 2005, pp. 285 – 287).

Es así que para la década de los setentas surgen documentales que registraban y representaban a los distintos artistas o bandas más relevantes de aquellos años, reflejando las improntas mencionadas por Ruffinelli. Como, por ejemplo, el rockumentarie “Adiós Sui Generis” (1976) de Bebe Kamin, que registró el concierto de despedida de la banda argentina Sui Generis, evento que significaba el final del grupo musical que institucionalizaría el rock argentino como fenómeno de masas y que permaneció activo en la época predictadura interpretando canciones que reflejaban el ambiente tenso que vivía Argentina hacia el golpe de estado de 1976 (Favoretto y Wilson, 2014, p. 55).

En el presente siglo, continúan produciéndose documentales musicales que buscan la reivindicación de la memoria colectiva que se vivió en la década de los setentas, como el film “Quillapayún, más allá de la canción” (2015) de Jorge Leiva, que cuenta cómo el exilio que sufrió la banda chilena Quillapayún luego del golpe de estado de 1973 determinó el devenir de la agrupación (Farias, 2019, p. 153). Denotándose un interés en retratar a aquellos grupos significativos en su población, representando parte de la historia de su país a través de su música.

Incluso, en los últimos años, gracias a los servicios de streaming, medio por el cual más gente puede acceder a una infinidad de películas documentales que fueron estrenadas antes de la era digital, como también producciones pensadas para la web y plataformas digitales como Netflix (Núñez-Alberca, 2018), podemos encontrar documentales musicales como la mini serie documental “Rompan Todo: la historia del Rock en Latinoamérica”, donde se hace mención a bandas de rock peruanas como Los Saicos y Los Shain’s como parte de aquellos grupos precursores del rock latinoamericano (García, 2021, p. 112).

### **3.3.4 Los inicios del documental musical en el Perú**

Mientras tanto, dentro del contexto peruano, el documental musical se desarrollaría bajo su propio ritmo. Para la segunda mitad del siglo XX, surgen diversos films documentales los cuales incluían a la música folklórica propia del lugar donde se llevaba a cabo la historia, especialmente la música andina. Un ejemplo de esto es el cortometraje documental de la escuela de cine de Cusco, titulado “Estampas del Carnaval de Kanas” (1965), donde vemos el desarrollo de aquella festividad que se lleva a cabo durante la temporada de cosechas en la provincia de Kanas en Cusco, en la comunidad de “El

Descanso” (Díaz, 2021, p. 113). En aquel film, se puede apreciar la presencia de elementos como la danza y la música, ya que se puede ver a los pobladores danzar, cantar y tocar instrumentos de viento, pero no se logra oír el sonido diegético de lo que están interpretando, debido a que el documental no presenta ningún tipo de tratamiento de sonido directo. Durante todo el film, solo se logra oír una grabación de la música de la festividad de fondo junto a una voz en off que describe lo que está sucediendo en cámara, denotando así una representación que se inclina más hacia el modo expositivo.

Entre otras obras documentales, encontramos films como el cortometraje “Materos de Chochas Chico” (1974), de Jorge Suárez Rivas, que trata sobre el Burilado de mates en la comunidad de Chichas Chico en el valle del Mantaro e incluye música folklórica de Junín; el cortometraje “Fiesta del Agua” (1975), de Ricardo Roca, que trata sobre la festividad que se celebra por la llegada del agua para la siembra e incluye folklore musical de Canta; el cortometraje “Fiesta de Mamacha Chocharcas en Sepallanga” (1975), de Ricardo Roca y Marianne Eyde, que trata sobre la festividad a la Virgen María en la provincia de Sapallanga e incluye folklore musical de Junín; el cortometraje “La Marinera” (1975), de Eduardo Tellería, que trata sobre el festival de la Marinera en Trujillo, incorporando música folklórica de La Libertad; el cortometraje “Baila Negro” (1975), de Jorge Suárez, que trata sobre el baile de los negros del pueblo El Carmen de Chíncha, incorporando música folklórica de Chíncha, el cortometraje “Carlo Magno de los andes” (1975), de Ricardo Roca, que trata sobre una danza que se evoca en la lucha de moros y caballeros cristianos en una fiesta folklórica en Huamantanga, incorporando música folklórica de Lima; el cortometraje “San Isidro y el Zorro” (1978), de José Luis Rouillón, que trata sobre un antiguo mito puneño integrado a la fiesta cristiana de San Isidro, incorporando música folklórica de Puno; el cortometraje “Canción al viejo Figma

que acechaba en los lagos amazónicos” (1978), de Nora Izcue, que muestra el recorrido que realiza Fisgo, un pescador de paiche amazónico. Durante el film, Fisgo es acompañado de música y cantos melancólicos que cada cierto tiempo se complementa con una voz en off que narra poéticamente las acciones de Fisgo, entre otros (Miranda, 2003, pp. 27 - 53). Hasta ese entonces, la música era incluida como parte del folklore que acompañaba a la gente y sus festividades de sus respectivas locaciones.

Por otro lado, comenzaban a producirse documentales donde la música no solo era un elemento más dentro de la historia a contar, sino que era el tema central del film, enfocado en los instrumentos usados en el tipo de música que se deseaba representar, como el cortometraje “Instrumentos musicales pre colombinos” (1981), de Marcos Loarte Fernández, que expone los instrumentos musicales de los antiguos peruanos de las culturas Mochicas, Nazca, Inca, Aymara, etc.; o en los músicos intérpretes, donde encontramos films como el cortometraje “Dale golpe a ese cajón” (1978), de Alejandro Legaspi y Mario Jacob, que cuenta la historia del instrumento musical afroperuano, el cajón, en Chincha; el cortometraje “La Criollita” (1980), de Emilio Moscoso Manrique, que cuenta la formación artística y rol dentro de la cultura musical costeña de la cantante Eloísa Angulo; el cortometraje “Augusto Áscuez” (1981), de Mario Pozzi-Escoti Parodi, que cuenta la historia de viejos negros limeños que custodian antiguas formas musicales criollas como Amor Fino y marineras; el cortometraje “El cóndor pasa” (1982), de Armando Robles Godoy, que cuenta sobre los primeros años de la vida del músico Daniel Alomía Robles; el cortometraje “Es Amador” (1982), de Roberto Bonilla y Miki González, que retrata a don Amador Ballumbrosio Mosquera, zapateador y músico del folklore negro de Chincha, el film narra poéticamente una descripción de la vida de Amador, intercalado con espacios musicales de carácter festivo y alegre acompañados

con imágenes de jaranas y bailes de Amador junto a su familia y amigos; el cortometraje “Diálogo musical” (1984), de Marianne Eyde, que trata sobre el diálogo musical característico de la música ejecutada con zampoñas puneñas; el cortometraje “Alfonso de Silva” (1985), de Federico de Cárdenas, que cuenta la vida y obra del músico peruano Alfonso de Silva; el cortometraje “Francisco Gonzáles Gamarra” (1987), de Nelson García, que cuenta la vida y obra musical y pictórica del artista cusqueño Francisco Gonzales Gamarra; el cortometraje “Cucharita” (1988), de Stefan Kaspar, que retrata a un músico criollo acróbata llamado Miguel Martínez, que recorría distintos restaurantes usando un par de cucharas como instrumento rítmico, el film forma parte de una serie llamada “Retratos de Supervivencia” (Miranda, 2003, pp. 53 - 141).

Es así como el subgénero musical comenzaría a desarrollarse y a tomar mayor presencia en el documental peruano, principalmente en cortometrajes, dedicándose a la representación de artistas populares, colectivos de músicos y personajes cotidianos que resaltan por su música.

Esto último se vería reflejado en dos largometrajes documentales realizados a finales de los 80's: El primero fue “Grito Subterráneo” (1987), de Julio Montero, que muestra el movimiento rock punk subterráneo de Lima de esos años, guardando mayor relación con el tipo de documentales musicales que comenzaron a haber en Latinoamérica la década anterior el film mostraba al rock nacional como un medio que expresaba descontento y resistencia de parte de los jóvenes limeños hacia el estado o gobierno de turno. El contenido de film muestra un registro de los lugares donde bandas de rock punk amateur se reunían junto a un público para dar recitales nocturnos en Lima. Entre los grupos que conforman el documental, se encuentran bandas como Leuzemia o Voz propia,

conformado en su mayor parte por jóvenes. Así mismo, el film muestra la percepción que los medios de comunicación de ese entonces tenían sobre estos conciertos, los cuales eran descritos como una expresión de una desesperada búsqueda de amor. Por otro lado, el segundo documental fue “Chabuca Granda... confidencias” (1988), de Martha Luna, que narra la biografía de la compositora criolla Chabuca Granda, a través de material de archivo de la cantante y entrevistas de gente cercana a ella. El documental fue programado para estrenarse en 1990; sin embargo, jamás llegó a ser proyectado. El film se vio frustrado debido a que exhibidores limeños se negaron a proyectarlo por durar poco tiempo (una hora aproximadamente). Tras ello, Luna se resignó a jamás proyectarlo en el Perú (Guevara, 2016, pp. 155 – 156).

Desde entonces, han aparecido más categorías musicales en el documental peruano, como lo criollo, la electrónica, el rock, la cumbia, lo orquestal, lo experimental, la fusión, el collage musical, la música extranjera (en casos de la documentación de músicos extranjeros en territorio peruano), e incluso producciones web.

### 3.3.2.1 El documental musical peruano contemporáneo

Durante las dos últimas décadas, la producción del documental musical peruano mantuvo su presencia a través de corto, medios y largometrajes documentales. Entre los documentales (producidos y/o dirigidos por peruanos) mapeados hasta la fecha de esta investigación se encuentran:

**Tabla 3: Lista de largometrajes documentales musicales peruanos desde el año 2000.**

<b>Título</b>	<b>Fecha de estreno</b>	<b>Director/a</b>	<b>Género / corriente musical</b>	<b>Duración</b>
---------------	-------------------------	-------------------	-----------------------------------	-----------------

El país de los Saxos	2007	Sonia Goldenberg	Instrumental andino	70 min
Sonidos Vivos	2010	Lucho Quequezana	Fusión instrumental	120 min
Saicomanía	2011	Héctor Chávez	Punk rock	69 min
Ruido Vulgar	2011	Luis Alvarado	Noise	75 min
Lima Bruja	2011	Rafael Polar	Criollo	82 min
Sigo Siendo	2013	Javier Corcuera	Andino, criollo, afroperuano	123 min
Ritmos Negros del Perú	2014	Sonia Barousse, Florent Wattelier y Hugo Massaera	Afroperuano	61 min
Decibel 110	2014	Miguel Vargas	Electrónica	63 min
La danza del zorzal	2014	Omar Sapaico	Instrumental andino	94 min
Posesiva de mí	2015	Andrés Mego	Fusión rock	98 min
Danzay Yaku Paq	2015	Joseph Neyra y Marco Gonzáles	Andino	99 min
Avenida Larco	2015	Alberto Rodríguez Romaní	Rock	120 min
Rockstar Avilés	2016	Fajri Rouillon	Criollo	91 min
Félix Dorian: Dos décadas de Rock and Roll	2017	Hoan Díaz	Rock	70 min
Hacienda Novoa	2018	Daniel Ibáñez y Jhonatan Zapata	Rock	75 min
Herencia	2018	John Mayta y Sandro Ventura Mantilla	Criollo	100 min
Cantar la misa con Chabuca	2018	Luis Enrique Cam	Criollo	78 min

Lima Grita	2018	Dana Bonilla y Ximena Valdivia	Electrónica	80 min
El arpista	2018	Ramiro Velapatiño	Andino	80 min
Perujazz Mágico	2019	Crimson Sinclair	Fusión	59 min
Teloneras	2019	Rómulo Sulca	Coral andino	81 min

*Fuente: Elaboración propia.*

**Tabla 4: Lista de medimetrotrajes documentales musicales peruanos desde el año 2000.**

<b>Título</b>	<b>Fecha de estreno</b>	<b>Director/a</b>	<b>Género / corriente musical</b>	<b>Duración</b>
Lima ¡Wás!	2004	Alejandro Rossi	Andina	56 min
Las manos de Dios	2004	Delia Ackerman	Afroperuano	54 min
Ciudad Chicha	2005	Raúl Romero y Omar Ráez	Chicha	47 min
Fusión – Banda sonora del Perú	2007	Efraín Rozas García	Fusión	41 min
Nunca seremos músicos	2008	Luis Carlos Burneo	Rock	52 min
Lucha Reyes, carta al cielo	2009	Javier Ponce Gambirazio	Criollo	53 min
La Catedral del Criollismo	2010	Gisella Burga y Javier Expósito	Criollo	45 min
Historias del Rock en Lambayeque	2012	Carlos Guerrero	Rock independiente	38 min

Autorretrato sonoro	2015	Manongo Mujica	Fusión experimental	45 min
Alta Tensión	2016	Percy Céspedes	Rock metal alternativo	47 min
Brujas (2017)	2017	Carmen Rojas Gamarra	Punk rock / Hard rock	50 min

*Fuente: Elaboración propia.*

**Tabla 5: Lista de cortometrajes documentales musicales peruanos desde el año 2000.**

<b>Título</b>	<b>Fecha de estreno</b>	<b>Director/a</b>	<b>Género / corriente musical</b>	<b>Duración</b>
Hanaq Pacha Kusikuynin - Coro de Niños de Andahuaylillas, Huaro y Urcos	2008	Ángel Romero Pacheco	Coral andino	5 min
Vine cargando mi arpa	2010	Carlos Sánchez Giraldo y Sofía Velázquez Núñez	Andino	26 min
Pa' otro día será	2010	Carmen Montoya Parra	Hip-hop	17 min
Marinera – Madrid – Toronto	2012	Rafael Abarca Torres	Marinera	19 min
Los Outsiders	2013	Cafeína producciones	Rock	15 min
Camina con Orgullo	2013	Marina Herrera	Fusión	30 min
Gaspar, vivo y respiro hip hop	2014	José Montoro	Hip-hop	7 min
Afro-Peruvian Beats	2017	Ernesto Cabellos	Afroperuano	18 min

Hombre Muerto	2017	Fabrizio Baroni	Rock	6 min
Good News	2017	José Balado	Afroperuano Afroamericano	31 min
Huaca sonora	2017	Crimson Sinclair	Fusión experimental	20 min
Nunca fue ficción – la historia de Electro z	2017	Alonso Bello Sánchez	Rock	19 min
Rimas de Carreo	2018	Rómulo Sulca	Rap	15 min
Misma Sangre	2018	Nelson Paz Torres	Afroperuano	16 min
AKUNDUN 25 años después	2018	Miki Gonzáles	Afroperuano	5 min
Staff de Copas	2019	Christian Acuña	Rock	29 min

*Fuente: Elaboración propia.*

Entonces, entre los años 2000 y 2020 se realizaron 21 largometrajes, 11 medimetrajes y 16 cortometrajes documentales musicales, donde los géneros musicales más representados son: música andina en largometrajes, música criolla en medimetrajes y rock y afroperuano en cortometrajes.

Incluso, cabe resaltar la existencia de producciones web de estilo documental musical, como es el caso de la serie web “Triciclo” (2016 – 2017) dirigido por Christian Maldonado junto a Monopelao Producciones, que registra la performance de distintos grupos y artistas dentro de comunidades urbanas en Arequipa; o la serie de 33 cortos documentales que realizó Vincent Moon durante su estadía en Perú el 2013, titulado “Sonidos del Perú”. De igual manera, existen distintos tipos de expresiones musicales en la web, tanto de gente que ocasionalmente registra la presentación de músicos en distintos espacios de su ciudad; o de artistas independientes como el caso de Rony Bohoquez, quien

desde el 2018 realiza el registro de su performance en espacios públicos en la ciudad de Ayacucho mientras ejecuta temas de guitarra ayacuchana.

Incluso, aunque sean pocos los festivales de cine dedicados exclusivamente al tema, el Festival Internacional de Documental Musical InEdit, que se viene realizando desde el 2003 en Barcelona, ha llegado a tener una edición en el Perú a cargo de Jandira Palomino del 26 al 28 mayo del 2017 en Lima (Rueda, 2015, p. 1172). En aquel festival se proyectaron distintos documentales nacionales como “Posesiva de mi” (2015) y “Lima Bruja” (2011) junto a documentales extranjeros como “Two sevens clash / Dread meets punk rockers” (2017), “Blur: new old Towers” (2015).

### **3.3.2.2 Conclusiones**

Por todo ello, se podría decir que el documental musical es producto del constante desarrollo que tuvo la música en el cine nacional durante el siglo XX, desde el cine silente hasta por el cine sonoro, llegando a terreno documental gracias al creciente interés por parte de realizadores documentales hacia las distintas corrientes musicales que expresan diversas culturas, reflejo de nuestra historia e identidad, en nuestro país. Incrementando su producción al pasar de los años, gracias al constante avance tecnológico que facilitarían el acceso de equipos audiovisuales a más documentalistas. Llevando así a convertir al documental musical en un subgénero en auge en el Perú.

## **CAPÍTULO 4: El resguardo de la música criolla en la actualidad por medio de la escena musical criolla underground limeña.**

### **4.1 El criollismo y la escena musical underground en Lima**

En el presente capítulo, ahondaremos en la definición del criollismo dentro del contexto peruano y la formación de distintas escenas musicales criollas en Lima, haciendo énfasis en la escena musical criolla underground y su presencia en la actualidad.

Para ello, se hará un breve repaso sobre la definición popular de lo criollo desde la época colonial y cómo se fue construyendo la escena musical criolla durante el siglo XX.

#### **4.1.1 Criollismo limeño**

Sobre el término “criollo”, este posee distintas capas de significación que se vinculan a la adhesión de grupos de origen variado, como mestizos y mulatos “acriollados”. Sobre ese sentido, el criollismo viene a ser la construcción ideológica de lo “criollo” (De la Rosa y Numbauser, 2012, p. 13).

Según Acuña (2007), en el Perú podemos encontrar como mínimo cuatro objetos de estudio relacionados a lo criollo:

- Que alude a un fenómeno literario, o sea un tópico costumbrista.
- Que hace referencia a una jerga, o sea el habla corriente del castellano que expresaban los peruanos del siglo XX.
- Que alude a prácticas culturales de Lima o la costa peruana (jaranas o costumbres culinarias)

- Como sinónimo de prácticas culturales que refieren a una tradición nacional en constante reinención por razones políticas.

Sin embargo, antes de llegar a aquellos tópicos, el término criollo provenía de un uso y significado diferente.

#### **4.1.1.1 Definición popular de lo criollo durante el siglo XIX**

Durante la época colonial, el término era usado por portugueses, españoles y franceses para indicar aquello que era oriundo de las Américas. Posteriormente, durante el siglo XIX, muchos intelectuales se referían a lo criollo como una traducción directa de lo típico o lo nacional (Acuña, 2007, p. 116). ¿Cómo se logró ese cambio? Para poder responder a la pregunta es necesario hacer un repaso del recorrido y desarrollo que tuvo el término “criollo” en tierras peruanas desde la época colonial.

En el mundo luso-hispano, el término servía para identificar a los descendientes africanos nacidos en América, como es el caso de los hijos de esclavos africanos que nacían en casa de sus amos. Posteriormente, las colonias españolas y francesas en América comenzarían a usarlo para referirse a cualquier negro nacido fuera de África. Este uso duró aproximadamente hasta 1560. Es así que, avanzando en el siglo XVI, el término sufre un desplazamiento léxico, siendo ahora usado para referirse a los hijos de padres españoles nacidos en América. Aquel uso genérico del término duró incluso hasta el siglo XIX. Así mismo, durante la época colonial el término también se utilizaba para hacer referencia a animales y vegetales propios de Europa que crecían en las colonias. Incluso existe documentación colonial donde el término es utilizado para referirse a los descendientes de la población precolombina de los Andes, e incluso a indígenas nacidos en esclavitud, dejando ver el constante uso que se le dio al término en las Américas era en función de

referirse a lo oriundo. A esto se le sumó que, durante el transcurso del siglo XVII, el término adquirió una carga negativa debido a que comenzó a usarse para rebajar la condición social de los españoles americanos, asimilándolos a la misma condición social de aquellos que consideraban criollos (negros, mulatos, animales y plantas criollas). Sin embargo, en la época republicana, muchos intelectuales limeños, en su mayoría descendientes de españoles americanos, comenzaron a referirse a lo criollo como sinónimo de lo peruano (Acuña, 2007, pp. 117-125).

Fue así que, durante el siglo XIX, posteriormente a 1825, comenzaría una etapa en que el Perú se comenzaría a abrir ante las influencias políticas y comerciales del extranjero, ocasionando que los limeños de origen colonial tardío adecuaran nuevos hábitos, ritos y modos de vida provenientes de Francia e Inglaterra. Aquellas actitudes (preferencia de la ópera ante la jarana, el gusto por ritmos modernos como la mazurca o el consumo de champaña y grog y el rechazo hacia “limeños criollos” que tomaban aguardiente de Pisco, hacían sonar el guitarrero y bailaban un buen zapateo) serían satirizadas y de paso criticadas en las obras de diversos costumbristas de la época con el objetivo de representar los hábitos limeños, promover su corrección y eventualmente eliminarlos. Este deseo se debía a que muchos costumbristas lamentaban que muchos limeños prefieran copiar el modo de vida y actitudes de aquellos extranjeros que venían a Lima solo a ganar dinero y a criticar todo lo referente a lo peruano. Por ello durante el siglo XIX la calificación del modo de vida en Lima como criollo era una forma de enfrentar la influencia foránea y reafirmar lo peruano (Acuña, 2007, pp. 125-131).

Ya para inicios del siglo XX, los costumbristas afirmaban que lo criollo se entendía por aquel conjunto de prácticas culturales que aún sobrevivían en los hábitos del plebeyo

limeño, o sea en los barrios más pobres, mientras que la élite se había desvinculado de la mayoría de ellas. Es así como el plebeyo, también llamado el personaje del callejón, se convirtió en el típico representante de la viveza y gracia criolla del siglo XX, con actitudes coquetas, afables o presumidas (Acuña, 2007, pp. 131-133).

Esto se debe a que este grupo poblacional conformado no solo por españoles empobrecidos, sino también mestizos, indígenas y afroperuanos, constituyeron progresivamente una identidad cultural que demandaba su reconocimiento como lo verdaderamente peruano. Esto se conoce como “el criollismo popular”, el cual se encontraba totalmente desvinculado del criollismo colonial, ya que se presentaba como un código cultural de nexo social que incorporaba de forma selectiva a quienes conocían sus prácticas de identificación ritual, tratándose como iguales, sin importar las diferencias étnicas o de clase que podían existir entre ellos, pero a la vez excluían a aquellos que desconocían estos códigos. De esta forma surge lo criollo popular como sinónimo de un estilo de vida donde la picardía y la gracia tomaban un rol importante en un grupo humano que había constituido una jerga propia, se burlaba de la aristocracia y su formalidad y tenía un gusto hacia los juegos de azar y las jaranas. Ser criollo significaba “ser vivo”, “sabérselas todas”, combinando un accionar astuto, bravo y prudente, sin dejar de lado el caballerismo, el honor, la fidelidad y la decencia (Valdivieso, 2014, pp. 45 – 46).

#### **4.1.1.2 El callejón, cuna de la identidad criolla de inicios del siglo XX**

Como hemos visto anteriormente, dentro del contexto limeño, a inicios del s. XX la idea popular de lo “criollo” suponía un estilo de vida con códigos de conducta y conjunto de solidaridades entre iguales, basados en significados y sentidos provenientes de la cultura afroperuana, la picaresca española y culturas mediterráneas. Por lo que el ser criollo, que

no invalidaba el ser negro, zambo o mestizo, era sinónimo de ser “alegre y jaranero” (Panfinchi, 2000, p. 14). De esta manera el ser criollo se entiende no como una característica física o de apariencia, sino de prácticas y tradiciones, teniendo como representante de estas prácticas en esos años al plebeyo limeño.

Los barrios donde vivían los considerados plebeyos eran descritos como lugares pobres, hacinados, insalubres y que presentaban una gran concentración de callejones y vecindades en comparación del resto de Lima. Geográficamente, aquellos distritos correspondían a lo que hoy conocemos como Barrios Altos (distritos 5 y 6), La Victoria (distrito 8) y el Rímac (distrito 9). En aquel entonces, cantidad de residentes por distritos variaban entre 40 a 50 personas, las cuales no contaban con servicios de agua potable ni desagüe y perecían mayormente por tuberculosis, gripe y fiebre tifoidea (Panfichi, 2000, p. 3). Incluso otras fuentes afirman que estos callejones podían llegar a albergar entre 50 y 200 personas (Lloréns, 1983, p. 25).

A pesar de todo ello, estos barrios eran entendidos como espacios sociables, obteniendo un papel importante para la definición de la identidad limeña dentro de una Lima multiétnica que estaba gobernada por fuertes criterios de diferenciación social. Los barrios se encargaban de crear vínculos y significados comunes que tenían como base la convivencia cotidiana. Aquello dio pie a la convivencia entre afroperuanos, mestizos, indígenas y demás grupos étnicos, mayormente considerados como “negros” debido la áurea y su variada influencia afroperuana (Panfichi, 2000, p. 3).

El entorno de estos barrios estaba conformado por elementos como iglesias o parroquias de origen colonial, en las cuales se celebraban eventos centrales vecinales como bautizos,

bodas, defunciones, fiestas religiosas y el apoyo a las festividades organizadas por hermandades o cofradías en los callejones y solares, brindando de esta manera espacios de socialización entre vecinos. Otros espacios de encuentro entre vecinos eran las fronteras entre barrios, que estaban establecidas por esquinas específicas, donde se realizaban intercambios comerciales; o si no chinganas o pulperías, donde distintos individuos se reunían a beber y pasar momentos de diversión, reforzando de esta manera los vínculos entre diversos grupos étnicos. En esos años, uno de los barrios más relevantes e importantes era Malambo, que a inicios del siglo XX contaba con 44 callejones en los que habitaban 4560 personas. La gente que vivía en Malambo tenía un profundo sentido religioso, cada callejón tenía un Santo Patrón al cual le dedicaban una fiesta anual con la cual se identificaban. Entre aquellos, están la Virgen de Fátima, Santo Domingo, San José, Santa Rosa, Santa Eufemia, La Virgen del Carmen, entre otros (Panfichi, 2000, pp. 3-5). Esta característica de festejo alrededor de las costumbres y creencias católicas también es destacada por Lloréns (1983), quien afirma que las celebraciones como cumpleaños, bautizos y matrimonios, eran razones suficientes para realizar distintas jaranas en compañía de amigos y vecinos. En su mayoría, aquellos callejones tenían la imagen de algún santo católico, el cual era venerado y considerado patrón o patrona de sus moradores, a la vez que brindaba protección a sus hogares. Debido a ello los residentes acostumbraban festejar el día del santo patrón organizando misas, ceremonias y procesiones por el barrio, finalizando con celebraciones criollas. Así mismo, los callejones eran escenario de conmemoración de carnavales y efemérides nacionales (p. 26).

Se podría decir que aquellas festividades se relacionaban directamente con que sus habitantes se caracterizaban por ser maestros del baile, la cocina y la música. Que además

solían tomar las calles o espacios públicos como la plazuela San Lázaro para transformarlos en alegres representaciones festivas (Panfichi, 2000, p. 5).

Es así que, a través de la gente que habitó estos distritos, especialmente el de Malambo, que podemos comprender cómo era el estilo de vida “alegre y jaranera”, que a pesar de la pobreza y demás problemas que traía consigo la condición social que predominaba en aquellos barrios, buscaba expresar un sentimiento de unión por medio de sus festividades, donde destacaba la música criolla, la cual sería clave para identificar las distintas etapas que atravesó el Perú durante el siglo XX, reflejado en sus compositores y músicos criollos y el camino que recorrieron en busca de mantener vivo al criollismo.

#### **4.1.2 Construcción de la escena musical criolla limeña: la relación entre espacio, música y criollismo durante el siglo XX**

En función de comprender cómo se fue construyendo la escena musical criolla en Lima, se debe responder a qué entendemos por escena musical.

Estos espacios, según Rohner y Contreras (2020), se pueden definir en base a conceptos de autores como Straw, Shank, Bennet y Peterson, quienes presentan un conjunto determinado de eventos, espacios o encuentros físicos o virtuales que giran en torno a uno o varios estilos musicales, congregando a músicos, productores y fans, clasificándolas en:

- Escena local, conformada por actividades enfocadas directamente hacia un estilo de música en un espacio y tiempo delimitado, donde la apropiación y reinterpretación de signos culturales adoptados de otros espacios coexisten.
- Escenas translocales, que pueden ser escenas locales que están conectadas con otras de su mismo tipo, pero se encuentran distantes en el espacio; escenas que

están articuladas alrededor de la música del mercado global; o aquellas donde se evidencia la movilidad de fans.

- Escenas virtuales, conformadas por comunidades de fans de ciertos géneros, artistas o grupos musicales que se encuentran dispersos geográficamente, dedicados a la producción de contenidos, cultivando la nostalgia por escenas, músicas y grupos.

Estas propuestas son construidas desde las prácticas musicales, las interacciones cotidianas y los espacios recurrentes, que en conjunto proveen contextos de interpretación, producción y reproducción de la música. Por lo tanto, las escenas relacionadas a la música criolla se comprenden como sub escenas que se articulan en torno a redes de personas específicas, con actividades y repertorios específicos que las identifican y diferencian entre sí (pp. 37 - 39).

#### **4.1.2.1 Gestación de la escena musical criolla a inicios del siglo XX en Lima**

Una vez aclarada la cuestión, lo siguiente en identificar es el camino que recorrió la música criolla dentro de los procesos de producción y difusión musical del siglo XX. En ese entonces, se reconocían dos vertientes principales de la música popular limeña: la música criolla y andina. Ambas son consideradas como expresiones artísticas y culturales que se identifican con diferentes sectores sociales, las cuales van transformándose en conjunto a la vida de sus portadores y agentes, reflejando así los procesos que se vivía tanto en Lima como en el país. En el caso de la música criolla, actualmente se sigue empleando distintos términos con el fin de identificar la época o estilo de una producción musical criolla, como por ejemplo la “Guardia Vieja”, “la edad de oro”, “los tiempos ha”, etc. (Lloréns, 1983, pp. 11-23).

En función de comprender mejor estos procesos, es necesario remontarse al momento previo al uso popular del fonógrafo y funciones cinematográficas, para tener en cuenta la práctica musical antes de los medios de difusión. Por ello, nos remontamos hacia los primeros años del siglo XX. En ese entonces, Lima se conformaba por barrios conglomerados que se encontraban alrededor de edificios públicos y de gobierno (Lloréns, 1983, p. 24). Como hemos visto con anterioridad, aquellos barrios estaban rodeados de pobreza y condiciones insalubres, albergando numerosas familias de bajas condiciones económicas, que a pesar de todos los problemas expresaban alegría por medio de sus fiestas y jaranas.

Es dentro de aquel ambiente urbano, que la música criolla se transmitía y difundía por canales orales o por medio de festividades que celebraban en cada callejón. (Lloréns, 1983, pp. 24-26) Que como hemos visto, solían darse alrededor de las costumbres o tradiciones religiosas que cada callejón tenía. Donde elementos como sus santos patronos, tradiciones y jaranas, estimulaban un sentimiento de pertenencia e identidad de parte de las clases populares limeñas hacia el lugar donde se vivía, un barrio específico o un callejón en particular (Lloréns, 1983, p. 26).

De igual manera, los distintos barrios limeños manifestaban variedades en sus expresiones culturales musicales. Por ejemplo, cada barrio desarrollaba estilos los cuales diferían ligeramente a los géneros criollos, distinguiendo el lugar de procedencia de los guitarristas al escuchar su forma de tocar o identificando el barrio de origen de los distintos cantores solo escuchando su manera de entonar la voz y el ritmo que otorgaban a cada canción. Es así que se logra desarrollar un sentimiento de pertenencia y orgullo de

barrio, el cual suscitaba a la competencia entre intérpretes de cada barrio (Lloréns, 1983, p. 27).

#### **4.1.2.2 El periodo de la Guardia Vieja**

Ahondando más en el aspecto musical de aquellas jaranas y fiestas en los callejones, estas mayormente eran animadas por músicos no profesionales, quienes ejecutaban valeses, polcas, en medio de marineras, tristes y yaravíes, intercalando ocasionalmente con mazurcas y cuadrillas de moda. Así mismo, se considera posible la inclusión de algunas expresiones musicales afroperuanas en estas fiestas y celebraciones, debido a la presencia de peones negros que venían de haciendas y pueblos de la costa central. De esta manera, se puede reconocer a este tipo de expresiones musicales como música criolla dentro de la amplia música popular costeña, lo cual daba a entender a la música criolla como aquella que era producida por y para las clases populares limeñas, constituida generalmente por géneros como el valse y la polca, marcando un periodo histórico de la música criolla llamado Guardia Vieja, que se mantuvo vigente entre finales del siglo XIX y 1920. En ese periodo el vals comenzó a adquirir características locales tras la adquisición de distintas influencias, tanto europeas (el waltz vienés, la jota española y la mazurca polaca), como también afroperuanas y mestizas (pregones, tristes), ambas de la costa central (Lloréns, 1983, pp. 27-32).

Los músicos y compositores criollos de la Guardia Vieja eran en su mayoría artesanos y obreros, los cuales no tenían conocimientos formales o técnicos sobre composición o interpretación, ni obtenían beneficios económicos de su música. Así mismo, no les interesaba registrar su repertorio, debido que no existía ningún incentivo monetario para poseer los derechos de obras que no eran consumidas más allá de las fiestas y jaranas de

los barrios populares. Por esa razón vales como “El guardián”, “Brisas del mar”, “Pasión de hinojos”, “Así es mi amor”, “Tus ojitos” o “La pasionaria”, provenientes de autores de la Guardia Vieja quedaron como obras anónimas, distinguidas solo por el nombre genérico de Guardia Vieja (Lloréns, 1983, pp. 32-35).

#### **4.1.2.3 El declive de la música criolla y el surgimiento de la generación de Felipe**

##### **Pinglo**

Tras el auge de la Guardia Vieja, se aproximaría un periodo crítico para la música criolla, debido principalmente al impacto que generó el inicio de la modernización en el país, que trajo grandes cambios estructurales entre 1920 y 1930. El desarrollo y crecimiento de avenidas conectaban varios barrios de Lima y generaba la ampliación de distintas calles, que ocasionaba una serie de transformaciones en la vida cotidiana en la urbe. Así mismo, las generaciones más jóvenes comenzarían a acoger novedades y modas foráneas, especialmente de Norteamérica. Lima comenzaría a volverse cada vez más moderna, trayendo consigo el advenimiento de medios masivos para la difusión musical. Es así que el fonógrafo comenzaría a popularizarse más, el cual brindaba la posibilidad de escuchar en cualquier momento la música que fuese lanzada al mercado, difundiendo modas musicales y entablando un nuevo tipo de relación entre el músico y su público consumidor. También cabe resaltar que durante las tres primeras décadas del siglo XX la música peruana lograba escasamente ser registrada en roscos, probablemente por no contar con un público consumidor numeroso que haga rentable la producción en masa de aquellos temas musicales (Lloréns, 1983, pp. 35-38). Es así que se puede presenciar uno de los primeros inconvenientes que tuvo la música popular peruana ante la música foránea, ya que el consumo de esta última afectaba el desarrollo, producción y difusión de canciones e intérpretes peruanos que reinaban en los barrios populares.

Posteriormente, la simplificación de uso y adquisición de aparatos de reproducción de música y la aparición de otros medios masivos como el cine sonoro a finales de la década de 1920 acercaban al público local cada vez más hacia la música internacional de moda, influyendo directamente en los gustos populares de la población limeña. Es así que las fuentes que nutrieron la Guardia Vieja fueron desplazadas por nuevos vehículos de transmisión. Es así que eventualmente los compositores populares limeños comenzarían a adaptar aquellos estilos foráneos a sus propias creaciones, en función de conseguir la aceptación del público local y poder formar parte de los medios de difusión modernos de ese entonces. Incluso, las jaranas de callejón terminaron sucumbiendo a la invasión de los géneros norteamericanos y hasta argentinos, debido a la demanda musical por parte de los jóvenes. Tal como se menciona en testimonios de los compositores de la época: “... *Parecerá mentira, pero en los callejones no querían bailar el valse... Tango, la juventud quería tango...*”. Debido a ello varios músicos pertenecientes a la Guardia Vieja se negaron a adaptarse a las nuevas tendencias. Mientras que otros tuvieron que aprender a ejecutar los nuevos ritmos solicitados por su público. Estos últimos eran compositores jóvenes o que recién empezaban su trayectoria artística, que pasarían a ser figuras conocidas de la canción criolla, como Pablo Casas Padilla, autor del valse “Anita”, quien confirmó que a pesar de ejecutar lo suyo, hacía también lo extranjero dentro de una misma jarana, combinando de esta forma valse, polca, tango y fox-trot en la misma fiesta. De aquella generación de compositores aparece Felipe Pinglo Alva, un virtuoso autor y ejecutor de tangos y foxtrots de moda, quien también se convertiría en uno de los más relevantes compositores de música criolla de esos años (Lloréns, 1983, pp. 38-46). En este punto es más notable las diferencias entre las mentalidades de los miembros de la Guardia Vieja ante los de la nueva generación de compositores, ya que hemos visto que

los músicos de la Guardia Vieja jamás llegaron a interesarse en la grabación de sus temas, quizá porque muchos de ellos no eran músicos de profesión y ejecutaban aquellos temas por y para su gente; mientras que muchos de los nuevos compositores y músicos se proyectaban a construir una trayectoria artística ante un público mayor.

Eventualmente, tanto los compositores populares limeños como su audiencia lograron familiarizarse con las distintas músicas foráneas, ocasionando que ambos grupos compartan la afición por ambas vertientes musicales. Esto se refleja claramente en el trabajo de Pinglo, quien introducía características foráneas como el foxtrot en sus polcas criollas como “El Saltimbanqui”, “El sueño que yo viví”, “Llegó el invierno”, “Ven acá limeña” y “Dolores”, las cuales, debido a su gran éxito, son consideradas válidas para incorporarse al repertorio criollo. Otros autores contemporáneos a Pinglo que también tomaron influencias foráneas juntando al paso doble español con la polca en temas como “Bombón Coronado”, de Pedro Espinel Torres; “La gitaniño”, de Víctor Correa Márquez; “Lima” de Jorge Huirse y Enrique Portugal, entre otros. Mientras que, respecto al vals criollo, se amplió y diversificó su universo armónico, aumentando variaciones en grados tonales, y a su vez se alteró el orden, duración y estructura característica de la Guardia Vieja. Así el nuevo repertorio presentaba melodías más ricas y sutiles, obteniendo más libertad a la hora de usar armonías e incorporar giros melódicos que no habían sido explorados anteriormente. Muchas de estas innovaciones se encuentran en los vales de Felipe Pinglo como “El canillita”, “La oración del lobriego”, “Jacobo el leñador”, “Tu nombre y el mío”, “Horas de amor y Sueños de opio”. Así mismo, podemos encontrar similitudes en la obra de otros autores como Laureano Martínez Smart, Pedro Espinel Torres, Samuel Joya Neri o Eduardo Márquez Talledo. Es así que surgió la denominada “Generación de Pinglo”, de la cual su integrante principal percibía claramente la pugna

que existía entre lo nacional o local y lo internacional o cosmopolita, afirmando que él luchaba por sacar adelante la canción criolla, para que su folklore recupere el lugar que le corresponde tanto en el Perú como en el extranjero (Lloréns, 1983, pp. 46-51). Esto último dejaba claro que esta nueva generación, a diferencia de la Guardia Vieja, se había originado tras el advenimiento de nuevos medios masivos de difusión, el constante desarrollo de la industria musical comercial foránea y las nuevas relaciones con la audiencia, forzando a toda una generación de jóvenes compositores a adaptarse y adentrarse en el mismo terreno de la competencia foránea con el objetivo de mantener y hacer reconocer la música criolla ante el pueblo peruano y extranjero.

Debido al alcance que logró la música criolla tras adaptarse y nutrirse de las nuevas influencias, es que los aficionados de la música criolla recuerdan más a los compositores de la Generación de Pinglo que a la Guardia Vieja, originando así parte de la imagen de la etapa clásica también llamada “edad de oro” que oscilaría entre los años 1920 y 1950, periodo en el que las dinámicas de producción y difusión musical continuó experimentando cambios en su proceso de asimilación, grabación y radiodifusión afectando a la música criolla y a otros géneros musicales costeños como la marinera limeña, el triste y similares, géneros afroperuanos, etc. que debieron modificar su estructura y duración en función de ajustarse a los límites temporales que imponían los discos de la época y emisoras radiales. Este dominio que poseían los cánones de la industria musical ocasionó que varios compositores fueran perdiendo su autonomía, componiendo éxitos rápidos e intrascendentes solo con el objetivo de extender su popularidad, introduciendo cambios notorios según los géneros foráneos del momento. Esto eventualmente llevó a la aparición de un grupo de compositores que eran ajenos a la línea criolla de generaciones pasadas, y que solo componían música criolla por mero

oficio o para encontrar nuevas expresiones o estilos que los llevaran al éxito. Tal es el caso de Mario Cavagnaro, quien afirmó que comenzó a componer boleros en el año 1951, debido a que Los Panchos estaban de moda, para posteriormente interpretar música tropical. Cavagnaro desconocía la música criolla hasta que comenzó a trabajar profesionalmente como músico. Él sabía que no podía componer música criolla porque carecía de raíces, pero un día, tras escuchar las canciones “Zapatero celoso” o “La venida del amor” de Los Troveros Criollos, canciones con pura alegría y no lamentos, se dijo a sí mismo que así sí podía y compuso “Afana tu estofao” (Lloréns, 1983, pp. 51-73).

Por lo que se puede decir que, para este punto, la comercialización de la música criolla, por parte de la industria musical y medios de difusión, estaban siendo responsables de una pérdida de originalidad y un sin sabor en aquellas composiciones carente de raíces que buscaban obtener un éxito temporal dentro del consumo popular de aquellos años. Este proceso es descrito por Aguirre y Panfichi (2014) como la desfolklorización del criollismo, la cual es definida como el abandono del entorno local del barrio dentro de la música y el inicio de su proceso de masificación a causa de la entrada masiva de ritmos foráneos, el advenimiento de la industria radial y el desarrollo de la industria fonográfica (p. 272).

#### **4.1.2.4 La creación de instituciones para el criollismo**

Hasta ese momento, la invasión de ritmos foráneos, la profesionalización del músico, impulsada por el desarrollo de las industrias fonográfica y radial y la transformación de la misma Lima, que poco a poco iba adquiriendo el perfil de una metrópoli, trayendo consigo crecimiento poblacional, migraciones internas y el movimiento de la población hacia otras partes de la ciudad, que modificaba el sustrato sociocultural de los barrios y

sus prácticas musicales, generaron cambios en el panorama musical limeño. Es entonces que surgen las instituciones y centros musicales en función de preservar la memoria de un conjunto cultural musical que ya había comenzado a transformarse (Aguirre y Panfichi, 2014, pp. 273-274).

Es así que la institucionalización del criollismo comienza desde 1930 con la formación de Centros Sociales y Musicales, que nacieron como clubes o asociaciones que pretendían preservar la tradición criolla manteniendo vivo el legado de un compositor fallecido. Tal es el caso del club/asociación “Carlos A. Saco”, que fue fundado poco después de la muerte de aquel compositor criollo el año 1935. De igual manera sucedió con Felipe Pinglo y con muchos más. Sin embargo, cabe mencionar que estos centros musicales o sociales no siempre eran bautizados con el nombre de algún compositor criollo. De esta forma sus propósitos comenzaron a expandirse, incluyendo la defensoría de la línea musical criolla ante las nuevas modas foráneas, rescatando los distintos aspectos de la tradición cultural y musical criolla temprana, como la comida, vestimenta, el habla, los bailes y sobre todo los repertorios. De esta manera los Centros Sociales y Musicales llenaban el vacío que iba dejando los cambios de Lima, los cuales estaban poniendo fin a las características que poseían los barrios populares a inicios del siglo XX, mientras aceleraban la desfolklorización y comercialización de la práctica musical. Es así que estos centros ofrecían un entorno donde el artista pueda retornar a aquellos vínculos personales con la creación popular y el público de barrio (Lloréns, 1983, pp. 73-75).

#### **4.1.2.5 La música criolla en la segunda mitad del siglo XX**

Los primeros años de la segunda mitad del siglo XX trajo consigo una mayor integración de la música afroperuana hacia el valse y la polca, influenciando en su

instrumentalización, ritmo y melodía. Un principal ejemplo es la integración del cajón, que comenzó a ser usado como acompañamiento en valeses y polcas a finales de los años 50's, algo único ya que el cajón era exclusivo de la marinera limeña y norteña, el tondero y géneros afroperuanos. Fue así que poco a poco el cajón logró integrarse como uno de los instrumentos básicos dentro de los conjuntos criollos. De igual manera, la llegada de compositores e intérpretes de provincias costeñas norteñas siguieron sumando y enriqueciendo de influencias al valse criollo (Lloréns, 1983, pp. 89-91).

Es así que, mientras ocurría esta integración, comenzaría una etapa en la que la música criolla tendría una asimilación progresiva hacia la "peruanidad", que incluía una aceptación y disfrute de parte de las esferas gobernantes. Ya en la década de los 40's los Centros Sociales y Musicales realizaron una campaña con la finalidad de que el Estado peruano los reconozca e instituya de manera oficial como parte del acervo cultural nacional. Es así que en 1944 se da una Resolución Suprema, la cual instauraba el 31 de octubre de cada año como el "Día de la Canción Criolla". Fue así que eventualmente, el criollismo pasaba a ser incluido por los gobernantes de forma cada vez más abierta. Ya a inicios de la década de 1950 el presidente M. Odría llamaba frecuentemente a los Embajadores Criollos, un trío criollo muy popular. Fue entonces que la creciente migración de las zonas rurales hacia la costa, que venía desde finales de la década de 40's, agravó los sentimientos de desprecio y temor que tenían los sectores medio urbanos y la clase dominante de Lima hacia los sectores populares campesinos, que al ingresar a las ciudades comenzaron a realizar y ofrecer sus expresiones artísticas y culturales como símbolos populares de nacionalidad peruana. Es entonces que se comienza a reforzar la imagen de la "Lima criolla", la "Lima señorial" ante la invasión andina. Debido a ello, colocaron a la pura raza negra como una imagen de admiración paternalista ante la raza

india, a la cual definían como mezclada y degradada. De esta forma, mientras lo criollo surgía como lo popular, lo andino quedaba relegado a un segundo plano como una nacionalidad de segunda categoría, considerado lo “vernacular” dentro del arte popular (Lloréns, 1983, pp. 75-79).

Así mismo, cabe resaltar que fue el mismo Estado quien se encargó de difundir la música criolla y costeña como imagen musical de lo popular peruano, generando el fin de la institucionalización de la música criolla, ya que se comenzó a utilizar a ciertos compositores criollos como mecanismos de propaganda política. Un ejemplo de ello es la canción “Y se llama Perú”, de Augusto Polo Campos, quien liberó el tema durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado, mostrando admiración por las Fuerzas Armadas expresando un ideal de unidad nacional. Otros valeses como “Contigo Perú” o “Cuenta conmigo Perú”, ambos autoría de Polo, contaban con un gran apoyo y difusión por parte del Estado peruano, promocionándose en los medios como la música popular más representativa de la nación peruana, ocasionando que hasta el día de hoy Polo sea uno de los compositores de valeses con más fama. A su vez, la producción musical criolla y su difusión radial comenzarían a darle espacio a canciones con letras dedicadas al pasado aristocrático limeño que, a diferencia de generaciones pasadas, dejaban de lado en sus letras a personajes populares, ambientes proletarios o callejones limeños. Un ejemplo de este tipo de repertorios es el conocido tema “La flor de la canela” de Chabuca Granda, que está dedicado a una mujer de raza negra, pero a su vez hacia una Lima virreinal, antigua y remota (Lloréns, 1983, pp. 80-83).

Estas tendencias llevaban al criollismo hacia una desfolklorización inminente, que a su vez era resistida por promotores y admiradores que idealizaban la “pureza musical y

autenticidad” haciendo referencia a la construcción de una imagen mítica sobre la Lima antigua y a las jaranas de callejón, contrastando enormemente con las condiciones de vida que atravesaban las clases populares limeñas a inicio del siglo XX y dejando de lado el reconocimiento de las influencias musicales foráneas que dieron forma al criollismo (Lloréns, 1983, p. 77). Es así que en Lima se presencié la aparición, disolución y transformación de diversas instituciones musicales dedicadas a la música criolla que sirven a distintos públicos, ya sea a los se vinculan con escenarios más comerciales, como también a aquellos que se mantienen al margen del circuito comercial (Rohner y Contreras, 2020, pp. 40-41).

#### **4.1.2.6 El resguardo del criollismo en la actualidad, las escenas criollas contemporáneas**

Es así que a finales del siglo XX, específicamente durante la segunda mitad de la década de 1990, los centros musicales y peñas se posicionaron como los mayores escenarios donde se guareció y desarrolló la música criolla en Lima después del declive que sufrió dentro de la industria musical (Rohner y Contreras, 2020, p. 40).

En la actualidad existen diversos términos para referirse a instituciones dedicadas a la práctica musical criolla, como por ejemplo títulos como centro social, centro musical, peña, peña casera, peña de amigos o peña comercial hacen referencia a este tipo de lugares carentes de estatutos o regulaciones por algún órgano administrativo local. Aquellos lugares que son denominados como peñas musicales, entendiendo el término “peña” como una reunión de amigos para la práctica de alguna o varias actividades, hacen referencia a dos escenarios. Por un lado, el término “peña” dentro del contexto criollo puede significar una reunión entre amigos para hacer música ya sea en una casa, una

bodega, un bar o cualquier espacio donde se puedan acomodar; mientras que “peña comercial” hace referencia a un establecimiento fijo que ofrece un show musical hacia un público consumidor. Mientras que por otro lado, aquellos que reciben la denominación de centros musicales no proveen más que una institucionalización simbólica a sus establecimientos, los cuales son vistos como centros que salvaguardan tradiciones y folclor, ya sea haciendo énfasis en el repertorio de un compositor fallecido como hemos visto con anterioridad, o realzando el estilo musical propio de cada barrio o sector representado como es el caso del CM Barrios Altos, CM Callao o CM Victoria. En ellos se depositan distintos elementos de la cultura limeña como la relación de la comida y la fiesta, reflejado en versos populares como “*Guitarra, cajón y olla, eso es la música criolla*”; motivos religiosos católicos alejados del dogma y permeables a la adopción de una religiosidad popular; relaciones de género complejas; vestimentas diferentes a las modas actuales y más elementos que proporcionan una identidad particular a estos espacios y sus asistentes (Aguirre y Panfichi, 2014, pp. 269 – 275).

#### **4.1.3 La escena criolla underground limeña.**

A la fecha de hoy, a su vez de las distintas peñas de carácter comercial, existen peñas de menor envergadura o centros musicales de carácter barrial donde nuevos compositores e intérpretes continúan ejecutando un repertorio de música criolla distinto a aquel que fue canonizado durante 1970, ganando espacio entre aficionados y asiduos se comenzó a gestar una música criolla diferente a la que fue inmortalizada por las radioemisoras e industria discográfica de décadas pasadas, manteniéndose al margen del circuito comercial, instaurando la escena musical criolla underground (Rohner y Contreras, 2020, p. 41).

¿Qué es lo que significa esta cualidad de escena musical criolla underground? Según Rohner y Contreras (2020), es una característica que se le otorga a una escena asociada a la música criolla, la cual marca distancia y diferencias con aquellas escenas que forman parte del criollismo más oficial, comercial y masivo, como las peñas comerciales. Entre los elementos que caracterizan a las escenas musicales underground tenemos a:

- La vinculación con una comunidad asociada a lo largo de su existencia. Presente tanto en los centros musicales o peñas más tradicionales o caseras. Esto se evidencia más en aquellos centros musicales que se gestaron como clubes, los cuales han tenido socios, tanto donantes como musicales. Mientras que en el caso de peñas caseras o tradicionales, esta vinculación se ve reflejada en la formación de músicos y la progresiva aceptación de un público que se fueron tornando en cultores de su música, construyendo así vínculos de amistad o trabajo ya sean íntimas o musicales entre directores, músicos y cultores de la institución (Rohner y Contreras, 2020, pp. 41-42).
- Un distanciamiento del repertorio musical criollo difundido por la industria musical y medios masivos de comunicación como la radio o televisión entre 1960 y 1970, donde encontramos a artistas como Lucha Reyes, Óscar Avilés, Arturo “Zambo” Cavero, Chabuca Granda, Pepe Vásquez, Eva Ayllón, Lucía de la Cruz, entre otros (Rohner y Contreras, 2020, pp. 41-42).
- La no incorporación de géneros musicales afroperuanos que adquirieron mayor representatividad entre las décadas de 1960 y 1970, como el festejo, el landó, la zamacueca, entre otros (Rohner y Contreras, 2020, pp. 41-42).
- La exclusión de valeses comerciales como “Contigo Perú”, “Cuando llora mi guitarra”, “Propiedad privada”, “Callejón de un solo caño”, etc. (Rohner y Contreras, 2020, pp. 41-42)

- La retoma de repertorios que sus miembros consideran exclusivos y que les otorgan cierta identidad (Rohner y Contreras, 2020, pp. 41-42).

Sobre los repertorios propios de la escena underground, son considerados dos tipos: El primero es aquel considerado un repertorio comercial alternativo, conformado por vales melódicos entre los que se encuentran composiciones de José Escajadillo, Juan Mosto o Félix Pasache; y vales pertenecientes a la generación de Pinglo, que no tuvieron la oportunidad de ser grabados o no fueron tan difundidos, por lo que no son considerados comerciales. En este grupo encontramos composiciones de Felipe Pinglo, Eduardo Márquez Talledo, Pablo Casa Padilla, Serafina Quinteras, entre otros. El segundo tipo de repertorios a ser considerados son aquellos que están vinculados directamente a músicos y compositores de un lugar en específico, en otras palabras, aquel repertorio que brinda una sonoridad específica a ciertos lugares. Esto es debido a que en estos lugares cuentan con la frecuente presencia de ciertos cantores, músicos y compositores que llevan e interpretan sus repertorios, como es el caso del Centro Social Cultural Musical Breña, donde frecuentan cantores y compositores provenientes del norte, por lo que la presencia de vales norteños y tonderos es muy común. En el caso de peñas que albergan el segundo tipo de repertorios, tenemos a la peña Las López, donde los vales melódicos suelen ocupar la mayor parte de las veladas, debido principalmente a que al ser un lugar pequeño, los vales lentos se bailan mejor, además que son los favoritos de las anfitrionas del lugar (Rohner y Contreras, 2020, p. 41).

Así mismo, otro caso expuesto por Rohner y Contreras (2020) es la peña llamada La Catedral del Criollismo (p. 42). Esta peña fue fundada el 5 de noviembre del 2004 y está ubicada en el distrito de Breña, donde se continúa interpretando temas de la Guardia

Vieja, Felipe Pinglo y sus contemporáneos, interpretando temas como yaravíes, tonderos, tristes, amorfinos, mazurcas, polcas, etc. con días de sana alegría y otros de prolongada melancolía, difundiendo y defendiendo el folclore popular limeño excluyendo el repertorio comercial (Cáceres, 2017, pp. 11-19). Este interés hacia el repertorio de la Guardia Vieja se debe principalmente a que muchos de sus asistentes son criollos antiguos, recopiladores e investigadores (Rohner y Contreras, 2020, p. 42).

Sobre esta escena musical y los músicos que la confirman, existen distintos videos y material de archivo en internet, principalmente en plataformas digitales como Youtube, donde podemos encontrar videos caseros o amateurs de interpretaciones dentro de La Catedral del Criollismo, espacio donde se desarrolla el documental “La Catedral del Criollismo” (2010) de Gisella Burga y Javier Expósito, uno de los documentales por analizar en la presente investigación, o videos de músicos que forman parte de comunidades pertenecientes a la escena musical criolla underground limeña, como el guitarrista Willy Terry y percusionista y cantor Eduardo Abán, quienes forman parte del documental “Lima Bruja”, el segundo documental por analizar en la presente investigación. Pero a su vez existe material cinematográfico, como el cortometraje documental de Vincent Moon titulado “Sonidos del Perú 5: La Catedral del Criollismo” (2013), donde Wendor Salgado, uno de sus músicos y miembros principales, dice: *“La gente que viene aquí, son gente que conoce bastante la música limeña, especialmente el vals criollo, las polcas, las danzas... y como ahí tenemos amigos que se han dedicado a estudiar la música criolla como Fred Rohner o como Manuelo Cadillo como Fortino Vargas. Son gente que se mete a la biblioteca a buscar canciones antiguas, cintas antiguas para escucharlas, discos antiguos para escuchar cómo se cantaba. Entonces el asunto está en que nosotros tratamos de tocar y cantar la canción limeña como se*

*cantaba antes. Eso es lo más tradicional, sin ponerle ninguna cosa moderna de acordes y esas cosas modernas que los jóvenes saben tocar... pero nosotros tratamos de hacer las cosas lo más tradicional posible.*” En aquel testimonio, se deja claro que en La Catedral del Criollismo se practica un distanciamiento no solo de la escena musical más comercial y masiva, sino de las nuevas tendencias actuales y que dentro de sus miembros existen no solo músicos, sino también cultores de su música, quienes se dedican a investigar y recopilar información sobre cómo valeses antiguos y desconocidos y sobre su interpretación.

Así mismo, según Rohner y Contreras (2020), algunos repertorios de estos escenarios logran llegar a un público externo expandiéndose por la escena local. Esto es debido a que muchos de los artistas partícipes de estos escenarios logran divulgar y vender sus producciones, ya sea por medio de programas de radio o televisión (como es el caso del programa “Una y mil voces”) donde presentan sus versiones o covers de conforman sus repertorios personales, reproduciendo así un repertorio comercial alternativo (p. 42).

## **CAPÍTULO 5: Análisis sobre la representación de la escena musical criolla underground limeña en los documentales musicales “La Catedral del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011)**

En la presente sección, tras haber visto y abordado anteriormente los conceptos de cine documental, el subgénero documental musical y escena musical criolla underground limeña, se procederá al análisis de cada uno de los documentales seleccionados, en tanto a su nivel de representación de la escena musical criolla underground limeña y de los elementos que la conforman. Para ello se necesitará recolectar información específica de cada film, segmentarla en categorías de estudio que son “espacio, miembros y repertorio” en función de identificar los elementos que son usados en cada uno y analizarlas según los métodos de representación documental. Estas categorías están basadas en los elementos principales de la escena musical criolla underground limeña definidos por Rohner y Contreras (2020), las cuales son las siguientes:

- Representación de la comunidad: El primer elemento que define a una escena musical criolla underground es la vinculación con una comunidad asociada a lo largo de su existencia, la cual se puede encontrar tanto en centros musicales o peñas más tradicionales o caseras que mantienen su distancia de la escena musical criolla más comercial y masiva. En este apartado se analizará cómo es que el documental representa los siguientes aspectos:
  - o El tipo de espacio: Según sus características los documentales pueden tratar sobre un centro musical o una peña tradicional o casera.
  - o Los miembros: Según el tipo de espacio, los miembros y su relación son diferentes. Siendo socios donantes o musicales en el caso de centros musicales, y formación de músicos, progresiva aceptación de un público

que se torna en cultores de su repertorio y construcción de vínculos de amistad o trabajo, íntimas o musicales en el caso de peñas tradicionales o caseras.

- Representación del repertorio musical: Otro elemento es la distancia hacia la escena musical criolla más comercial y masiva, conservando aquellos repertorios más antiguos y no tan comerciales, dividiéndolo en dos tipos:
  - o El repertorio comercial alternativo, conformado por repertorios de la Guardia Vieja o composiciones de José Escajadillo, Juan Mosto, Felipe Pinglo, entre otros.
  - o El de vinculación directa a los músicos y compositores de un lugar en específico.

Antes de comenzar con el análisis de los documentales, es importante resaltar las diferencias que existen entre los miembros de la escena musical criolla underground limeña y celebridades. La definición de “Celebridad”, según Chris Rojek (2001), es una construcción social donde los medios masivos de comunicación toman un rol protagónico en función del control de la población, brindándoles modelos a seguir o un escape a los problemas de sus vidas. Así mismo, las celebridades dependen de las audiencias, ya que estas determinan el desarrollo del significado de celebridad mediante una constante negociación que gira alrededor su imagen pública, la cual varía según los tipos de audiencias o industrias culturales que las rodean. (p. 37) Esta definición se aleja totalmente de los miembros que conforman la escena musical criolla underground limeña. Como hemos visto anteriormente, sus miembros no presentan ningún tipo de interés hacia los medios masivos de comunicación, la fama o tener una audiencia. Al contrario, se

alejando de la escena más comercial y masiva, desarrollando un mismo vínculo hacia su comunidad asociada, donde las barreras entre músico y público desaparecen.

## **5.1 Representación de la escena musical criolla underground limeña en el documental musical “La Catedral del Criollismo” (2010)**

El documental “La Catedral del Criollismo” (2010) es un largometraje dirigido por Gisella Burga y Javier Expósito, producido por 1Frame Producciones en el año 2010. El documental representa cómo es uno de los tantos viernes en que los miembros de la peña llamada La Catedral del Criollismo, a la cual de ahora en adelante nos referiremos simplemente como La Catedral, se reúnen a jaranear. En el capítulo anterior, hemos mencionado a La Catedral como una peña ubicada en el distrito de Breña, que forma parte de la escena musical criolla underground limeña.

Sin embargo, antes de entrar al análisis, y en función de saber cómo es representada la escena musical criolla underground limeña en el documental “La Catedral del Criollismo” (2010), es necesario saber qué es La Catedral del Criollismo, conocer su historia y quienes la conforman.

### **5.1.1. Los cimientos de La Catedral del Criollismo**

La Catedral es definida por Cáceres (2017) de la siguiente manera:

*... es una esquina, un rincón de tradiciones en el laberinto de calles o barrios que representa Breña en Lima. Aquí no hay nada muerto ni nada obsoleto. Desde el momento en que un cantor de sesenta, setenta u ochenta años remueve los sentimientos más profundos del ser, está completamente vivo. Este universo está envuelto en una mística, aprendida desde la cuna en ocasiones, a veces difícil de entender, pero no imposible para alguien de fuera. Fanáticos de poetas y cantores*

*anónimos son pocos y se conocen mucho. Cualquier pesar les divierte. Hay días de jarana, de sana alegría y otros de prolongada melancolía. (p. 13)*

Así mismo, Cáceres (2017) afirma que este lugar es uno de los pocos donde todavía se mantiene y cultiva el estilo de vida criollo en “estado puro”, donde se mantienen vivas las voces de cantores de la tercera edad, sirviendo como fuente de aprendizaje para los más jóvenes y de inspiración para los músicos profesionales (p. 13).

Según Cáceres (2017), todo esto que cultiva La Catedral no sería posible si Wendor Salgado Bedoya nunca hubiera abierto las puertas de su casa a sus amigos para hacer y escuchar aquella música que añoraban. Cáceres (2017) nos presenta a Wendor como aquel hombre que vive en el santuario de júbilo, y que es protector del sabor y la cultura de la cuadra 11 de Pariacoto, en Breña, quien a sus más de setenta años podría ser llamado catedrático por su extensa experiencia, pero él mismo se considera un guitarrista de barrio y callejón. Cáceres (2017) cuenta que años atrás, hombres de sesenta y setenta años solían reunirse a interpretar sus repertorios los miércoles en el Centro Social Deportivo J. R. Vallejos Bozzo en Lince, donde se aportaba conocimiento y sentimiento. Sin embargo, tras haber llamado la atención de un gran público, querían apartarse de aquella multitud, porque sentían que lo que hacían ya no era solamente para ellos. Es así que se le propuso a Wendor la posibilidad de reunirse en su casa a puerta cerrada para recordar sus repertorios entre ellos, ya que él vivía solo. Wendor accedió y quedaron en juntarse los días viernes desde las cuatro y media hasta las ocho de la noche, agregando así un día más a la semana para gozar de su repertorio musical. Fue así que, en uno de esos viernes, Elías, un amigo de Wendor dijo “¡Esto parece la catedral del criollismo!”, dando nombre al templo criollo que ampara e interpreta temas no tan conocidos, como yaravíes, tonderos, tristes, amorfinos, mazurcas, polcas, etc. Incluso Cáceres (2017) comenta que

uno de los nombres que quisieron poner era “La Catedral del Criollismo y Wendor Salgado”, a lo que Wendor se negó, argumentando que La Catedral es un grupo, donde quien viene, viene y si no viene, no viene, nadie es dueño de un nombre o un sitio dentro de ella, todos son La Catedral. De esta manera se termina de fundar La Catedral, la cual tendrá como finalidad la difusión y defensoría del folclore popular costeño, rescatando y preservando en sus auténticas raíces la belleza y musicalidad de las mismas (pp. 13-16).

De esta forma, Cáceres (2017) nos presenta a La Catedral no como un lugar, sino como un grupo de músicos, cantores y amantes de la música criolla, quienes mantienen vigente y enseñan a nuevas generaciones las raíces más puras de la música criolla costeña de inicios del siglo XX. Manteniendo y respetando las características que definen a la escena musical criolla underground limeña.

### **5.1.2 Métodos de representación en el documental musical “La Catedral del Criollismo” (2010)**

Es así que, una vez entendida la historia de La Catedral, quienes la conforman, sus intereses y dónde está ubicada, procederemos a analizar cómo el documental “La Catedral del Criollismo” (2010) representa la escena musical criolla underground desde la representación de su comunidad y su repertorio musical por medio de los modos de representación y construcción de su voz documental.

Cabe mencionar que el documental transcurre enteramente en La Catedral, siguiendo casi en su totalidad la jarana de aquel viernes del año 2010. Por lo que el film está estructurado en función a la jarana, Comenzando por una pequeña introducción hablada por Guido Arce, músico de La Catedral y alternando las interpretaciones musicales con tres

entrevistas a Wendor Salgado, dueño de la casa, músico y uno de los fundadores de La Catedral.

Debido a que tanto la representación del espacio, miembros y repertorio ocurren casi al mismo tiempo durante las interpretaciones musicales, y espacio y miembros durante las entrevistas, es que se procederá a analizar tanto la representación de la comunidad y el repertorio bajo la selección de las escenas más representativas del film donde sea posible el análisis de la representación de espacio, miembros y repertorio independientemente.

Adicionalmente, para un mejor entendimiento sobre la ubicación de las escenas a analizar, se presentará la estructura narrativa del documental, la cual es la siguiente:

1. Presentación de La Catedral.
2. Introducción e inicio de la jarana: interpretación de los temas “Mendicidad” y “Locos suspiros”.
3. Interpretación de los temas “Astro rey” y “Horas de amor”.
4. Primera entrevista a Wendor Salgado.
5. Retoma de la jarana: interpretación del tema “Frío del alma”.
6. Segunda entrevista a Wendor Salgado.
7. Retoma de la jarana: interpretación de “Oro y rosas” y secuencia de marinera limeña.
8. Últimas palabras de Wendor Salgado y fin del documental.

#### **5.1.2.1 Representación del espacio**

Respecto al espacio, el documental “La Catedral del Criollismo” (2010) nos presenta La Catedral desde dos puntos de vista. Uno exterior y otro interior. Durante la presentación de La Catedral, exactamente en la primera escena se nos muestra el exterior de La

Catedral con una grabación en off de una parte instrumental del vals criollo “Oro y Rosas” que volveríamos a escuchar más adelante en el film. Este es el único momento del documental en que se emplea una música en off en conjunto a una imagen. Desde este punto en adelante, el film se dedica a mostrar el resto de la jornada sin ninguna intervención sonora ajena al momento preciso en que se grabó, aproximándose a un modo más observacional que podría conectarse por momentos con el estilo que propone el direct cinema en relación a la música dentro del documental, brindando la experiencia completa de lo que se observó en cámara.

De esta forma, se nos muestra las primeras imágenes del exterior (aún de día) de la Catedral, ubicada en el domicilio 1107 de la calle Pariacoto del distrito de Breña en la ciudad de Lima, la cual es un pequeño domicilio con la puerta abierta e invitados que se encuentran tanto en la sala de estar como en el exterior del lugar. El documental nos la presenta con un plano abierto de la fachada de la casa, seguido de un plano detalle del número de la residencia.

Figura 1:

*La primera imagen que se nos muestra de La Catedral*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 2:

*Primer plano de la dirección de La Catedral.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Desde afuera de La Catedral, se nos revela un poco de su interior a través de una ventana, usando un zoom out que nos muestra un cartel con una fotografía de un grupo de cantores y músicos criollos de 1942.

Figura 3:

*Plano en zoom out de cartel que cuelga dentro de La Catedral.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Hasta este momento, el film nos presenta rápidamente el exterior de la casa de Wendor Salgado, usando el recurso de una música no diegética. Como hemos visto anteriormente el uso de la música no diegética es una forma en que el realizador consigue, por medio

del uso creativo del sonido en conjunto de la imagen, representar el mundo a comprender. Esta representación es claramente subjetiva y que se puede interpretar de diversas formas, ya sea como una introducción hacia la música que estamos a punto de presenciar, o para reflejar cómo los realizadores perciben la casa de Wendor desde su exterior, un lugar que irradia música criolla desde su interior. Debido a que este uso creativo del sonido en conjunto con la imagen es una decisión tomada por los realizadores durante la edición, responde al uso de una voz poética, representando su punto de vista del exterior de La Catedral, un punto de vista implícito, ya que no existe alguna voz en off o comentario que indique su significado. Esto da pie a la interpretación del público, quienes tienen que intuir por sí mismos el punto de vista de los realizadores, ya sea ver La Catedral como un lugar que derrocha música criolla o una introducción al repertorio que están a punto de presentarnos, etc.

Por lo que, hasta este momento, la representación del espacio desde fuera de La Catedral responde a el uso de un modo observacional y una voz poética, debido a la no intervención y la exploración de representación del espacio con el uso de música no diegética en lugar del sonido directo.

Una vez dentro de La Catedral, durante la interpretación de los temas “Mendicidad” y “Locos suspiros”, el uso del modo observacional toma lugar, presentándonos el interior de La Catedral mientras vemos a sus músicos interpretar los temas de Felipe Pinglo de inicio a fin junto a los cultores quienes escuchan y acompañan las interpretaciones con sus voces, palmas o comentarios sueltos para animar a los músicos.

Si bien durante ambas presentaciones el documental no presenta ningún tipo de intervención con los músicos por parte de los realizadores frente a cámara, existe una intervención durante la edición, debido a que durante ambas interpretaciones el documental aprovecha para presentarnos cómo está conformado el lugar, yuxtaponiendo distintas imágenes de los elementos que yacen y adornan la sala de Wendor, alejándose de la pura observación y no intervención que exige el movimiento direct cinema. Partiendo de un cuadro de Felipe Pinglo, el film nos muestra grabadores de sonido sobre la mesa de centro, botellas de alcohol y cigarrillos, estantes llenos de discos, reproductores de sonido, muchísimos cuadros con fotografías de lo que parecen ser momentos de reuniones o jaranas criollas antiguas, retratos de familiares o amigos fallecidos, una pintura alusiva a la marinera, instrumentos rítmicos como una quijada de burro, posicionado un poco más arriba del estante de discos, y un checo, que reposa sobre un parlante en una esquina de la sala, en la parte baja del parlante se encuentra una repisa llena de libros. Así mismo, hay distintos carteles que de eventos relacionados a la música criolla del siglo XX y XXI, como por ejemplo uno que lleva como título “Un jardín Criollo -1942”, que muestra la fotografía de un grupo de músicos y cantantes de la época, o los afiches de los primeros dos aniversarios de la Catedral.

En ningún momento el documental se detiene a explicarnos cada uno de estos objetos, ni nos presenta mucha información sobre ellos, mostrando algunas cosas y omitiendo otras. De esta manera, el documental nos presenta el interior de La Catedral como un espacio que alberga mucha información distribuida en material fotográfico, sonoro, literario y musical que desconocemos y sobre el cual no se profundiza en ningún momento del film, sirviendo solo para evidenciar la cantidad de conocimiento, memoria, secretos e historia criolla que alberga La Catedral.

Figura 4:

*Cuadro de Felipe Pinglo con el cual inicia la secuencia de la interpretación del tema “Mendicidad”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 5:

*Plano de grabadoras sobre la mesa durante el tema “Mendicidad”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 6:

*Plano de fotografías antiguas de cantores y músicos criollos durante el tema “Mendicidad”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 7:

*Plano de afiche del primer aniversario de La Catedral del Criollismo durante el tema “Mendicidad”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 8:

*Plano de estantería con discos y pared llena de carteles, posters, etc. durante el tema “Mendicidad”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 9:

*Plano de cuadros antiguos e imágenes conmemorativas de personas difuntas durante el tema “Locos suspiros”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 10:

*Plano de pintura de marinera rodeado a fotos, adornos y cuadros antiguos durante el tema “Locos suspiros”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 11:

*Plano de quijada de burro (instrumento rítmico criollo) durante el tema “Locos suspiros”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 12:

*Plano donde se aprecia un checo (instrumento rítmico criollo) sobre reproductor de sonido en una de las esquinas de La Catedral durante el tema “Locos suspiros”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 13:

*Plano de cartel del segundo aniversario de La Catedral del Criollismo durante el tema “Locos suspiros”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Para tener una mejor idea sobre qué son o qué información guarda cada elemento, el autor Cáceres (2017) brinda información más específica de alguno de estos elementos que se aprecian en el documental. Por ejemplo, aquel estante de discos alberga una recopilación de música costeña, sobre la cual se encuentran adornando distintos reconocimientos; en la parte baja de la esquina donde está el checo hay una colección artículos que guardan

secretos de su música; de la gran cantidad de cuadros que adornan La Catedral algunos fueron brindados por músicos criollos, sus familiares o coleccionistas, mientras que otros retratan los primeros años de La Catedral, inmortalizando a varios criollos que hoy ya no están. De esta forma La Catedral es vista también como un museo o biblioteca criolla disponible para quien desee conocer las historias que albergan ahí. (pp. 16 - 18) De esta forma podemos tener una mejor idea sobre cada elemento mostrado en el documental, que justamente son usados para presentarnos a La Catedral como un templo de conocimiento criollo. Hasta este momento, la representación del espacio responde al uso de un modo observacional debido a la nula intervención en ella por parte de los realizadores; y una voz abierta a causa de la presentación de los objetos que adornan La Catedral sin brindar ninguna información o descripción clara sobre ellos.

El único momento en que el documental se detiene a explicar alguno de los objetos que conforman La Catedral es durante la segunda entrevista a Wendor, quien habla sobre unos viejos músicos criollos llamados Augusto Vásquez, Pancho Caliente y el chino Soto, mientras los ubica en una fotografía que cuelga de una de las paredes de La Catedral.

Durante las últimas palabras de Wendor, y como transición entre esta y la siguiente escena, el documental nos presenta más cuadros con fotografías en blanco y negro y a color de músicos y agrupaciones criollas mientras comienza a sonar la introducción instrumental del siguiente tema a interpretar. Una vez más, el documental nos presenta imágenes de músicos que desconocemos, pero que mantienen un espacio dentro de La Catedral.

En esta escena, volvemos a denotar el uso del modo participativo. Esta vez Wendor nos comparte desde su punto de vista, cómo eran aquellas jornadas de prolongadas jaranas en su juventud, cómo las adaptaba a su estilo de vida y su admiración hacia aquellos músicos de barrio, no tan virtuosos, pero extraordinarios debido a su elegancia, su forma de tocar y cantar, los repertorios que conocían y su estilo de vida jaranero. Volviendo a denotar aquel estilo propio, no tan virtuoso que forma parte de la formación musical de Wendor.

Figura 14:

*Plano de Wendor Salgado durante su segunda entrevista.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 15:

*Plano de Wendor señalando fotografías en blanco y negro ubicando a los músicos criollos Elías Asquez, Mil quinientos y Dato Guzmán.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

En esta escena, la representación del espacio es muy breve, presentando unos cuantos cuadros destacando el uso del modo observacional y brindando un poco de información sobre ellos, denotando el uso de una voz formal.

Por otro lado, durante el resto de las interpretaciones musicales, el documental se limita al registro del espacio durante la representación de la jarana, usando principalmente el modo observacional y una voz abierta, logrando su mayor desempeño durante la secuencia de marinera limeña, donde se nos presentan seis partes de marinera limeña, interpretadas por Fred Rohner, Guido Arce, Henry Medina y un cantor más de La Catedral del cual desconocemos su nombre, con el acompañamiento musical de Wendor Salgado junto a dos guitarristas más. La participación de más cantores y músicos hace que la representación de esta escena abarque más movimientos de cámara y recorrido por el espacio en una misma toma por cada canción. Durante las tres primeras marineras el documental nos presenta un plano más abierto que los usados en las anteriores interpretaciones, lo cual ayuda a cubrir mejor a cada uno de los cantores y lo que ocurre a su alrededor, yendo y viniendo entre ellos por medio de ligeros paneos de cámara y zooms siguiendo el orden en que está estructurada la marinera. Mientras que desde la cuarta marinera el plano cambia y nos ubicamos en medio de la sala, acercándonos más a los músicos y adentrándonos más a la interpretación.

Por lo que podemos decir que, respecto al espacio, el documental representa a La Catedral por medio del modo observacional como una peña casera, hogar de Wendor Salgado, un lugar en que cultores y músicos se reúnen a jaranear, manteniendo el estado más puro de la música y que guarda una vasta cantidad de conocimiento, secretos y memorias criollas, evidenciadas por los distintos objetos que nos presenta el documental.

### 5.1.3.2 Representación de los miembros

Como hemos visto anteriormente, dentro de la comunidad que define a la escena musical criolla underground limeña, los tipos de miembros y su relación varían según el tipo de espacio. En este caso, el documental “La Catedral del Criollismo” (2010) nos presenta a La Catedral como una peña casera, que según Rohner y Contreras (2020) es un espacio de formación de músicos y un público se tornan en cultores de la música criolla progresivamente, formando lazos de amistad o trabajo íntimos o musicales (p. 41). De esta forma, podemos decir que existen dos categorías dentro de los miembros de una peña casera: músicos y cultores.

Por un lado, los cultores son representados mayormente desde el modo observacional, debido a que durante casi todo el documental, no existe una interacción directa con alguno de ellos, o mención a ellos durante alguna entrevista. Mostrándolos en su mayoría como señores mayores o de avanzada edad que se dedican a escuchar, animar a los músicos durante sus interpretaciones o relatos y disfrutar de la jarana en conjunto y con mucha alegría. Sobre ello, Cáceres (2017) menciona que aquellos señores “criados a la antigua” van a La Catedral con la intención no solo de escuchar música, sino de poder conversar y bromear junto a sus compadres y sobrinos (p. 16). Coincidiendo con la construcción de vínculos de amistad o trabajo ya sea íntimos o musicales que mencionan Rohner y Contreras (2020) sobre los miembros de las peñas caseras de la escena musical criolla underground limeña (p. 41). Esta representación se hace presente sobre todo durante las interpretaciones musicales, donde se registra en un segundo plano a los cultores, ya que el foco de atención se mantiene en los intérpretes musicales. Por ejemplo, durante la interpretación de los temas “Astro rey” y “Horas de amor” de Felipe Pinglo, esta comienza con un plano medio de Wendor y su guitarra junto a Ronald en segundo término, para luego abrirse hasta revelarnos a la cantora, quien se encuentra de pie en

medio de la sala. Durante el plano vemos a más cultores, algunos que incluso están escuchando desde fuera de la casa. La cámara hace un zoom in, dejándonos con un plano busto de la cantora el resto de la canción, salvo en partes instrumentales, donde la cámara aprovecha para volvernos a mostrar a Wendor y Ronald tocar. No es hasta el final de la interpretación que el plano se abre y salimos de la interpretación para ver aplaudir a los cultores y demás músicos que no han participado en la interpretación.

Figura 16:

*Plano de cantora, Wendor y Ronald durante interpretación de “Astro rey” y “Horas de amor”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Otro ejemplo donde podemos ver esta representación es durante la ya mencionada secuencia de marinera, donde apreciamos por medio del modo observacional y voz abierta la posición y acciones que realizan los cultores durante la jarana, que nuevamente son corear, escuchar, animar, beber, fumar y disfrutar de la jarana junto a sus sobrinos y compadres.

Este segundo plano en que son colocados los cultores ocasiona que el documental no consiga explorar en mayor profundidad sobre ellos y su participación dentro de La

Catedral. Siguiendo esta misma línea, el testimonio de Wendor en el cortometraje documental “Sonidos del Perú 5: La Catedral del Criollismo” (2013) de Vincent Moon, mencionado en el capítulo anterior, revela otro de los roles importantes de los cultores, que es la constante búsqueda de conocimiento criollo, para posteriormente llevarlo y compartirlo en La Catedral, características que no son expuestas en “La Catedral del Criollismo” (2010) No es hasta el final del film que se escucha la voz en off de uno de ellos que se dirige hacia los realizadores con la siguiente frase: “*Dentro del estilo criollo, solamente dos quedan, Adolfo Zelada y Wendor Salgado*” (Burga y Expósito, 2010) donde reconoce a Wendor Salgado y a Adolfo Zelada como los únicos músicos de La Catedral que aún conservan el estilo criollo.

Sin embargo, a pesar que durante la mayor parte del documental veamos a los cultores dentro de un rol secundario y no tan activo, es durante la secuencia de marinera limeña que la jarana alcanza un punto alto de euforia y participación entre todos los miembros, donde precisamente tenemos más participación por parte de los cultores acompañando el canto de los músicos con frases como “*¡guarda!*”, “*¡buena!*”, “*¡eso!*”, “*¡arriba alianza!*”, etc., o diálogos dichos entre risas y durante los descansos de cada parte, por ejemplo, tras terminar la segunda parte de la marinera se escucha una voz que dice “*¡va una!*” y Ronald Díaz corrige diciendo: “*¡segunda!... va una sin helar, ¡la segunda debe ser más o menos y la tercera debe ser bien helada!*” (Burga y Expósito, 2010), refiriéndose a las tres de cinco partes de marinera limeña que van a interpretar a la vez que hace referencia a la bebida o cerveza, elemento clave para la jarana criolla.

Por otro lado, para la representación de los músicos, el documental usa tanto el modo observacional como el participativo. Esto se debe a que además de la observación que el

documental hace de los músicos durante el desarrollo de la jarana, se suman las intervenciones directas de músicos como Guido Arce y Wendor Salgado, usando el modo observacional y voz abierta solo durante los momentos musicales y el modo participativo y voz formal durante sus intervenciones, dando muchísimo más protagonismo Wendor, quien es el actor social que más tiempo de intervención tiene en pantalla.

La primera vez que estamos dentro de La Catedral, el documental nos presenta a Guido Arce, miembro presente de la celebración de aquel viernes en un plano busto de perfil, dirigiéndose a todos los presentes con las siguientes palabras: *“Hoy día estamos reunidos como todos los viernes en la catedral, pero además hay un motivo especial, estamos conmemorando a Pinglo. Entonces Lalo, nuestro querido cantor de Breña ha empezado ya hace un buen rato a cantar algún tema de Pinglo y vamos a continuar con él.”* (Burga y Expósito, 2010) La información que Arce nos brinda es clara y explícita, revelando que parte del repertorio a interpretar será en homenaje al fallecido compositor Felipe Pinglo, que según Llorens (1983), fue aquel compositor que entre las décadas de 1920 y 1930 luchó por sacar adelante la canción criolla tras el advenimiento de las influencias extranjeras, llevándolo a ser el músico más relevante de la generación que sucedió a la Guardia Vieja, la cual fue llamada La Generación de Pinglo (pp. 38-46). De esta manera, la primera impresión que nos brinda el documental tanto de músicos como cultores de La Catedral es de conocedores y salvaguardas de repertorios de compositores como Felipe Pinglo, figura notable para la escena musical underground limeña.

El primer tema que muestra el documental es el vals “Mendicidad” de Pinglo, con las guitarras de Ronald Díaz y Wendor junto a un cajón tocado por un miembro desconocido y la voz de Lalo Llanos, un hombre que aparenta una edad considerablemente mayor,

quien canta sentado en uno de los muebles con cancionero en mano. A su alrededor se encuentran tanto cultores, músicos y el equipo realizador, quienes están sentados o parados alrededor de la mesa de centro. Entre los cultores se alcanza a ver en su mayoría a señores mayores, aunque se logra distinguir la presencia de algunos jóvenes. Al finalizar la interpretación, cultores y músicos aplauden y seguidamente el documental retoma con la polka “Locos Suspiros” con la voz de Manuel Cadillo, un cantor que aparenta una edad mucho más avanzada que la de Lalo, quien canta parado con la cabeza agachada. Durante esta escena predomina el uso de un modo observacional en conjunto a una voz abierta, método que se repetirá en las siguientes escenas de interpretación musical del documental. Por ejemplo, la escena donde interpretan los temas “Astro rey” y “Horas de amor”, ambos de autoría de Pinglo e interpretados por una cantora asistente de ese día, quien estando de pie y entre sonrisas y sutiles bailes canta junto a las guitarras de Wendor Salgado y Ronald Díaz. Habiendo finalizado su interpretación, la cantora exclama la frase: “*¡Y que viva Felipe Pinglo Alva!*”, seguido de los aplausos de los cultores y músicos. Despidiendo así los últimos minutos de sol de aquel viernes.

La nula intervención de los realizadores frente a cámara y en la edición y la ausencia de elementos estéticos y técnicos vuelven a destacar el uso del modo observacional, esta vez aproximándose más al estilo del direct cinema, principalmente porque a comparación de las interpretaciones anteriores, durante “Astro rey” y “Horas de amor” no existe ningún tipo de corte, plano yuxtapuesto, sonido o música no diegética, siendo un plano continuo que comienza con un plano medio de Wendor y su guitarra junto a Ronald en segundo término, para luego abrirse hasta revelarnos a la cantora, quien se encuentra de pie en medio de la sala. Durante el plano vemos a más cultores, algunos que incluso están escuchando desde fuera de la casa. La cámara hace un zoom in, dejándonos con un plano

busto de la cantora el resto de la canción, salvo en partes instrumentales, donde la cámara aprovecha para volvernos a mostrar a Wendor y Ronald tocar. No es hasta el final de la interpretación que el plano se abre y salimos de la interpretación para ver aplaudir a los cultores y demás músicos que no han participado en la interpretación. Así mismo, cabe resaltar que durante toda la escena los realizadores son ignorados completamente por los músicos, como si no estuvieran ahí.

Es por ello que podemos decir que la interpretación del repertorio en el documental nos presenta a los músicos al mismo nivel que los cultores, compartiendo el mismo espacio y distancia, interactuando y animando entre ellos, como hemos visto en párrafos anteriores, yendo de la mano con lo dicho por Cáceres (2017), quien afirma que dentro de La Catedral todos se definen como un grupo, nadie es dueño de un nombre o un sitio dentro de ella, todos son La Catedral (pp. 13-16). Incluso, gracias al modo observacional se logra presenciar distintas actitudes de los músicos que se alejan de la actividad principal que realizan durante el film, que es interpretar. Por ejemplo, el papel de maestros de los nuevos miembros o aspirantes a la música criolla, que se puede apreciar durante un momento de la tercera parte de la secuencia de marinera limeña, donde se ve al guitarrista Ronald Díaz dirigiéndose al más joven de los guitarristas y dándole indicaciones sobre cómo posicionarse correctamente, cómo rasgar la guitarra y cómo medir los tiempos, incluso le llega a quitar la guitarra por un instante para mostrarle cómo se hace.

Sin embargo, la representación de los miembros en este film no se limitaría solo al modo observacional y voz abierta, sino que también emplearía un modo participativo y voz formal, usado durante las distintas intervenciones y entrevistas hechas en su mayoría a Wendor Salgado como un intermedio entre escenas musicales, donde el documental logra

revelar información de La Catedral y sus miembros como el tipo de repertorio de interés, como temas antiguos como el repertorio de Felipe Pinglo Alva, que forman parte del repertorio de la escena musical criolla underground limeña; como también sobre la formación musical de Wendor Salgado, quien cuenta cómo desde sus inicios se vio interesado en aprender de aquellos músicos de barrio no tan virtuosos pero que tenían un estilo diferente, bonito, estilo que desea seguir transmitiendo a nuevas generaciones. En el documental, Wendor tendría un total de tres intervenciones en tres momentos diferentes del documental. Durante la primera entrevista de Wendor, quien está sentado y con su guitarra sobre sus piernas, se dirige a los realizadores, cultores y demás músicos diciendo lo siguiente: *“En Breña, salió una promoción de artistas, en el año más o menos cincuenta y ocho, cincuenta y nueve, sesenta. Jovencitos, salió Gilberto Cossio Bravo, Pedro Otiniano, Pajarito Chávez, Juan de Dios Rojas, Julio Flores... una buena promoción de gente. Entonces empezamos a reunirnos. Nosotros aprendimos con Víctor Reyes, era un jovencito que tenía doce años, trece años en la cuadra cuatro de restauración. Y él como tenía unas facultadas extraordinarias, de rapidito comenzó a aprender a tocar guitarra y el me enseñó a tocar a mí. Entonces, como él era destacado, pues rápido ah, de trece años, doce años a él lo jalaron para la escalera. En la escalera ahí se juntó con todos esos chicos, ¡tigres eran! Pedro Otiniano, Gilberto Cossio Bravo [...] Entonces resulta que estos comenzaron a destacar, ganaban premios [...] Y todos ellos se fueron al centro musical Unión, entonces yo llegué también junto con ellos. Pero resulta que en el Unión estaban ellos, que eran tigres tocando y ahí se juntaban con los Dávila, con otra gente. Entonces yo ¿qué hacía ahí? Entonces yo me fui al Tipuani. En el Tipuani me encontré con otro tipo de guitarristas, más de barrio, como Carlos Acata, Moisés Robles, Meberto Martínez, otro tipo de guitarristas. No eran extraordinarios ejecutantes, pero eran gente de barrio. ¡Entonces se escuchaban cosas bonitas!”* (Burga y Expósito, 2010) Durante

las últimas palabras de Wendor, se comienza a escuchar en fade in la introducción instrumental de la siguiente interpretación.

Esta escena, como se ha mencionado, se centra exclusivamente en Wendor, miembro fundador de La Catedral y uno de sus músicos principales. Durante la entrevista, se destaca el modo participativo, debido principalmente a que Wendor Salgado se dirige hacia los realizadores, compartiendo desde su punto de vista cómo era la escena musical criolla en Breña durante los años cincuenta y parte del camino que recorrió en ella durante su juventud, explicando los dos tipos de guitarristas que él percibía en ese entonces: los virtuosos y los de barrio, definiendo a estos últimos como no muy extraordinarios, pero que destilaban un sonido diferente, bonito. Sintiéndose más atraído hacia este último grupo, el cual guarda una relación con el tipo de músicos que conformaban la Guardia Vieja a inicios del siglo XX, quienes eran artesanos y obreros sin conocimientos o formación musical, pero que poseían un estilo propio que los caracterizaba (Llorens, 1983, pp 27-32).

Figura 17:

*Plano de Wendor Salgado durante su primera entrevista.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo”*

Más adelante, durante su segunda entrevista, Wendor, quien está en un plano muy similar al de su primera intervención, cuenta lo siguiente: *“Un día estaba jaraneando ahí en el Tipuani y llegó un grupo. A penas vi que les abrieron la puerta con una pleitesía, que a mí me asombró [...] y entran unos morenos, altos... ¡negros!... bien vestidos. Eran Augusto Vásquez, Pancho Caliente... y el chino Soto...”* (Burga y Expósito, 2010). Seguidamente, el documental hace un corte hacia una toma de una de las paredes de La Catedral, con fotografías en blanco y negro, donde Wendor ubica a los músicos mencionados, agregando un par de nombres más como Elías Asquez, mil quinientos y Dato Guzmán. Y continúa: *“Comenzaron a cantar unos valeses que no había escuchado en mi vida, y con una calidad de voces y unas cosas que yo me quedé prendado de esa gente”* (Burga y Expósito, 2010). Wendor cuenta que en ese entonces tenía veintidós años. Se acercó y presentó ante aquellos señores, quienes, al finalizar la jarana de aquel día, aproximadamente a las seis de la mañana, lo invitaron a irse con ellos. Wendor cuenta que fueron a desayunar y que a las ocho de la mañana fueron a casa de una mujer llamada Valentina, refiriéndose a ella como su tía, quien les abrió las puertas y empezaron a jaranear. *“Y así que hemos estado jaraneando todo el día, a las cinco de la tarde me fui porque tenía que dormir un rato porque tenía que entrar a trabajar en la noche [...] Pero todo el día estuve ahí y escuchándolos cantar, escuchándolos conversar. Eran viejos extraordinarios. Entonces a partir de ahí “sobrino, sobrino, cualquier cosa te vamos a llamar”. Ya, cuándo quieran, entonces cada vez que me llamaban, yo estaba con ellos.”* (Burga y Expósito, 2010)

Durante las últimas palabras de Wendor, y como transición entre esta y la siguiente escena, el documental nos presenta más cuadros con fotografías en blanco y negro y a color de músicos y agrupaciones criollas mientras comienza a sonar la introducción

instrumental del siguiente tema a interpretar. Una vez más, el documental nos presenta imágenes de músicos que desconocemos, pero que mantienen un espacio dentro de La Catedral.

En esta escena, volvemos a denotar el uso del modo participativo. Esta vez Wendor nos comparte desde su punto de vista, cómo eran aquellas jornadas de prolongadas jaranas en su juventud, cómo las adaptaba a su estilo de vida y su gran admiración hacia aquellos músicos de barrio, no tan virtuosos, pero extraordinarios debido a su elegancia, su forma de tocar y cantar, los repertorios que conocían y su estilo de vida jaranero. Volviendo a denotar aquel estilo propio, no tan virtuoso que forma parte de la formación musical de Wendor.

Figura 18:

*Plano de Wendor Salgado durante su segunda entrevista.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Figura 19

*Plano de Wendor señalando fotografías en blanco y negro ubicando a los músicos criollos Elías Asquez, Mil quinientos y Dato Guzmán.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Finalmente, la última intervención de Wendor sucede al final del documental, donde vemos que la jarana ha terminado y los asistentes están conversando de pie dentro y fuera de La Catedral. Entonces Wendor se acerca a la cámara y dice: *“Esto que estamos haciendo aquí, es parecido a lo que se hacía antes, en las jaranas antiguas en el Perú. Antes se reunían nada más que por el gusto de hacer música y generalmente para las celebraciones de los cumpleaños, los bautizos, y la gente bailaba [...] Seguidamente una asistente le pregunta a Wendor: “Verdad, no hay muchos jóvenes ¿no? Para que sigan...” Wendor responde: “No hay muchos jóvenes, pero de vez en cuando vienen ahí unos jovencitos que están en búsqueda de vocación criolla. Vienen aquí a escuchar a Carlos Castillo, Renzo Gil, vienen a pedirme valsés antiguos. Aprovechamos para que aprendan, porque si no esto (hace un gesto de corte en el cuello)... ya quedamos pocos, esa es la verdad.” Seguidamente, una voz en off dice: “Dentro del estilo criollo, solamente dos quedan, Adolfo Zelada y Wendor Salgado” (Burga y Expósito, 2010). Seguidamente, el documental hace un corte hacia un plano medio de Wendor tocando, mientras se escucha*

el sonido en off del vals “Frio del alma”, que se interpretó escenas atrás, para dar paso a los créditos.

En esta última escena, el documental vuelve a hacer uso del modo participativo, interviniendo Wendor mientras los asistentes conversan entre sí antes de proceder a retirarse. Durante esta intervención, los realizadores logran rescatar los intereses de La Catedral, los cuales son mantener viva la música criolla más tradicional y antigua que se hacía por puro gusto; y el deseo de transmitir su conocimiento a nuevas generaciones, precisamente para evitar que sus intereses no se cumplan en un futuro.

Figura 20

*Plano de Wendor Salgado durante su última entrevista.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Por ello, la representación de los miembros, al igual que las anteriores intervenciones de Wendor, responde al uso de los modos observacional y participativo, contando con la predominancia del uso de una voz formal, debido a que Wendor nos revela mucha información sobre las jaranas que se llevan a cabo en La Catedral, sus intereses como grupo y los roles que interpretan ahí.

Tras haber visto esta información, y retomando un aspecto sobre la representación de los músicos en el documental, recordemos que una de las primeras formas que el documental musical emplea a la hora de representar a los músicos, es mostrando el contraste de su vida privada con la pública, usado mayormente en los primeros rockumentaries, como el caso de “What’s Happening! The Beatles in the U.S.A.” (1964). Sin embargo, el documental “La Catedral del Criollismo” (2010) transcurre en su totalidad dentro de La Catedral, la cual no es un escenario como tal, sino una sala convertida en una peña casera, por lo que no es posible mostrar aquella dualidad o contraste entre cómo es la vida de los músicos sobre y fuera de un escenario. Esta idea es reforzada por Cáceres (2017), quien menciona que La Catedral es un grupo que surgió por su deseo de escapar de un público masivo y llevar su música hacia su cotidianidad e intimidad dentro de la casa de Wendor Salgado, donde todos son un mismo grupo, tanto músicos como cultores integran La Catedral del Criollismo (pp. 13-16). Definiendo a La Catedral como un espacio que no se identifica como un escenario ni como un espacio ajeno a la música, simplemente un espacio donde viejos músicos criollos hacen música para ellos mismos.

En complemento, recordemos que Plantinga (2007) propone que las personas suelen representarse a sí mismas por medio de la interpretación de un papel o actuación dentro de ciertos ambientes sociales, los cuales pueden ser evidenciados en un film documental, como es el caso de “Don’t Look Back” (1967) (pp. 49-50). Por lo que habría que cuestionarse si el documental nos muestra a sus actores sociales interpretando un papel o actuación dentro de La Catedral. Según Cáceres (2017) los objetivos de La Catedral son el mantener vivo el estado puro de la música criolla y transmitir ese conocimiento a las nuevas generaciones, los cuales son evidenciados durante el documental. Manteniendo vivo el estado puro de la música criolla por medio de la ejecución de ciertos repertorios

específicos y la transmisión de conocimiento por medio oral, como cuando Wendor Salgado habla sobre su experiencia de vida; o, de manera más práctica, como cuando durante la secuencia de marinera limeña Ronald Díaz corrige y enseña a un joven guitarrista. Por lo que podríamos intuir que el rol o papel que interpretan los músicos dentro de La Catedral va en relación con aquellos objetivos. Esto es reforzado durante la última entrevista a Wendor, donde nos revela hacia dónde apunta su interpretación y la de sus colegas músicos dentro de La Catedral, la cual es la de representar a aquellos cantores y músicos criollos de antaño, sumando la interpretación del papel de maestros para los miembros más jóvenes, relacionándose directamente con la propuesta de Plantinga (2007) y sobre todo con la descripción de Rohner y Contreras (2020) sobre las peñas caseras de la escena musical underground limeña como lugares de formación musical y el resguardo del folclore popular limeño característico de La Catedral del Criollismo.

Figura 21

*Plano de Ronald Díaz enseñando y corrigiendo a un joven guitarrista durante la segunda parte de la marinera limeña.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo” (2010)*

Es así que el documental “La Catedral del Criollismo” (2010) representa a los cultores como miembros, en su mayoría señores de tercera edad, que asisten a La Catedral para disfrutaran de la música criolla en su estado más puro en compañía de sus amigos y colegas. Mientras que los músicos de La Catedral son representados como cultores de la música criolla que comparten los mismos vínculos e intereses, con la diferencia de que ellos ejecutan el repertorio criollo perteneciente a la escena musical underground limeña y que interpretan un papel con su música, en función de representar a aquellos músicos de barrio de inicios del siglo XX, transmitiendo su conocimiento a las nuevas generaciones.

### **5.1.3.3 Representación del repertorio**

Finalmente, el documental representa al repertorio de La Catedral desde el modo observacional, dedicándose a mostrar las distintas interpretaciones musicales presentadas en el documental de inicio a fin, en su mayoría sin cortes o intervención alguna por parte de los realizadores en cada canción, evidenciando que el repertorio que escucha el espectador es diegético, usando este modo como herramienta para que el espectador logre sumergirse en la interpretación. Sin embargo, su voz documental oscila entre la formal y la abierta, ya que no todas las interpretaciones brindan información clara sobre la autoría de las canciones o si es un vals, polka, marinera, etc. Por ejemplo, durante la interpretación de “Astro Rey” y “Horas de Amor”, interpretado por una cantora de la Catedral, la representación del repertorio responde al uso del modo observacional, adicionando el uso de una voz formal, ya que aquí se vuelve a reforzar la presencia de Felipe Pinglo como autor de los temas interpretados, mientras que durante la interpretación de temas como “Frío del alma” interpretado por Fred Rohner; u “Oro y rosas” interpretado por Lalo Llanos y Manolo Cadillo se mantiene el modo observacional

pero la voz es abierta, ya que no se nos brinda ningún tipo de información sobre las canciones.

Siguiendo esta línea, durante los distintos temas mostrados en el documental, tanto la cámara como los realizadores no solo no intervienen con ninguno de los músicos o cultores, sino que son ignorados por todos, logrando acercarse a distintos músicos y cantores durante su interpretación e incluso posicionarse en medio de la sala y ver a los músicos tocando y cantando alrededor. El uso de este modo alcanza su mayor desempeño durante la secuencia de marinera limeña, ya que logra retratar aquel estilo, forma y reglas de interpretación propios de la práctica musical de inicios del siglo XX, donde la marinera limeña tiene una manera particular de cantarse, la cual logra verse reflejada en el documental.

Según el autor Chocano (2012), la marinera es un género musical propio de la costa, la cual también es llamada jarana, que a pesar de ser de origen mestizo, fue cultivado por la minoría étnica negra de la costa. Chocano explica que una secuencia completa de marinera limeña consta de varias partes o piezas, llegando a tener desde dos a cuatro o más partes, que se tocan de manera independiente y consecutiva. Así mismo, en una interpretación se ejecutan tres marineras (pueden ser más, pero mayormente son tres), una resbalosa y un conjunto de fugas, entonadas en el modo de mayor o menor. Cada parte de marinera limeña está conformada por tres estrofas, llamadas primer pie, segundo pie y tercer pie. A este último se le adiciona un remate (dos versos que sirven para complementar el tercer pie y cerrar la marinera). Chocano explica que la forma de cantar es en contrapunto, contestándose los versos entre dos o más cantores en primera y segunda voz y que debe seguir una serie de reglas básicas como la repetición (repetir verso o versos

que se acaban de cantar) o el amarre (repetición de verso o versos que se cantaron anteriormente en la estructura estrófica). Esta modalidad de canto no solo es vista como una interpretación colaborativa, sino también como una competencia entre intérpretes, quienes evitan equivocarse al canto mientras demuestran sus dotes de canto y cuán amplio es su repertorio. Chocano expresa que esta competencia no tiene el objetivo de coronar un ganador, sino de privilegiar una interpretación rica y satisfactoria. Aquellas reglas tienen como base la práctica musical de los antiguos cultores de marinera de inicios del siglo XX, las cuales deben ser entendidas como un estilo de interpretación de la marinera que se empleaba en aquella época, las cuales se han mantenido hasta la fecha transmitiéndose de manera oral, yendo de la mano del recuerdo de aquellos viejos cultores. Evidenciando así el importante peso del pasado y su herencia en la actualidad (Chocano, 2012, pp. 13-33).

Es así que el documental nos presenta una secuencia de seis partes de marinera limeña, cuatro marineras, una resbalosa y un conjunto de fugas, interpretadas por cuatro cantores, entre los que están Fred Rohner, Guido Arce, Henry Medina y un cantor más de La Catedral del cual desconocemos su nombre, además del acompañamiento musical de Wendor Salgado junto a dos guitarristas más. Cabe decir que muchos de los versos sonados en las distintas marineras limeñas están recopilados por Chocano en su libro *¿Habrà Jarana en el cielo?* Sin embargo, no todos están ubicados en aquel libro, recordemos que Cáceres (2017) menciona que La Catedral es un templo de conocimiento que alberga muchos secretos musicales, por lo que aquellos versos deben provenir de otras fuentes líricas criollas.

A diferencia de las anteriores secuencias, donde predominaban mayormente planos medios, planos bustos y primeros planos logrando una mayor inmersión en las expresiones, gestos e interacciones durante y al final de la interpretación, durante la secuencia de marinera limeña el plano se abre debido a que intervienen más músicos y hay una mayor participación de los miembros asistentes quienes animan, disfrutan, responden y cantan junto a los cantores principales, logrando que el uso del modo observacional alcance su mayor desempeño, retratando claramente la forma de canto en contrapunto que describe Chocano (2012) cuando se interpreta una marinera limeña con cantores individuales, respetando su estructura y sus reglas básicas de repetición y amarre. Sin embargo, el documental no se toma la molestia de explicarnos que lo que están interpretando es una marinera limeña que retrata un estilo de interpretación de inicios del siglo XX, por lo que queda evidenciado el uso de una voz abierta, ya que solo se muestra la interpretación pero no se detalla qué están interpretando, intuyendo que el espectador conoce o tiene alguna idea sobre la autoría o estilos de los temas presentados.

Figura 22

*Plano de Wendor Salgado, Ronald Díaz, Lalo Llanos y Manolo Cadillo interpretando “Oro y rosas”.*



*Fuente: documental “La Catedral del Criollismo”*

Por otro lado, el documental cuenta con distintas intervenciones resaltan la vinculación al repertorio o compositores de escena musical criolla underground limeña, como la intervención de Guido Arce al inicio del film, quien cuenta que aquel viernes estaban conmemorando al compositor Felipe Pinglo, por lo que interpretarían parte de su repertorio, o cuando Wendor menciona que lo que realizan en La Catedral es imitar a las jaranas antiguas en el Perú interpretando repertorios antiguos, denotando en estos casos el uso del modo participativo en conjunto a una voz formal que nos aproxima hacia características del repertorio de la escena musical criolla underground limeña. Sin embargo, como la mayor parte de la representación del repertorio posee un carácter observacional en conjunto a una voz abierta hace que el documental no nos brinde la información necesaria para confirmar que todos los temas presentados pertenecen al repertorio de la escena musical criolla underground limeña, o que están interpretados correctamente, siendo necesario la consulta a fuentes externas como Cáceres (2017) o Chocano (2012) para poder corroborar aquella información.

Es así que el documental representa el repertorio de La Catedral como el tipo alternativo, destacando principalmente al compositor Felipe Pinglo y el repertorio de marinera limeña de inicio del siglo XX por medio del uso del modo observacional al registrar los temas y la forma en que son interpretados en La Catedral, y uso de voces formales a la hora de obtener información sobre su autoría y época proveniente por parte de los miembros de La Catedral.

## **5.2 Representación de la escena musical criolla underground limeña en el documental musical “Lima Bruja” (2011)**

El segundo documental que trata sobre la escena musical criolla underground es el largometraje “Lima Bruja” (2011) dirigido por Rafael Polar y producido por Sayariy producciones y Tamare films. A pesar de compartir algunos elementos vistos en “La Catedral del Criollismo” (2010), “Lima Bruja” (2011) utiliza un tratamiento diferente y representa otro lado de la escena musical criolla underground limeña que nos mencionan Rohner y Contreras (2020), donde encontramos otro tipo de comunidad, espacios y repertorios.

La trama argumental de “Lima Bruja” (2011), a diferencia de la representación de la peña casera La Catedral en “La Catedral del Criollismo” (2010), se encarga de la representación de la tradición musical criolla que existe y vive dentro de la familia Abán, la cual es compartida con una comunidad conformada por familiares, colegas y amigos de la familia, todo narrado desde el punto de vista del director Rafael Polar, quien se adentra en este mundo ajeno para él por voluntad propia luego de conocer a distintos músicos que forman parte de esta comunidad familiar durante la grabación de un disco de música criolla.

### **5.2.1 Métodos de representación en el documental musical “Lima Bruja” (2011)**

El tratamiento empleado en Lima Bruja (2011) difiere mucho del tratamiento visto en “La Catedral del Criollismo” (2010), debido a que el principal modo que utiliza es el performativo, partiendo siempre del punto de vista del director Rafael Polar y su encuentro directo y experiencial con el estilo de vida, costumbres y tradiciones de los músicos criollos que fueron familia y amigos del difunto cantor criollo Carlos Abán

Fonseca, siendo él quien organiza la película; recopilando testimonios, diálogos, reflexiones, momentos musicales e imágenes de su recorrido por la Lima de estos músicos. Además, emplea el sonido sincrónico y asincrónico, uso de música diegética y extra diegética con fines expresivos.

De igual forma que con “La Catedral del Criollismo” (2010), en “Lima Bruja” (2011) abordaremos el análisis enfocándonos directamente en los elementos que caracterizan la escena musical criolla underground según Rohner y Contreras (2020), los cuales son: Representación del espacio, representación de los miembros y representación del repertorio. Cabe resaltar que “Lima Bruja” (2011) abarca más aspectos en relación a los músicos, siguiéndolos en distintos espacios que no solo son las peñas o centros musicales que conforman la escena musical criolla underground limeña, sino espacios cotidianos e incluso no musicales, presentando una narrativa no lineal que es guiada por el propio director.

Para esto se analizará el film teniendo en cuenta su propia narrativa, la cual está segmentada por las siguientes secuencias:

1. Introducción al documental
2. Primer acercamiento
3. Willy Terry
4. Papeo
5. Pila y Walter
6. César Oliva
7. Lima Bruja

8. Manolo
9. La serenata y la jarana
10. El vals
11. Chiquito
12. Todos vuelven
13. María

A continuación, iniciaremos el análisis con la secuencia de introducción de “Lima Bruja” (2011).

#### **5.2.2.1 Representación del espacio**

Durante el documental, la música criolla es ejecutada en distintos espacios, momentos y situaciones, especialmente en peñas caseras, centros musicales y hasta procesiones. Incluso espacios más cotidianos e íntimos como salas de estar y un estudio de grabación. Sin embargo, en función de los objetivos de la presente investigación, analizaremos la representación documental de aquellos espacios que correspondan a la escena musical criolla underground limeña. Por lo cual, de todos los espacios mencionados, nos enfocaremos en peñas caseras y/o centros musicales que hayan presentado la ejecución de una jarana o interpretación musical criolla.

Respecto a las peñas caseras presentadas en “Lima Bruja” (2011), tenemos principalmente a dos: La casa de la familia Abán durante el cumpleaños de Carlos Abán, y la peña casera durante la representación del músico Manolo. La casa de la familia Abán sale en numerosas escenas del documental, siendo una locación recurrente, por lo que analizaremos la secuencia donde mejor se vea representada, que ocurre durante la

secuencia de introducción al film, ya que se nos muestra a mayor detalle la sala, la cocina, la comida, los invitados, la jarana y su motivo, todo explicado y guiado por la voz de Rafael, siguiendo el modo performativo. Por otro lado, la peña casera en la casa de la familia de Manolo aparece solo una vez durante el documental, por lo que solo se analizará la secuencia donde aparece.

Como hemos mencionado, la jarana en casa de la familia Abán es representada principalmente desde el modo performativo y una voz formal, ya que Rafael organiza, estructura y nos guía y brinda información sobre la jarana y la razón de la celebración a través de elementos como su voz, la edición y la selección y organización de momentos no musicales como musicales que ocurrieron y fueron registrados durante su seguimiento a Eduardo Abán también llamado “Papeo” hacia la celebración del cumpleaños de su difunto padre.

La casa de los Abán es el primer espacio perteneciente a la escena musical criolla underground limeña que se nos muestra en “Lima Bruja” (2011), la cual es presentada en una secuencia que se divide en tres momentos: La llegada de Eduardo Abán a su casa, quien es seguido desde atrás por la cámara mientras camina a lo largo de un callejón hasta llegar a la puerta de su hogar; la escena en la cocina, donde los vemos hacer los preparativos para el plato del día que es gato; y finalmente la jarana como tal.

Durante la llegada de Eduardo a su casa, tenemos el primer avistamiento de la peña casera que se realizará en casa de los Abán. En la siguiente escena, el documental nos traslada a la cocina, presentándonos el plato que se cocinará, el cual está hecho con carne de gato, un plato típico criollo según el documental y finalmente la celebración como tal,

presentando fragmentos de la jarana que muestran la llegada de más invitados a la sala mientras escuchamos y vemos imágenes de la interpretación musical del tema “Angelica”, composición de Marcelo Amaya Peyón, ejecutado por el músico Walter Goyburu una vez iniciada la fiesta. Mientras vemos aquella secuencia de imágenes y música el director nos cuenta en voz en off lo siguiente: *“Pero hay un pequeño detalle, a pesar que se ha organizado una gran reunión, el dueño de casa no estará, nos dejó hace unos meses. Pero como esta es una casa criolla eso no es pretexto para no recordar y no hay mejor forma de hacerlo que con comida, bebida y por supuesto mucha música.”* (Polar, 2011) El documental continúa mostrando la secuencia, adicionando imágenes de más músicos tocando sus instrumentos e invitados entre los cuales se encuentran niños y niñas escuchando y adultos de distintas edades bebiendo, fumando y cantando en conjunto durante la jarana hasta finalizar la interpretación.

Durante los últimos segundos de la interpretación el documental nos presenta el título de la película: “Lima Bruja: Relatos de la música criolla”. Inmediatamente después, retomamos la jarana en la casa de los Abán, exactamente en el momento en que el músico Francisco Rodríguez Parreño, alias Chiquito Rodríguez, se dirige a todos los presentes estando de pie diciendo: *“En realidad nosotros no nos estamos reuniendo para cantar nuestras canciones, sino también para celebrar el cumpleaños de Carlos...”* Otros invitados le responden: *“¡De Carlitos Abán!”*, *“¡un aplauso!”* Hacen tres hurras por el cumpleaños y aplauden mientras el documental nos muestra el cuadro de una fotografía de Carlos Abán tocando una guitarra con voces en off que dicen *“¡gran criollo!”* *“¡gran amigo!”* (Polar, 2011). De esta forma, por medio de su propia voz en off, Rafael organiza los distintos fragmentos del mundo histórico dentro de un discurso argumentativo, guiando al espectador entre las imágenes y sonidos que se nos presentan en pantalla,

logrando estilizar tiempo y espacio para enfatizar en su dimensión emocional, traduciéndose en la celebración del cumpleaños del difunto padre, amigo y músico criollo Carlos Abán en una peña casera donde el recuerdo, la alegría y la tristeza son expresados por medio de la música. Así mismo, la detallada descripción que se expone en el documental denota mayormente el uso de una voz formal.

Figura 23

*Plano de Eduardo Abán llegando a su casa para la celebración del cumpleaños de su difunto padre Carlos Abán Fonseca.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 24

*Plano de Eduardo Abán en la cocina, mostrando los gatos que prepararán para el almuerzo, definiéndolo como algo tradicional entre los criollos.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 25

*Plano de la hermana de Eduardo cortando la carne de gato mientras habla sobre su difunto padre Carlos Abán Fonseca.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 26

*Plano del inicio de la jarana con el tema “Angélica” con Walter en la guitarra y Eduardo en el cajón, acompañados de más cantores como Pila y Chiquito y más miembros de la familia mientras la voz en off de Rafael inicia su narración.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 27

*Plano de invitados escuchando la interpretación musical.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 28

*Plano de Chiquito pidiendo palmas y hurras por Carlos Abán Fonseca.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 29

*Plano de la fotografía de Carlos Abán Fonseca.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

De igual manera, la peña de la familia de Manolo es presentada como un espacio musical ubicado dentro de una sala de estar con espacio suficiente para que puedan entrar los distintos invitados quienes hacen música, cantan, beben, comen y hasta bailan, que están conformados por familiares y amigos. En el documental, esta peña casera es mostrada como una sala amplia donde está reunida la familia Castillo, conformada por gente de distintas edades, primando señores y señoras de tercera edad que están cantando en a capela la mazurca “Flor de pasión”, composición de José Sabas Libornio. Entonces escuchamos la voz en off de Manolo intercalando con fragmentos de su entrevista donde dice *“Y se armaba un ruedo, donde uno fotografiaba ya porque nos venían seguro los genes de cantar y aprender de oídas una enorme cantidad de canciones de esos tiempos tan bellas. Los pretextos claro abundan porque mayormente en nuestros antepasados armaban una jarana por mayores motivos que nosotros.”* (Polar, 2011) El documental vuelve a la jarana en aquella sala, donde ahora se interpreta el tema “Serenata de Pierrot”, de autoría anónima, con Willy Terry en la guitarra y todos cantando en conjunto mientras observan a una pareja de viejos bailar en medio. Sobre aquella interpretación, el documental intercala un último fragmento de la entrevista de Manolo, donde dice *“Se aplicaban las serenatas, al día siguiente hasta el “andavete” para sacarlo de la casa con cuatro, cinco, seis días de jarana seguidas.”* (Polar, 2011)

En esta parte, el documental representa al espacio desde el modo performativo como una peña casera, registrando por fragmentos a aquella sala donde se está realizando la jarana, logrando identificar elementos como la presencia de distintos miembros como músicos y cultores, la bebida y la interpretación musical dentro de un espacio doméstico, mientras es intercalada con partes del testimonio de Manolo sobre cómo eran las jaranas antes en

sus años de juventud y cómo hoy se intenta mantener aquella tradición. Así mismo, se denota el uso de una voz abierta, ya que a pesar de lograr identificar aquellos elementos, el documental registra muy vacilantemente el espacio y aquellos elementos que lo categorizan como una peña casera.

Por otro lado, el documental expone distintas imágenes de centros musicales, algunos aún vigentes y otros que se encuentran fuera de funcionamiento, que los encontramos en dos momentos del documental. Primero durante la representación del músico César Oliva, a quien lo vemos interpretar el tema “Triste Pasión” dentro del Centro Musical Giuffra, un espacio lleno de varias fotografías, documentos y material literario criollo enmarcados sobre sus paredes donde distintas personas se reúnen a escuchar música y a beber. Este espacio es representado desde una combinación entre el modo performativo y el observacional en conjunto a una voz abierta, ya que no se nos brindan mucha información sobre aquel espacio; y segundo durante la interpretación del vals “Lima Bruja” presentando la vista exterior de distintos centros musicales, algunos aún en funcionamiento y otros ya no vigentes donde es usado el modo performativo, ya que las imágenes que se nos muestran son exteriores de los distintos centros y ex centros culturales con la interpretación de “Lima Bruja” de fondo, usando la música, las tomas de los centros culturales y las tomas de Manolo de forma expresiva, intercalando música, tiempo y espacios para enfatizar la dimensión emocional de la secuencia mostrándonos el recuerdo de lo que fueron aquellos ex centros musicales y los pocos que aún quedan, lo cual puede relacionarse con unas de las temáticas principales del film, la evocación de aquellos que ya no están, por medio de los que aún siguen aquí.

Adicionalmente, el documental nos brinda información que hace referencia a las diferencias que existen entre la escena musical criolla underground limeña o la escena comercial. Esto ocurre antes de la secuencia de Papeo, donde Rafael Polar nos presenta imágenes de la peña comercial “Del Carajo”, usando el modo performativo y una voz formal. En aquella secuencia Rafael describe a este tipo de peñas como lo que él pensaba que era la música criolla cinco años atrás, reflexionando sobre cómo este tipo de peñas se convirtieron en el refugio de un tipo de música que las nuevas generaciones escuchan menos, pasando de ser lugares más íntimos y familiares a espacios que brindan grandes espectáculos a un público consumidor para poder sobrevivir, contrastando totalmente con el estilo de vida, ejecución y repertorio musical que Rafael nos muestra sobre la familia Abán y su entorno.

En conjunto, las peñas caseras y centros musicales mostrados en “Lima Bruja” (2011) logran encajar con la definición expuesta por Aguirre y Panfichi (2014) sobre los escenarios contemporáneos dedicados a la práctica musical criolla, presentando al espectador distintos elementos de la cultura limeña criolla como la relación entre la bebida, la comida y la jarana, donde además percibimos particularidades como la gastronomía de la familia Abán, quienes prepararon gato para sus asistentes o la ejecución de valeses específicos como una especie de himnos que los representa (pp. 269 – 275). Así mismo, encajan dentro de la definición expuesta por Rohner y Contreras (2020), sobre los espacios que pertenecen a la escena musical criolla underground limeña, representando a las peñas caseras y centros musicales expuestos en el documental como espacios donde se ejecuta un tipo de música criolla diferente al cual Rafael define como desconocido, de otro sabor, separándolo del criollismo más comercial y masivo. Incluso el documental logra hacer una comparación presentando el contraste entre la peña

comercial “Del Carajo” con el resto de las peñas y centros musicales expuestos en el film, exponiendo la situación que desconocimiento y desinterés por parte de las nuevas generaciones ante la música criolla no perteneciente a la corriente comercial. Adicionalmente, cabe resaltar que el documental se dedica a exponer más elementos sobre las jaranas dentro de peñas caseras que en centros musicales, descuidando este último tipo de espacio.

#### **5.2.2.2 Representación de los miembros**

En “Lima Bruja” (2011) el director Rafael Polar nos presenta a distintos músicos que conoció durante su entrada al mundo criollo y durante la realización del documental, donde cada uno de ellos son presentados en un orden específico que da sentido a la narrativa que Rafael desea plasmar en el documental, el cual es su encuentro con estos criollos y su forma de vida, en la cual la música criolla es un elemento principal, por no decir vital, estando presentes en distintos aspectos de su vida, donde tanto alegría como tristeza son protagonistas.

Usando un orden en específico, siguiendo una cronología no lineal, Rafael comienza el film el día de la jarana por la celebración del difunto criollo Carlos Abán Fonseca, un criollo que a pesar de no ser presentado por medio de ningún tipo de material de archivo donde podamos ver su forma de ser con su familia y amigos y su talento musical, Rafael logra representarlo de la misma forma que él lo conoció, por medio de las historias y memorias de los demás músicos, quienes lo describen como un criollo alegre y jaranero, con un vasto conocimiento musical y sobre todo que lograba transmitir sus sentimientos y amor por la música criolla a sus hijos y amigos, dejando vivo su legado en ellos, quienes lo recuerdan en todo momento. En aquella jarana vemos por primera vez a la mayoría de

los músicos que veremos a lo largo del documental. Seguidamente, Rafael retrocede en el tiempo al inicio de todo, durante el registro de una grabación del disco “La Gran Reunión”, donde conoce a Willy Terry, Eduardo Abán, Lencho, Pila y Walter, Chiquito, César Oliva y Manolo, momento donde se podría decir que empieza su travesía por este mundo que nos está presentando.

En el documental, todos los músicos son representados desde el modo performativo y participativo, debido a que Rafael se propone representar a cada músico desde el conocimiento que recibe tras cada encuentro personal que tiene con ellos, contando cómo el día que los conoció en el estudio de grabación cambió totalmente su forma de ver, escuchar y entender la música criolla, sembrando en él una curiosidad y ganas de seguirlos y estar con ellos no solo en el estudio, sino en sus casas, sus trabajos, etc. De esta manera, Rafael se planteó un objetivo similar a los realizadores de los primeros rockumentaries, que era conocer a los músicos dentro y fuera del escenario por medio del uso del direct cinema. Sin embargo, la diferencia es que Rafael no solo se limita a observar, sino que se adentra y persigue la verdad de cada músico, conversando con ellos, preguntándoles por su pasado, pidiendo que le enseñen a tocar sus instrumentos, haciéndose su amigo.

Debido a la gran cantidad de músicos que abarca el documental y que todos son representados bajo los mismos modos, el presente análisis se realizará en base a la selección de aquellos donde se vean mejor representados los elementos que caracterizan a los músicos de la escena musical criolla underground limeña, que son: formadores musicales que mantienen una vinculación amical o laboral, íntima o musical con otros músicos o cultores de su institución (Rohner y Contreras, 2020, pp. 40-42).

Estos son Eduardo Abán y Willy Terry, ya que de todos los músicos, ambos son presentados como formadores musicales, demostrando su conocimiento y enseñándolo frente a la cámara y son aquellos que demuestran tener un vínculo amical y profesional con el director Rafael Polar y con cada uno de los demás músicos del documental. Eduardo debido principalmente a aquella vinculación amical e íntima, ya que los conoce a cada uno desde que es niño, ya que son los amigos y colegas de su padre, de quienes aprendió mucho durante su juventud; mientras que Willy Terry logra representar aquella relación más laboral y musical, ya que es aquel músico amigo que además de poseer vínculos amicales e íntimos con cada uno de estos viejos cantores, es aquel que los juntó para la grabación del disco de la Gran Reunión.

Momentos antes de presentarnos la casa de los Abán, el documental inicia mostrándonos al músico criollo Eduardo Abán en un mercado de la ciudad de Lima, buscando ingredientes para el almuerzo de ese día, ya que era una ocasión especial. La secuencia muestra cómo Eduardo interactúa con la persona detrás de la cámara hablándole con naturalidad mientras es seguido por la cámara en cada puesto del mercado. Desde este momento, el documental nos presenta a un músico en un espacio que no es un escenario, por lo que podemos intuir que su representación no se limitará solo dentro de la escena musical criolla underground limeña, sino que conoceremos otros aspectos de su cotidianidad. Seguidamente vemos a Eduardo llegar a su hogar, mientras esto ocurre escuchamos la voz de Rafael Polar quien dice: *“Él es Eduardo Abán, más conocido como “Papeo”, pero el verdadero Papeo no es él, es su padre Carlos Abán Fonseca, y hoy celebrarán su cumpleaños.”* (Polar, 2011)

En la siguiente escena vemos a Eduardo Abán en su cocina, mientras nos muestra las presas de gato que están colgando antes de la cocción, se dirige a la cámara y dice: *“Este es la vedet del día, un rico y exquisito gato. Gente que no conoce el sabor del gato piensa que es algo raro, pero en realidad es algo muy, muy exquisito... Como te digo es este... es algo muy tradicional entre los criollos, casa de criollos. Como en esta ocasión casa de mi papá ¿no?”* (Polar, 2011) De esta forma, Eduardo define al gato como un plato típico de los criollos. Seguidamente, el documental nos presenta a su hermana, quien admite frente a la cámara que es la primera vez que cocina gato, ya que siempre lo cocinaba su padre, a quien define como alguien alegre, extrovertido y el mejor jaranero bohemio que vio alguna vez. Posteriormente, vemos a Eduardo durante la jarana tocando el cajón y cantando durante la interpretación del tema “Angélica”.

Figura 30

*Plano de Eduardo Abán “Papeo” hacienda compras en el mercado.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Más adelante, Rafael nos presenta únicamente a Eduardo, comenzando solamente con el ritmo de dos cajones criollos, mientras estos siguen sonando, se nos presenta un plano donde la cámara hace un recorrido hacia la última puerta de un pasillo, haciendo cada vez más fuerte el sonido de los cajones. Así llegamos a la última puerta a través de la cual vemos a Eduardo y Rafael tocando juntos un ritmo de cajón criollo en una sala. Durante

este plano escuchamos la voz de Rafael diciendo *“El criollo tiene una mística especial. Una mística que se aprende desde la cuna y que es difícil de entender para alguien que viene de afuera. Es como una pequeña logia, de la que uno se hace miembro unas veces por elección, otras veces por herencia. Aunque no acostumbre hacerlo, le pedí a Papeito que me de unas clases de cajón, era un pretexto para conversar un poco de él y su familia. Lo que se hereda no se hurta dice el dicho. Él es el mejor ejemplo.”* (Polar, 2011) Seguidamente, Eduardo le enseña a Rafael distintas formas de tocar el cajón y se presenta ante la cámara por su nombre y su apelativo “Papeo”, explicando que es un nombre que adoptó por herencia de su padre. Sobre él Eduardo cuenta: *“...los domingos era los días que se reunía con sus amigos en la casa y había pues una distinta manera de escuchar el vals... ahí escuchaba como se tocaba el vals... y nosotros somos diez hermanos, todos tocan, cantan, pero profesionalmente el único yo.”* (Polar, 2011) Así, Eduardo interpreta ante las cámaras con cajón y voz un fragmento del vals “Amarga verdad”, composición de Víctor Correa Márquez.

Figura 31

*Plano de Eduardo Abán enseñándole a tocar el cajón a Rafael Polar.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 32

*Plano de Eduardo Abán explicando distintas formas de tocar el cajón a Rafael Polar.*



*Fuente: documental "Lima Bruja" (2011)*

Figura 33

*Plano de la entrevista a Eduardo Abán, donde habla sobre su apelativo "Papeo", su padre, cómo aprendió a escuchar el vals y su profesión musical.*



*Fuente: documental "Lima Bruja" (2011)*

Figura 34

*Plano de Eduardo Abán durante su interpretación "Amarga verdad".*



*Fuente: documental "Lima Bruja" (2011)*

En esta escena, Eduardo es representado por medio de los modos performativo y participativo. Performativo porque Rafael usa su voz en off para organizar y guiar la escena, hablando sobre la herencia del criollismo, tema que caracteriza mucho a Eduardo, debido a que él representa parte de la herencia musical y cultural que dejó su padre; hace hincapié en los testimonios de Eduardo y su conversación con él; y durante la entrevista Rafael busca aprender sobre este encuentro personal y cercano con Eduardo y de la experiencia de lo que es tener una clase de cajón con él. Y participativo debido a la intervención realizada por Rafael, quien provoca una entrevista con Eduardo pidiéndole una clase de cajón como un tipo de excusa para poder estar juntos y conversar, en la cual Eduardo demuestra no solo actuar como sí mismo ante cámara, sino que acepta adoptar e interpretar el papel de maestro. Además, se evidencia el uso de una voz formal debido a que Eduardo brinda información específica como quién es, su profesión y sobre su difunto padre, contándonos un poco sobre cómo influyó musicalmente en su vida.

Posteriormente, Eduardo hace apariciones espontáneas en el documental, acompañando a Rafael mientras se dirige a entrevistar o registrar interpretaciones de otros músicos. Durante estas apariciones vemos a Eduardo en un segundo plano. No es hasta la secuencia titulada “El vals” que volvemos a ver una escena que nos muestra una conversación entre Rafael y Eduardo en la misma sala donde Eduardo le estaba enseñando a tocar el cajón. En esta escena Eduardo inicia diciendo: *“Esto del vals tiene su encanto, magia ¿no?... porque normalmente en una casa nunca falta un cajón, una guitarra, pero hay gente de la familia que también toca y busca la posibilidad de tocar con algo... si no es la castañuela son las palmas, si no son las palmas de repente por ahí salen unas cucharas.”* (Polar, 2011) Durante este testimonio de Eduardo el documental yuxtapone imágenes de él grabando en el estudio con unas castañuelas. Seguidamente, vemos cómo Eduardo nos

guía hacia la cocina en busca de cucharas. El documental corta nuevamente a la sala, donde Eduardo explica cómo tocar ritmos criollos con la cuchara, colocando ambas cucharas entre los dedos índices, lo cual permite el sonido al golpearlas con las manos y piernas. En un momento Rafael le pregunta si aquello entraría durante un vals más pausado a lo que Eduardo responde: *“No tendría mucho sentido... porque es un vals relajado, calmado... Esto es para una situación de callejón, donde hay jarana, donde no hay dolor humano, sino simplemente alegría.”* (Polar, 2011)

Figura 35

*Plano de Eduardo Abán mostrando cómo tocar ritmos criollos con cucharas de cocina.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

El siguiente momento que vemos una intervención de Eduardo es durante la última secuencia del documental titulada “María”, donde Rafael nos muestra distintas entrevistas de todos los músicos en torno a el mismo Eduardo cuando era niño y cómo su padre fue una gran figura criolla para él y para todos. Por ejemplo, Cesar Oliva, quien mientras maneja en su auto se le hace la pregunta *“¿Y a Papeo lo conocen desde chiquito?”*, haciendo referencia a Eduardo, a lo que César responde *“No, a Papeo de chiquito... Papeo cuando estaba chiquito salía con sus hermanos a jugar a la calle, a jugar pelota a la calle más que nada y él nos veía llegar a nosotros [...] Y nos poníamos a ensayar a jaranear ahí y ya no se movía ya, Eduardo ya no se movía, él se quedaba ya. Y él por eso*

*ha absorbido todo eso de su papá pe.*” (Polar, 2011) O Willy Terry quien dice *“El papá le decía Papeo porque en realidad eran de buen diente pues no, y siempre de chiquito era Papeito ¿no?, y ya bueno ahora de grande es Papeo ¿no?”* (Polar, 2011). De igual forma Eduardo interviene diciendo: *“Mi padre era eh... como yo, como yo.”* (Polar, 2011) Otros músicos como Pila y Walter intervienen contando recuerdos de ellos yendo a jaranear con Carlos Abán, donde siempre estaba presente Eduardo. Willy Terry menciona al vals “María” reconociéndolo como un vals emblemático de la familia Abán. Durante otro fragmento de su entrevista, Eduardo se refiere a su padre y su relación con aquel vals diciendo: *“Mi madre se llama María, entonces le cantaba ese tema a mi mamá pues. Él hizo que cada uno de nosotros sintiera lo mismo que él... y así lo hacemos.”* (Polar, 2011) Finalmente lo vemos interpretar el vals “María” durante la jarana por celebración del cumpleaños de su padre, donde canta en conjunto a los demás músicos asistentes siempre sonriendo hasta el final de la canción.

Por otro lado, Willy Terry es presentado como aquel que le dio pase a este mundo a Rafael. Durante la secuencia titulada “Willy Terry” el documental nos muestra a Rafael Polar yendo al encuentro de Willy Terry. Esta es la primera vez que vemos a Rafael frente a cámara, interviniendo directamente en escena. Rafael llega a lo que parece ser la oficina de Willy, quien lo recibe con alegría. Paralelo a este trayecto, Rafael narra en voz en off: *“Se podría decir que Willy Terry es un hijo adoptivo del criollismo. No tuvo su primera guitarra hasta los quince años y empezó a tocar criollo recién a los veinte, casi por casualidad. Su terca curiosidad lo llevó desde muy joven a recorrer todos los barrios de Lima, solo para escuchar y aprender de los más viejos. No fue difícil darme cuenta que Willy sería mi boleto de entrada a este mundo. Compartíamos una misma mirada, una mirada ajena y curiosa.”* (Polar, 2011)

Posteriormente, vemos a Willy dentro de su oficina interpretando un fragmento de la polka “Ven acá limeña” composición de Felipe Pinglo Alva. Mientras sigue tocando, suena en voz en off su entrevista. En ella, Willy se presenta como un músico limeño dedicado a varios géneros musicales, pero principalmente a la música criolla y cubana. Seguidamente, vemos a Willy mientras se define como alguien que vive mucho de sus sueños y comienza a contarnos sobre uno de ellos, “el disco de la gran reunión”, una producción musical donde este grupo de viejos cantores criollos plasmen su conocimiento y talento musical. En paralelo, el documental nos muestra imágenes de Willy junto a los músicos en el estudio grabando voces y música. Así mismo, Willy habla sobre aquel repertorio y conocimiento musical que ejecutan estos cantores, diciendo: *“Toda la música popular era simplemente transmisión oral. Un compositor le enseñaba su canción a un cantante, este cantante la cantaba, lo escuchaba el cantante del costado, el cantante del costado al día siguiente ya la entendía de otra manera distinta. No había ningún registro formal, no había una escritura musical donde están las melodías exactas, todo era muy natural.”* (Polar, 2011) Esto último dicho por Willy podría hacer referencia a un repertorio del tipo alternativo de la escena musical criolla underground limeña expuesto por Rohner y Contreras (2020), conformado por temas que nunca han podido ser grabados o difundidos, alejados de la escena comercial. En paralelo a Willy, el documental regresa a la celebración del cumpleaños de Carlos Abán, exactamente durante una interpretación musical en el callejón del tema “¿Qué le digo a mi mujer?” composición de los Hermanos Díaz Barraza, en voz del cantor Genaro Falcón. Mientras seguimos escuchando la interpretación en off, el documental regresa a la entrevista con Willy, quien menciona que había tanto conocimiento melódico y literario que se muchas veces estaba perdido en el aire debido a que son temas que se cantan muy esporádicamente, por lo que Willy

apuntaba todo lo que aprendía en un cuaderno suyo, con el objetivo de dejar registrados estos temas en algún sitio. Finalmente, el documental retoma la interpretación del tema “¿Qué le digo a mi mujer?”, donde los músicos terminan el tema entre frase como “¡Qué bonito amor!”, “¡Ese es el amor que me profesas!” “Siempre me dice lo mismo” y risas (Polar, 2011).

Figura 36

*Plano del director Rafael Polar yendo a su encuentro con Willy Terry.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 37

*Plano del encuentro entre Rafael y Willy.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 38

*Plano de Willy Terry interpretando el tema “Ven acá limeña”.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 39

*Plano de Willy Terry durante la producción del disco de “La Gran Reunión” durante su entrevista.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 40

*Plano de Willy Terry durante su entrevista.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 41

*Plano de la jarana en casa de los Abán durante la interpretación del tema “¿Qué le digo a mi mujer?”.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Rafael representa aquel encuentro con Willy desde los modos performativo y participativo, donde aprende por medio de esta experiencia distintos aspectos que caracterizan a los viejos músicos criollos y al propio Willy, encajando con distintos elementos de la escena musical criolla underground limeña como la inclinación a la ejecución de repertorios alternativos y su formación como músico y cultor de su propio repertorio debido a su interés en la preservación y ejecución del conocimiento musical criollo que lo rodea. Así mismo, vemos fragmentos de la jarana en casa de los Abán donde los músicos aparecen como parte del discurso argumentativo durante la entrevista a Willy; y participativo debido a la intervención que hace Rafael en función de representar su encuentro y entrevista a Willy, quien es representado no solo como un músico, sino como ya hemos mencionado, un cultor de la música criolla, teniendo un vasto conocimiento fruto de su curiosidad por el criollismo, el cual cargó desde muy joven. De igual manera, esta representación responde a una voz tanto formal como abierta. Usando la voz formal en espacios fuera del escenario, donde se responde a cuestiones como quién es Willy Terry y cuáles son sus motivaciones dentro de la música criolla; y la abierta en espacios

dentro del escenario, como la jarana en casa de los Abán, donde el documental se limita solamente a la observación de músicos y cantores.

Durante la representación de los demás músicos, Willy Terry aparece como un personaje secundario, tocando la guitarra como cuando interpreta “Triste pasión” junto a César Oliva en el centro musical Giuffra; conversando con alguno de los músicos, como cuando habla con Lencho y Eduardo sobre las famosas chapitas antes de interpretar “Invoco tu nombre” durante la secuencia titulada “Lencho”; en escenas dentro del estudio de grabación durante la producción del disco de “La gran reunión”; o siendo entrevistado. Sobre estas apariciones adicionales, las entrevistas nos brindan mayor información sobre Terry como músico de la escena criolla underground limeña, como por ejemplo durante la secuencia de “La serenata y la jarana”, donde se refiere a la serenata como el día en que la gente te caía a cantarte la víspera de tu santo, que en sí es el inicio de una celebración de días donde la gente continuaba celebrando, conformando un total de siete días: Serenata, Santo, Joroba, Corcova, Recorcova, Respinguete y ya para los viciosos el Andavete, el cual era el mismo día pero de la semana siguiente; y respecto a la jarana, como aquella celebración de la cual no importaba el motivo, podría ser el bautizo de una plancha, de un cuadro, etc. la gente se reunía a hacer fiesta con música y bebida sin importar el día de la semana.

Figura 42

*Plano yuxtapuesto de la entrevista a Willy Terry, donde explica a detalle cómo los criollos celebran las serenatas de cumpleaños y las razones por las que se hacían jaranas.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

De la misma manera, Terry vuelve a intervenir durante la secuencia titulada “El vals” donde el documental profundiza mayormente en el vals criollo, su técnica y su sonido. Esto se lleva a cabo desde dos entrevistas. La primera es un fragmento de la entrevista a Willy Terry en su oficina. Este inicia con él explicando el Tundete y su complemento el Borgón mientras toca la guitarra frente a la cámara, enseñando cómo tocar. Mientras sigue tocando el documental yuxtapone un fragmento donde Willy dice: *“Hay un diálogo que existe entre el cajón y la guitarra, donde los sonidos se complementan y van haciendo una suerte de cama para que el cantante pueda desarrollarse y bueno disfrutar de la canción...”* (Polar, 2011)

Figura 43

*Plano de Willy Terry explicando el Tundete y el Borgón.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Finalmente, las últimas intervenciones de Willy Terry en el documental ocurren durante la secuencia titulada “María”, donde habla sobre Eduardo y su padre Carlos Abán, contando cómo cada barrio tiene su cantor con un repertorio propio, y cómo Carlos era aquel cantor, que solía interpretar el vals “María” como un tema emblemático de la familia Abán, transmitiéndolo a sus hijos como una especie de himno que se seguirá cantando a través del tiempo. Es así que Willy Terry finaliza las entrevistas de esta secuencia con las siguientes palabras: *“Aquí no hay nada muerto ni nada obsoleto, es totalmente vivo. Desde el momento que tú escuchas un cantor, tenga cincuenta, sesenta o cien años y te produce lo que nos produce a nosotros, es porque está totalmente vivo. La música criolla nunca va a morir.”* (Polar, 2011)

Es así que por medio de estas entrevistas e intervenciones de Eduardo Abán y Willy Terry se ven representadas características de los músicos de la escena musical criolla underground limeña como la vinculación a una comunidad asociada mayormente a peñas caseras, la formación de músicos, como el caso de Eduardo que creció y se formó profesionalmente como músico, y la construcción de vínculos de amistad o trabajo las cuales pueden ser tanto íntimas como musicales.

Es así que, de la misma forma que con Eduardo y Willy, Rafael nos cuenta muy detalladamente cómo es que percibía a cada uno de los demás músicos por medio de entrevistas, interpretación musical y material de archivo; siempre desde los modos performativo y participativo en conjunto a una voz formal.

Respecto a los demás músicos del documental, estos son representados de la siguiente manera:

- Lencho: Por medio de la combinación de ambos modos, Lencho es representado como un músico dedicado al criollismo por muchos años, teniendo una afición a las chapitas desde siempre, diferenciándose de muchos intérpretes, ya que no existen muchos que toquen ese instrumento. Así mismo, la representación de Lencho se complementa con el uso de una voz formal, debido a que la conversación en casa de Lencho y las intervenciones en voz en off de Rafael Polar nos revelan más sobre quién es Lencho y su historia con las chapitas, haciéndolo encajar como el tipo de músico que se tornó en cultor y que mantiene vínculos amicales y musicales dentro de peñas tradicionales y caseras.
- Pila y Walter: Desde el modo participativo, el documental logra evidenciar características que los vinculan hacia la escena musical criolla underground por medio de las entrevistas, como, por ejemplo: Cuando Pila menciona que en todos los años en que se ha dedicado a la música criolla nunca le ha interesado grabar material discográfico, sino de dedicarse a las jaranas bohemias. Testimonio que es reforzado por las palabras de Walter, quien menciona que desde que se han visto encantados por la música criolla se han dedicado a seguir la trayectoria del

criollismo por tantos años. Mientras que, desde el modo performativo, Rafael plasma, desde su punto de vista, lo que aprendió de ambos sobre lo que significa ser un criollo del callao, que, en sus propias palabras, queda representado perfectamente en ellos dos. Así mismo, esta representación de los músicos apunta hacia el uso de una voz formal, debido a que Pila y Walter explican claramente quiénes son y su forma de vivir el criollismo.

- César Oliva: Desde el modo participativo, Rafael utiliza la entrevista y seguimiento a César en distintos espacios, tanto dentro como fuera del escenario, logrando revelar aspectos de César que lo vinculan a un músico perteneciente a la escena musical criolla underground limeña, aspectos como su dedicación a la música, no tanto por un deseo lucrativo o profesional, sino más bien como un estilo de vida que mantiene desde su adolescencia. Mientras que, desde el modo performativo, su representación está construida desde la propia experiencia de Rafael, quien se adentró más en el lado más cotidiano de la vida de César, entrevistándolo mientras trabaja o mientras descansa en la calle, buscando de primera mano más conocimiento sobre cómo se vivió el criollismo en el pasado y cómo es que músicos como César Oliva lo vivieron. Así mismo, el detalle en los testimonio de César y el discurso de Rafael denotan el uso de una voz formal, debido a que responden claramente a distintos aspectos de la vida de César.
  
- Manolo: Desde el modo performativo, Manolo es representado principalmente por lo que Rafael aprendió de él tras su encuentro, conocimiento que se ve reflejado en elementos como su voz en off, donde lo define como un músico que ve a la música como algo que se hace en familia y amigos, mas no como un trabajo. Esto

se ve reforzado en el documental al mostrarlo jaraneando y grabando su voz en el estudio, mostrándolo en dos espacios distintos donde está interpretando, notándose cómo dentro del estudio se ve preocupado y más atento a la técnica vocal, mientras que en el espacio familiar canta en conjunto a sus amigos y familiares, viéndolo más cómodo, disfrutando de la jarana sin ningún tipo de interrupción o preocupación. Por otro lado, desde el modo participativo, durante su entrevista Manolo se presenta a sí mismo como un hombre mayor perteneciente a una familia numerosa donde descubrió su apego a la música criolla, mostrando distintas fotografías de él junto a su familia mientras cuenta diversos recuerdos de su niñez. De igual manera, esta representación denota el uso de una voz formal, debido a la claridad en los testimonios de Manolo.

- Chiquito: Desde el modo participativo, Chiquito es representado debido a la entrevista y aproximación realizada por Rafael en función de representarlo; y voz formal debido a que el documental se encarga de responder a distintas cuestiones sobre él, yendo desde sus características físicas hasta su relación con el criollismo y su vida personal. Es así que Chiquito es representado como un criollo que tampoco se dedica profesionalmente a la música, sino que la hacía por puro gusto, llegando a formar agrupaciones con gente de su trabajo. Así mismo revela el vínculo con ciertos repertorios como “Flor de María” y “Magda”, llegando incluso a nombrar a su difunta hija como uno de estos temas. Mientras que, desde el modo performativo, Rafael construye la representación de Chiquito principalmente desde la estilización del tiempo y espacio, transportando a Chiquito de la intimidad de su casa a la jarana dentro de la casa de los Abán, usando la interpretación del vals “Flor de María” como transición, enfatizando la dimensión emocional que representa aquel vals para Chiquito. Finalmente, esta

representación también denota el uso de una voz formal, ya que expresa con claridad los recuerdos de la vida de Chiquito y la razón sobre por qué siempre interpreta “Flor de María”.

De esta manera, el documental construye una representación de sus actores que encaja principalmente con el tipo de músicos que se dedican a la formación, la progresiva aceptación de un público que se torna en cultores de su repertorio y la construcción de vínculos amicales, laborales o musicales.

### **5.2.2.3 Representación del repertorio**

En este apartado, el documental logra representar el repertorio principalmente desde los modos performativo y participativo, ya que en cada secuencia del documental se expone una o más interpretaciones musicales de manera expresiva, destacando el uso del modo performativo, mezclando las canciones con otros elementos sonoros como diálogos, testimonios y voces en off. Siendo justamente en los diálogos o testimonios donde se denota el uso del modo participativo, ya que es durante aquellas entrevistas donde en ocasiones se nos puede brindar información sobre el repertorio. Esto definiría si la voz documental para representar el repertorio es abierta o formal, siendo esta última la que aporta más información para definir si el repertorio está siendo representado como parte de la escena musical criolla underground limeña.

Algunos ejemplos del uso de los modos performativo y participativo con una voz abierta son: el tema “Celina”, interpretado por César Oliva en el cumpleaños de Carlos Abán durante la secuencia “César Olvia”; el tema “Lima Bruja” interpretado por Manolo y Willy Terry durante la secuencia “Lima Bruja”; o incluso el tema “Invoco tu nombre”

interpretado por Lencho, Willy Terry y Eduardo Abán. Si bien forman parte de la representación de los músicos que los interpretan, no terminan de representar el repertorio de la escena musical criolla underground limeña, ya que el documental nunca especifica quién compuso esa canción, si pertenece a la Guardia Vieja o la generación de Pinglo, si está o no dentro del repertorio comercial o si posee una vinculación directa con los músicos o compositores de un lugar en específico, dando por hecho de que el espectador conoce aquella información. Solo en dos canciones del documental es usada una voz formal para su representación. Estos son los temas: “Flor de María”, canción que le canta Chiquito a su difunta hija; y “María”, el vals que le cantaba el difunto Carlos Abán a su esposa.

En cada una de estas dos canciones, se repasa un elemento característico del repertorio perteneciente a la escena musical criolla underground limeña expuesto por Rohner y Contreras (2020). Es así que el documental los representa como el tipo de repertorio que está vinculado directamente a los músicos de un lugar en específico, debido a que es la presencia de estos músicos dentro de ciertos lugares lo que brinda una sonoridad particular que los diferencia de otras escenas musicales. En este caso, el vals “Flor de María” está presente debido a que Chiquito siempre la cantará en cada jarana que vaya junto a sus amigos y familia, debido a que es su forma de recordar y mantener presente la memoria de su hija. Algo similar ocurre con el vals “María”, que es definida por Willy Terry como el vals bandera de la familia Abán, siendo interpretado por sus hijos para continuar con el legado musical de su padre Carlos Abán.

Respecto al vals “Flor de María”, durante la secuencia titulada “Chiquito”, el documental muestra la entrevista al músico empírico Francisco Rodríguez “Chiquito”, donde le

cuenta a Rafael sobre sus años de juventud en la marina y cómo en esos días hacía música. Así mismo, habla sobre el vals “Flor de María”, contando la razón de por qué siempre la canta, narrando que en la época en que él estaba soltero, su amigo José Paredes Bravo, apodado el ciclón, había compuesto dos temas para sus hijas, estos eran “Flor de María” y “Magda”. Es así que, cuando nace la primera hija de Chiquito, decide llamarla Flor de María por la canción. Chiquito cuenta cómo siempre le cantaban esa canción en serenatas hasta sus trece años, cuando fallece por meningitis. Desde entonces Chiquito siempre canta “Flor de María”, en memoria de su hija.

Figura 44

*Plano de Chiquito dentro de su casa durante su entrevista.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Figura 45

*Plano de Chiquito interpretando “Flor de María” en su casa junto a Willy Terry.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

Por otro lado, el vals “María”, como hemos hablado anteriormente, durante la secuencia titulada “María” es definido por Willy Terry como el tema bastión de la familia Abán, mientras que Eduardo Abán cuenta cómo este tema está vinculado directamente a él y a sus hermanos, ya que su padre les transmitió desde muy chicos aquel sentimiento que tenía cuando le cantaba esa canción a su esposa. Por lo que el tema seguirá transmitiéndose de generación en generación.

Figura 46

*Plano de Eduardo junto a Walter Goyburu durante la interpretación del vals “María”.*



*Fuente: documental “Lima Bruja” (2011)*

A su vez, el documental presenta veinticuatro temas. Sin embargo, estos temas son abordados muy superficialmente, desde una voz abierta, sin profundizar en ellos o en su relación con los músicos, o porque son temas que o no encajan dentro de la escena musical criolla underground limeña, como es el caso del tema “Todos vuelven”, un tema interpretado por un artista internacional como Rubén Blades y que además nunca vemos ser interpretado dentro de una peña casera o centro musical, a comparación de los valeses anteriormente mencionados: “Flor de María” y “María”.

### **5.3 Reflexión y comparación entre ambos documentales.**

Tanto “La Catedral del Criollismo” (2010) como “Lima Bruja” (2011) son documentales que logran representar desde distintas perspectivas a la escena musical criolla underground limeña por medio de dos comunidades criollas que ejercen el criollismo en contextos diferentes y con distintas motivaciones. Sin embargo, a pesar que ambos films tratan y presentan comunidades que pertenecen a la misma corriente musical criolla dentro de Lima, cada una opta por diferentes tipos de acercamiento y métodos de representación, la cual parte de la forma en que cada uno de sus realizadores decidió acercarse, registrar y editar el film.

En el caso de “La Catedral del Criollismo” (2010), el documental representa a la escena musical criolla underground desde dos modos de representación, el observacional y el participativo. El uso del modo observacional es empleado durante las interpretaciones musicales aquel viernes del 2010 en La Catedral, hogar de Wendor Salgado, presentando los temas criollos completos, siguiendo un orden lineal, sacrificando el uso de elementos estéticos y técnicos como un uso más creativo del sonido y su manipulación en edición como el uso de la voz en off o música no diegética, usando la música no diegética una vez al inicio del film y un trabajo de edición con planos yuxtapuestos del espacio durante las dos primeras interpretaciones para poder apreciar los elementos que conforman La Catedral, siendo muy implícito al momento de brindar información al espectador, tratando de brindar la experiencia más cercana posible de lo que se vio en cámara, aproximándose por momentos hacia el estilo propuesto por el movimiento direct cinema. Esto último se ve reflejado cuando los realizadores tratan de mantener la menor interacción posible con los músicos y cultores presentes, siendo ignorados por estos la mayor parte del tiempo, dejando que la jarana y las interpretaciones se desenvuelvan de

la forma más natural posible, como si ellos no estuvieran ahí. Esto mismo se relaciona directamente con el uso de una voz abierta la mayor parte del tiempo para representar al espacio y los miembros durante los momentos musicales, ya que la carencia de una voz en off que detalle lo que estamos viendo y la casi nula manipulación de los elementos dentro del espacio limitan al espectador a intuir implícitamente lo que está viendo, mas no recibir la información directamente.

Por otro lado, el modo participativo es empleado durante las entrevistas hacia algunos de los miembros, los cuales son Wendor Salgado, propietario del hogar donde se llevan a cabo las reuniones de La Catedral, y Guido Arce, quien a comparación de Wendor, solo tiene una pequeña intervención al inicio del film. Durante sus entrevistas el documental logra representar tanto el repertorio como a Wendor, su experiencia de vida y los deseos como grupo desde una voz formal.

Es así como “La Catedral del Criollismo” (2010) construye una representación de la escena musical criolla underground limeña desde la observación y participación dentro de una de las peñas caseras que conforman esta corriente musical en Lima, donde se constituye el grupo llamado La Catedral del Criollismo, hogar del músico criollo Wendor Salgado, presentando vinculaciones o influencias al movimiento direct cinema, pero a la vez un leve distanciamiento a sus restricciones, ya que el documental se atreve a usar, mínimamente otros tipos de recursos como la voz poética usada al inicio del film cuando presenta la fachada de La Catedral. Es así que “La Catedral del Criollismo” (2010) representa a La Catedral como un templo de conocimiento de la música criolla que mantiene vigente la interpretación de repertorios criollos de inicios del siglo XX como los de la Guardia Vieja y la generación de Pinglo, vinculada a una comunidad asociada

desde su fundación, donde se construyen vínculos amicales y musicales y que se mantiene alejada de aquellas escenas musicales criollas más comerciales, actuales y masivas.

En el caso de “Lima Bruja” (2011), el documental desarrolla una representación de la escena musical criolla underground limeña más apegada a los modos performativo y participativo, debido a que está construida desde el punto de vista del propio director Rafael Polar, quien no se limita a la observación y entrevistas, sino que se adentra en la vida musical y cotidiana de los músicos que protagonizan y guían la narrativa del documental, la cual se construye principalmente desde la edición, por medio del uso creativo de las imágenes y sonidos registrados en conjunto a su voz en off. Esto debido a la atracción y ganas de conocer el mundo de estos señores criollos que sintió luego de su encuentro con la comunidad familiar y amical criolla con la que cruzó caminos luego que conociera a sus principales músicos durante la grabación del disco “La Gran Reunión”.

Este acercamiento es la principal diferencia entre “Lima Bruja”(2011) y “La Catedral del Criollismo” (2010), ya que es gracias a la intervención de Rafael durante y después del rodaje que podemos conocer mucho más sobre los músicos, su espacio y su repertorio, presentando un acercamiento e interacción muy cercana con cada uno de los ellos, realizando entrevistas, registro de las interpretaciones musicales dentro de la escena musical criolla underground limeña, seguimientos y registro en lugares fuera del escena musical, logrando así una representación más completa. Por ejemplo, Rafael se atreve a mostrar a los músicos en espacios más cotidianos como ambientes de trabajos, espacios públicos o en la intimidad de sus hogares, donde conversa e interactúa con ellos. Así mismo, el carácter performativo y participativo denota el uso de una voz mayormente formal al momento de representar a los miembros. Sin embargo, el espacio y el repertorio

son representados mayormente desde una voz abierta, con algunas excepciones como la casa de los Abán para representar el espacio; y los valeses “Flor de María” y “María”, para el repertorio.

Adicionalmente, se puede decir que las motivaciones de Rafael comparten similitudes con las de Jem Cohen en su documental “Instrument” (1999) expuesto por Beattie (2005), donde se menciona que Cohen y la banda Fugazi decidieron trabajar juntos en el documental porque ambos disfrutaban la experiencia de viajar a través de la locura que implicaba el tour, de la cual salía la inspiración de la banda para componer su música. De igual forma, Rafael trabaja junto a estos señores en el film, representando su viaje por medio de su cotidianidad, aprendiendo sobre sus vidas, su pasado y lo que desean para el futuro, reflejado en sus ganas de mantener vivo el legado de su familia a través de las canciones que evocan a sus días pasados, sus seres queridos y sus difuntos. Tal y como dice Rafael al final del film “...*mientras exista un cantor, un barrio, una familia que se atreva a celebrar como lo hacen los Abán, esto no va a desaparecer, porque finalmente uno mantiene presentes a los que se fueron por lo que cantaban, por como celebraban, por cómo eran. Y este film solo quiso evocar a los que no están a través de los que aún quedan, en este caso el tiempo ya no es un enemigo, sino un instrumento para mantenerlos vivos, a ellos y su música.*” (Polar, 2011) Siendo esto último lo que el film quiere evocar, denotando la existencia de vínculos entre ellos, ya sea por amistad, trabajo o relaciones íntimas o musicales que definen a los miembros que forman parte de las peñas caseras pertenecientes a la escena musical criolla underground limeña, espacio del cual Rafael termina formando parte, construyendo vínculos amicales y de trabajo con los demás músicos.

### **Primeras conclusiones**

Como hemos visto, al igual que “La Catedral del Criollismo” (2010), “Lima Bruja” (2011) presenta elementos, situaciones y características propias de la escena musical criolla underground limeña. De esta forma ambos films abarcan distintas características que son propias de los espacios, miembros y repertorios que encontramos en la escena musical criolla underground limeña, las cuales son representadas por cada documental de la siguiente manera:

“La Catedral del Criollismo” (2010):

- **Espacio:** El documental representa a La Catedral como una peña casera considerada un templo criollo debido a que guarda mucha información y conocimiento literario, sonoro, fotográfico y cultural sobre la historia de la música criolla limeña.
- **Miembros:** El documental representa a los miembros de La Catedral como una comunidad asociada a La Catedral donde se evidencia la formación de músicos, la aceptación de un público que se volvieron cultores de su música la construcción de vínculos amicales y musicales y la predisposición de transmitir su conocimiento y música a nuevas generaciones.
- **Repertorio:** El documental representa al repertorio interpretado en La Catedral como un repertorio comercial alternativo, presentando temas de la generación de Pinglo y marineras limeñas de inicios del siglo XX.

“Lima Bruja” (2011):

- **Espacio:** El documental representa distintos espacios donde la comunidad de músicos que sigue frecuentan para realizar jaranas. Entre ellos están peñas caseras

y centros musicales. Representándolos a las peñas caseras como espacios donde amigos y familiares se juntan a jaranear en función de compartir juntos una jarana con música, bebida, comida y baile por cualquier tipo de razón aparente o para celebrar alguna festividad familiar como los cumpleaños o bautizos; y a los centros musicales como espacios que aún siguen vigentes a pesar de que varios han sido cerrados, dedicados a la interpretación y disfrute de la música criolla donde también pueden compartir bebida y comida.

- **Miembros:** El documental representa a los miembros como una comunidad familiar y amical unida por sus lazos más que por un lugar en específico, la cual presenta características de la escena musical criolla underground limeña como la formación de músicos como el caso de Eduardo Abán, y la aceptación de un público que se va convirtiendo en cultores de su música, con el cual se construye un vínculo amical o laboral, como es el caso del director del film, Rafael Polar.
- **Repertorio:** El repertorio mostrado en el documental es representado como un repertorio vinculado directamente a los músicos y compositores de un lugar en específico, brindando así una sonoridad específica a la comunidad y a los lugares donde interpretan música criolla.

Finalmente, es importante destacar la importancia de los movimientos, tipos de cine documental y métodos de representación que guiaron a la formación del subgénero documental musical y que se vieron reflejados e identificados durante el análisis de ambos documentales. Desde la unión inseparable entre la música y el autor dentro del cine documental, la importancia del surgimiento del rockumentary que acercaría al cine documental a un público consumidor de los artistas populares de la época, el desapego del estado puro y los parámetros impuestos por movimientos como el direct cinema y el

cinema verité, el reconocimiento y afirmación del cine documental no como una reproducción de la realidad, sino más bien como la representación de un punto de vista específico, donde la música puede ser usada de maneras creativas usando distintos métodos de representación y la influencia que este subgénero documental generaría en el cine latinoamericano. “La Catedral del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011) reflejan aquel vínculo inquebrantable entre la música y su autor o intérprete, el uso de métodos de representación como los modos propuestos por Nichols y las voces de Plantinga y el espacio otorgado a la visibilidad de la música criolla y sus distintas corrientes y escenas musicales como lo es la escena musical criolla underground limeña dentro de la producción documental enfocada a la música popular peruana en los últimos años.

### **Conclusiones finales**

Tras haber realizado la presentación y análisis detallado de cada uno de los documentales en cuestión, se procederá a la exposición de las conclusiones finales de la presente investigación:

1. Los documentales “La Catedral del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011) representan diferentes elementos y características de la escena musical criolla underground limeña, los cuales se han visto analizados por medio de la categorización de espacio, miembros y repertorio; no obstante, la representación de estos varía en su tratamiento según cada documental. En “La Catedral del Criollismo” (2010), se desarrolla una representación que se enfoca en un día dentro de un espacio específico de la escena musical criolla underground limeña, La Catedral, representando al espacio como una peña casera, a sus miembros como una comunidad asociada a lo largo de su existencia creando vínculos

amicales y musicales, y a su repertorio como del tipo alternativo; mientras que en “Lima Bruja” (2011) la escena musical criolla underground limeña se ve representada desde el punto de vista del director Rafael Polar, quien registra su encuentro con este mundo desconocido, donde conocerá a los músicos de la comunidad familiar y amical que rodea a la familia Abán, estando con ellos dentro y fuera de la escena musical, conociendo sus motivaciones para seguir ejerciendo la música criolla, sus alegrías, lamentos y demás aspectos que definen su estilo de vida, representando a sus espacios como peñas caseras y centros musicales, a sus miembros como una comunidad con vínculos familiares, amicales y musicales, y a su repertorio como el tipo que está vinculado directamente a los músicos y compositores de un lugar específico.

2. La representación de los elementos y características de la escena musical criolla underground limeña identificados en “La Catedral del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011) abarcan una gran cantidad de elementos y características expuestos por Rohner y Contreras (2020), focalizando su representación más hacia las jaranas dentro de peñas caseras, la vinculación hacia una comunidad asociada a estas, sus dos tipos de repertorios y el distanciamiento de las escenas musicales más comerciales y masivas y sus repertorios. Sin embargo, no logran cubrir en totalidad todos los espacios y excepciones que tiene la escena musical en cuestión, haciendo falta una representación más explícita sobre centros musicales y sus comunidades y el alejamiento de ciertos repertorios como aquellos que pertenecen a géneros musicales afroperuanos o la exclusión de valeses comerciales como “Contigo Perú”, “Cuando llora mi guitarra”, “Propiedad privada”, etc.

3. El presente análisis de la representación de la escena musical criolla underground limeña en los documentales “La Catedral del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011) evidencia lo vital y significativo que fue el uso de métodos de representación como los modos de Nichols y la voz documental al momento de analizar la representación de espacio, miembros y repertorio en cada documental, teniendo por un lado a “La Catedral del Criollismo” (2010), el cual oscila entre lo observacional y lo participativo y entre el uso predominante de una voz abierta y formal. Otorgando una representación más observacional en conjunto a una voz abierta e incluso poética para el espacio; observacional en conjunto a una voz abierta para la mayoría de los miembros, alternando con una representación participativa en conjunto a una voz formal para la representación de Wendor Salgado; y observacional en conjunto a una voz formal y abierta para su repertorio. Mientras que “Lima Bruja” (2011) expande los recursos técnicos y estéticos que brinda el cine documental y emplea una representación que oscila entre lo performativo y participativo junto al uso de una voz formal y abierta. Otorgando una representación performativa en conjunto a una voz formal y abierta para el espacio; performativa y participativa en conjunto a una voz formal para los miembros; y performativa y participativa en conjunto a una voz formal y abierta para su repertorio.
4. El documental musical es un subgénero en auge en el Perú, debido a la existencia de un gran número de producciones documentales de música en lo que va del siglo XXI, resultado del recorrido y desarrollo que tuvo la música en el cine nacional durante el siglo XX, el creciente interés de realizadores documentales por las diferentes corrientes musicales de las diversas culturas y comunidades de nuestro

país y la facilidad que otorgaría el avance tecnológico para la producción documental, llevando a distintos documentalistas a representar distintos géneros musicales como lo criollo, lo andino, lo afroperuano, la chicha, la marinera, la fusión, el rock, el rock y sus derivados, la electrónica, el hip hop, el rap y derivados experimentales de los géneros mencionados.



## Bibliografía

- Acuña, L. G. (2007). Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo. *Histórica*, 31(2), 115-166.
- Aguirre, C., & Panfichi, A. (Eds.). (2014). *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*. Fondo Editorial de la PUCP.
- Aprea G. (2015). El documental, la memoria y las otredades. En León Mantilla, C. M., & Burneo Salazar, C. S. (Eds.), *Hacer con los ojos: Estados del cine documental*. (pp.37-66). Universidad Andina Simón Bolívar.
- Arce, J. (2008). La música en el cine mudo: mitos y realidades. *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, 559-568.
- Ardèvol, E., & San Cornelio, G. (2007). Si quieres vernos en acción: YouTube.com. Prácticas mediáticas y autoproducción en Internet. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 10(3), 1-29.
- Barnouw, E., (1983). *El documental: historia y estilo*. Editorial Oxford University Press.
- Beattie, K. (2005). It's not only rock and roll: «Rockumentary», Direct cinema, and Performative display. *Australasian Journal of American Studies*, 24(2), 21-41.

- Bedoya, R. (2016) *El cine peruano en tiempos digitales*, Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial.
- Bedoya, R. (2016). El cine sonoro en el Perú. En *Repositorio Institucional—Ulima*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.  
<https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/10717>
- Cáceres-Álvarez, L. (2017). *La catedral del criollismo: guardia vieja del siglo XXI*. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Doi: 10.19083/978-612-318-110-9
- Catalá, J. M., & Cerdán, J. (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca*, 57, 6-25.
- Chocano Paredes, R. (2012). ¿Habrán jarana en el cielo?. Ministerio de Cultura.
- Cerdán Los Arcos, J., & Torreiro, M. (2005). *Documental y vanguardia*. Cátedra.
- Cohen, T. (2012). *Playing to the camera: musicians and musical performance in documentary cinema*. Columbia University Press.
- Corner, J. (2002). Sounds real: Music and documentary. *Popular Music*, 21(3), 357-366. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002234>
- Cuevas, E. (2005). Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica?. En Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán. *Documental y vanguardia*, 219-250.

Davidson, D. (1981). Direct Cinema and Modernism: The Long Journey to Grey Gardens. *Journal of the University Film Association*, 33(1), 3-13.

De la Rosa, A. C., & Numhauser, P. (2012). Introducción: Criollismo y mestizaje en el mundo andino (siglos XVI-XIX). *Illes i imperis*, (14), 13-48.

De los Reyes, A. (1983). La música en el cine mudo. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 13(51), pp. 99-124.  
<https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1983.51.1175>

Díaz, K. (2021). La Escuela de cine de Cusco: Patrimonio audiovisual nacional. *Riqch'ariy, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 2 (1), 107-134.  
<https://revistariqchary.com/articulos/3155/>

Farías, M., & Farías, M. (2019). Cartografía del documental musical en el Chile postdictadura. *Comunicación y medios*, 28(39), 148-159.  
<https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52977>

Favoretto, M., & Wilson, T. (2014). Los ángeles de Charly: entre el ser nacional ideal del Proceso de Reorganización Nacional y el ser real del rock nacional argentino. *Per Musi*, (30), 53-63.

García, M. (2021). Picky Talarico. 2020. Rompan todo: La historia del rock en América Latina. Buenos Aires/Nueva York: Red Creek Productions, 6

episodios, documental. *Contrapulso - Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 3(2), 109-114.

<https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/102/52>

Godoy, M. (2015). El documental contemporáneo. Un cine sin fronteras. *Ventana Indiscreta*, (013), 16-21.

Grau Rebollo, J. (2005). "Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación": el legado fílmico de Jean Rouch. *AIBR: revista de antropología iberoamericana*, (41).

Guevara, E. (2016). *Aproximaciones a la historia y a las corrientes del Cine Documental Peruano, 1910-1990*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Herrera, S. E. (2020). La fuerza del sonido en el Cine. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, (38), 131-147.

Lanza, P. (2016). La ética de la representación en el documental. *Ética y Cine Journal*, 6(1), 41. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v6.n1.14860>

Weinrichter, A. (2015). Con voz propia o en boca ajena: Voces y alteridad en el documental. En León Mantilla, C. M., & Burneo Salazar, C. S. (Eds.), *Hacer*

*con los ojos: Estados del cine documental.* (pp.21-36). Universidad Andina Simón Bolívar.

Lloréns Amico, J. A. (1983). *Música popular en Lima: Criollos y andinos.* Instituto de Estudios Peruanos. <https://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/576>

Miranda, N. (2013). *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley 19327.* Lima: Nuñez Gorriti Editora.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary.* Indiana University Press.

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental* (2da ed.) Universidad Nacional Autónoma de México.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental.* Paidós.

Núñez-Alberca, A. (2018). Redefiniendo el documental: entrevista a Mauricio Godoy. *Ventana Indiscreta*, (020), 26-33. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2018.n020.2684>

Ortega Gálvez, M. L., & Martín Morán, A. (2003). *Imaginarios del desarrollo: Un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina.* <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3895>

- Otero, J. (2014). *Cantemos Perú: Todas las canciones del Perú y muchas letras de la música peruana...* Retrieved 01 11, 2022, from Cantemos Perú: <https://cantemosperu.blogspot.com/2014/08/cenizas-1-guardia-vieja.html?showComment=1641947583041>
- Panfichi, A. (2000). Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX. In M. Rostworowski y otros, *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Congreso del Perú.
- Paranaguá, P. A., & Avellar, J. C. (2003). *Cine documental en América latina*. Catedra Ediciones.
- Plantinga, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Filmoteca*. 57, 46-67.
- Plantinga, C. (2011). Documental. *Revista Cine Documental*, 1(3).
- Plantinga, C. R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film* (Vol. 997). Cambridge: Cambridge University Press.
- Piedras, P. (2009). El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. In *V Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

- Rogers, H. (Ed.). (2014). *Music and Sound in Documentary Film* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315851556>
- Rohner, F., & Contreras Cáceres, M. C. (2020). La música criolla peruana underground: Entre la localidad y la translocalidad. *Contrapulso - Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 2(1), 35-48. <https://doi.org/10.53689/cp.v2i1.22>
- Rojas Bez, José. (2015). El documental, entre definiciones e indefiniciones. *Aisthesis*, (58), 279-312. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200014>
- Rojek, C. (2001). *Celebrity*. Reaktion Books.
- Romero, R. R. (2015). *Música Popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Etnomusicología.
- Rozas, E. (2007). *Fusión: banda sonora del Perú*. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rueda Pinilla, N. (2012). *El documental musical y la audiovisualización de estéticas marginales*. <https://idus.us.es/handle/11441/36453>

Ruffinelli, J. (2005). Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI). *In Documental y vanguardia* (pp. 285-347). Cátedra.

Sarmiento Herencia, R. A. (2017). Felipe Pinglo y la canción criolla: Estudio estilístico de la obra musical del Bardo Inmortal. *Repositorio de Tesis - UNMSM*. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/7012>

Sedeño, A. M. (2009). Música y Documental. El género Rockumentary. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, 10, 7.

Stapleton, P. J. (2011). *The Rockumentaries, Direct Cinema, and the Politics of the 1960s* [Thesis, University of Otago].  
<https://ourarchive.otago.ac.nz/handle/10523/1939>

Strank, W. (2012). Eat The Document (1972). *ISSN 2193-3901*.  
*Herausgeber/Redaktion: Huck, Christian (Kiel) Kleiner, Marcus S.(Siegen)*, 93.

Valdivieso J. (2014). *¡Esa gente existe!: posiciones en conflicto sobre Barrios Altos, sus viviendas y su gente*. [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.  
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5765>

Villalobos, L. (2012). Los filmes musicales extranjeros y su influencia en la creación de identidades en el cine (...) Foreign musical films and their influence on identity formation (...) pp. 81-91. *Revista F@ ro*, 2(16).

Vitale, L. (2000). Música popular e identidad latinoamericana. *Del tango*.

Waisman, L. (2009). La biografía musical en la era post-neomusicológica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega», Año XXIII, no 23, 2009.* <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1037>

### **Filmografía**

Burga, Gisella; Expósito, Javier (Directores). (2010) *La Catedral del Criollismo* [Mediometraje documental] Frame1 producciones.

Chambi, Manuel (Realizador). (1965) *Estampas del Carnaval de Kanas*. [Cortometraje documental] Casa de la Cultura del Perú, Manuel Chambi, Andrés Alencastre.

Moon Vincent (Director). (2013) *Sonidos del Perú 5: La Catedral del Criollismo*. [Cortometraje documental]

Polar, Rafael (Director). (2012) *Lima Bruja*. [Largometraje documental] Sayariy Producciones, Tamare Films.

## Anexos

Tablas de recopilación de datos sobre la escena musical criolla underground limeña en el documental “La Catedral del Criollismo” (2010)

### Anexo 1

Tabla de representación de la escena musical criolla underground limeña	
Datos generales	
Película	La Catedral del Criollismo
Escena/ secuencia analizada	Presentación de La Catedral
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Observacional	Modo de representación: Observacional
Voz documental: Voz poética	Voz documental: Voz abierta
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: No hay	
Voz documental: No hay	

Fuente: *Elaboración propia*

### Anexo 2

Tabla de representación de la escena musical criolla underground limeña	
Datos generales	
Película	La Catedral del Criollismo
Escena/ secuencia analizada	Introducción e inicio de la jarana: interpretación de los temas “Mendicidad” y “Locos suspiros”.
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Observacional	Modo de representación: Observacional / Participativo
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz abierta
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Observacional	
Voz documental: Voz formal	

Fuente: *Elaboración propia*

### Anexo 3

Tabla de representación de la escena musical criolla underground limeña	
Datos generales	
Película	La Catedral del Criollismo
Escena/ secuencia analizada	Interpretación de los temas “Astro rey” y “Horas de amor”
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros

Modo de representación: Observacional	Modo de representación: Observacional
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz abierta
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Observacional	
Voz documental: Voz formal	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 4

Tabla de representación de la escena musical criolla underground limeña	
Datos generales	
Película	La Catedral del Criollismo
Escena/ secuencia analizada	Primera entrevista a Wendor Salgado
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: No hay	Modo de representación: Participativo
Voz documental: No hay	Voz documental: formal
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: No hay	
Voz documental: No hay	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo5

Tabla de representación de la escena musical criolla underground limeña	
Datos generales	
Película	La Catedral del Criollismo
Escena/ secuencia analizada	Retoma de la jarana: interpretación del tema "Frío del alma"
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Observacional	Modo de representación: Observacional
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz abierta
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Observacional	
Voz documental: Voz abierta	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 6

Tabla de representación de la escena musical criolla underground limeña	
Datos generales	
Película	La Catedral del Criollismo
Escena/ secuencia analizada	Segunda entrevista a Wendor Salgado
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros

Modo de representación: Observacional	Modo de representación: Participativo
Voz documental: Voz formal	Voz documental: Voz formal
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: No hay	
Voz documental: No hay	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 7

Tabla de representación de la escena musical criolla underground limeña	
Datos generales	
Película	La Catedral del Criollismo
Escena/ secuencia analizada	Retoma de la jarana (últimos temas): interpretación de “Oro y rosas” y secuencia de marinera limeña.
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Observacional	Modo de representación: Observacional
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz abierta
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Observacional	
Voz documental: Voz abierta	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 8

Tabla de representación de la escena musical criolla underground limeña	
Datos generales	
Película	La Catedral del Criollismo
Escena/ secuencia analizada	Conclusión de la jarana y últimas palabras de Wendor
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Observacional	Modo de representación: Participativo
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz formal
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: No hay	
Voz documental: No hay	

*Fuente: Elaboración propia*

Tablas de recopilación de datos sobre la escena musical criolla underground limeña en el documental “Lima Bruja” (2011)

Anexo 9

Tabla de representación de la escena musical criolla underground limeña	
Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	Introducción al documental
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Performativo	Modo de representación: Participativo / Performativo
Voz documental: Voz formal	Voz documental: voz formal
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz abierta	

Fuente: *Elaboración propia*

Anexo 10

Tabla de representación de la escena musical criolla underground limeña	
Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	Primer acercamiento
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: No hay	Modo de representación: Performativo
Voz documental: No hay	Voz documental: Voz abierta
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz abierta	

Fuente: *Elaboración propia*

Anexo 11

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	Willy Terry
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Performativo	Modo de representación: Performativo / Participativo
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz formal

Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz formal	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 12

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	Papeo
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: No hay	Modo de representación: Performativo / Participativo
Voz documental: No hay	Voz documental: Voz formal
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz abierta	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 13

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	Willy Terry
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Performativo	Modo de representación: Performativo / Participativo
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz formal y abierta
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz abierta	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 14

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	Pila y Walter
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros

Modo de representación: No hay	Modo de representación: Performativo / Participativo
Voz documental: No hay	Voz documental: Voz formal
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz abierta	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 15

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	César Oliva
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Performativo	Modo de representación: Participativo / Performativo
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz formal y abierta
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz abierta	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 16

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	Lima Bruja
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Performativo	Modo de representación: Performativo
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz abierta
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz abierta	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 17

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	Manolo
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Performativo	Modo de representación: Performativo / Participativo

Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz formal y abierta
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz abierta	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 18

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	La serenata y la jarana
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Performativo	Modo de representación: Participativo / Performativo
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz formal
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz abierta	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 19

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	El vals
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Performativo	Modo de representación: Participativo / Performativo
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz formal
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz abierta	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 20

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	Chiquito
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Performativo	Modo de representación: Participativo / Performativo

Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz formal
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz formal	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 21

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	Todos vuelven
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: No hay	Modo de representación: Performativo
Voz documental: No hay	Voz documental: Voz formal
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: No hay	
Voz documental: No hay	

*Fuente: Elaboración propia*

#### Anexo 22

Datos generales	
Película	Lima Bruja
Escena/ secuencia analizada	María
Representación de la comunidad asociada	
Representación del espacio	Representación de los miembros
Modo de representación: Performativo	Modo de representación: Participativo / Performativo
Voz documental: Voz abierta	Voz documental: Voz formal
Representación del repertorio musical	
Modo de representación: Performativo	
Voz documental: Voz formal	

*Fuente: Elaboración propia*