

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Responsabilidad ética en la composición musical (Songwriting): La obra musical de Chabuca Granda como espacio de reflexión social

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Música presentado por:

Valerie Sophia Coronel Saavedra

Asesora:

Mariana Hare Perez Canetto

Lima, 2020

RESUMEN

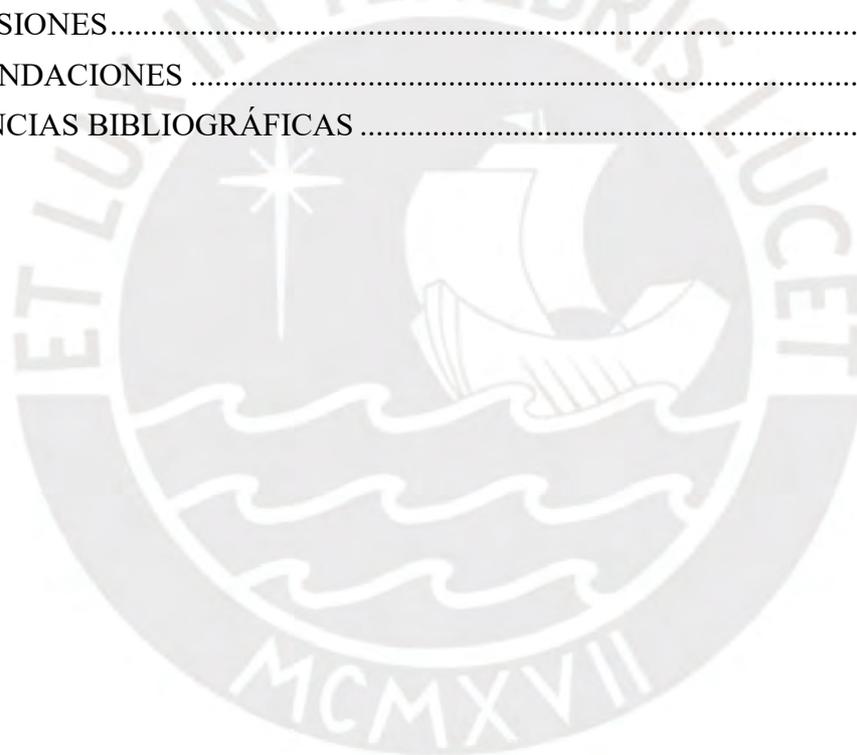
Dentro de la práctica de la composición musical, el *songwriting* ha sido una de las herramientas utilizadas por los músicos para tratar temas éticos o que respondan a problemáticas sociales del contexto en el cual se encuentran inmersos. Así, a través de la composición de canciones populares los artistas utilizan su voz y agencia comunicadora respondiendo a una responsabilidad con su audiencia sobre el contenido y el mensaje que generan y cómo este afectará o influirá en quien lo escucha. En el caso de la compositora peruana Chabuca Granda, esta responsabilidad ética se evidencia a través de un discurso social que está presente y se modifica a través de toda su obra, el cual abarca temas éticos y problemáticas sociales relacionadas a la mujer, el pueblo, la guerra y la comunidad afroperuana. Por ello, el objetivo principal de esta investigación es exponer de qué manera se desarrolla esta responsabilidad ética que Chabuca Granda como compositora a través de los recursos que utiliza, sobre todo en su segundo y tercer periodo musical. Asimismo, se busca tomar su obra como ejemplo de la relación entre música y ética viendo a sus canciones como espacios que se escapan de la norma y permiten generar encuentros de las guerras de la realidad y la aproximación hacia otras clases sociales o culturas; de modo que, la consciencia ética de Chabuca Granda es ejemplo de responsabilidad en el proceso de creación y de la posibilidad del arte para generar aportes éticos.

ABSTRACT

Within the practice of musical composition, songwriting has been one of the tools used by musicians to deal with ethical issues or to respond to social problems in the context in which they are immersed. Thus, through the composition of popular songs, artists use their voice and communication agency responding to a responsibility with their audience about the content and the message they generate and how this will affect or influence the listener. In the case of the Peruvian composer Chabuca Granda, this ethical responsibility is evidenced through a social discourse that is present and is modified throughout all her work, which covers ethical issues and social problems related to women, the people, the war and the Afro-Peruvian community. Therefore, the main objective of this research is to expose how this ethical responsibility that Chabuca Granda develops as a composer through the resources she uses, especially in her second and third musical period. Likewise, it seeks to take his work as an example of the relationship between music and ethics, seeing his songs as spaces that escape the norm and allow the generation of encounters of the wars of reality and the approach towards other social classes or cultures; Thus, the ethical conscience of Chabuca Granda is an example of responsibility in the process of creation and of the possibility of art to generate ethical contributions.

ÍNDICE DE CONTENIDO

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1. MÚSICA Y ÉTICA	8
1.1. Dimensión ética y social en la composición de canciones	9
1.2. Importancia de la responsabilidad ética y social en la composición de canciones	10
CAPÍTULO 2. EL DISCURSO SOCIAL EN LA MÚSICA DE CHABUCA.....	13
2.1. Recursos verbales: Letra, poesía y contenido.....	15
2.2. Recursos no verbales: música, instrumentos y relaciones.....	20
CONCLUSIONES.....	25
RECOMENDACIONES	26
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	27



INTRODUCCIÓN

La ética es un aspecto que está presente en todos los ámbitos del ser humano durante su vida, especialmente al momento de ejercer una profesión y ponerla al servicio de la sociedad. El arte no es una excepción de esto ya que el ejercicio moral se puede manifestar de distintas maneras según la situación y posición específica del artista dentro de su especialidad. En el caso de la música, la composición puede convertirse en una herramienta que posibilite el cumplimiento de la responsabilidad ética y dentro de sus tantos objetivos se pueden incluir aspectos de carácter social. De este modo, la composición musical puede ponerse al servicio de la educación moral debido a que tiene la capacidad de llegar a una audiencia y generar un impacto en la misma a través de las obras musicales y sus contenidos.

Es por ello, que este trabajo busca analizar de qué manera está presente la responsabilidad ética y social en las canciones de la compositora peruana Chabuca Granda, específicamente en los temas dentro de su segundo y tercer periodo creativo. Cabe resaltar que esta división de su obra en tres grandes periodos es utilizada principalmente para separar sus canciones en cuanto a sonoridad o temas netamente musicales, pero también es posible emplear en esta división para referirse al desarrollo temático de sus composiciones. Es así, que este trabajo tomará ambas contemplaciones pero pondrá especial atención en la última mencionada.

Este trabajo de investigación surge por una motivación personal tras el cuestionamiento del valor y el aporte de esta compositora peruana tan emblemática y reconocida tanto nacional como internacionalmente. Asimismo, son escasas las publicaciones que buscan analizar el enfoque ético de músicos peruanos y aún no es posible encontrar información sobre ella. Además, al ser tan amplio y marcado el desarrollo musical de Chabuca Granda, es posible encontrar un claro discurso ético/social de sus temas que cambia conforme lo hace el paradigma de la compositora. Sobre todo, en los temas pertenecientes a la segunda y tercera etapa de Granda, los cuales lamentablemente son los menos reconocidos y por consiguiente los menos estudiados.

Es así que este trabajo es relevante para generar conocimiento sobre la obra de Chabuca Granda y pretende ser un aporte para la comunidad académica de música en el

Perú y el futuro estudio de la música peruana. Del mismo modo, esta investigación busca contribuir y generar un punto de partida para futuros estudios que tengan en cuenta los temas, cuestiones o problemáticas éticas que están presentes dentro de la disciplina de la música y en el mundo de las artes escénicas en general.

María Isabel Granda y Larco, más conocida como Chabuca Granda, fue una compositora que se encuentra dentro de los exponentes más importantes de la música criolla y cuenta con gran reconocimiento tanto nacional como internacionalmente gracias a sus canciones. Aunque es reconocida mayormente por su primera etapa musical por la popularización de temas como *“La flor de la canela”*, *“Puente de los suspiros”*, *“José Antonio”*, *“Zeñó Manuel”* y *“Fina Estampa”*, Chabuca Granda posee muchas composiciones igual de valiosas dentro de sus dos siguientes periodos y que justamente tienen un ángulo distinto.

Como y se mencionó anteriormente, la fragmentación de la obra de Granda en tres grandes periodos toma en cuenta aspectos musicales como extra-musicales y para iniciar esta investigación es necesario entender a grandes rasgos las características de cada una de las etapas creativas de la compositora. El primer ciclo de canciones de Chabuca está dedicado a la ciudad de Lima y sus personajes, dentro de este primer periodo sus composiciones se podrían catalogar de más tradicionalistas musicalmente. En el segundo, encontramos el ciclo de canciones dedicado a Violeta Parra y Javier Heraud, en este periodo es donde Chabuca realiza mayor experimentación sonora. Por último, su tercera etapa se conoce como *“el ciclo negro”* de Chabuca y comprende las composiciones donde se adentra en la música afroperuana.

Esta investigación considera que la responsabilidad ética se encuentra en el desarrollo del discurso social que acompaña las composiciones de Chabuca Granda, ya que este manifiesta y pone en cuestión problemáticas sociales del contexto en el que se desarrolla. Dentro del contenido de sus letras se visibilizan temas relacionados a la mujer, la guerra y la comunidad afroperuana, lo cual significó un cambio de paradigma dentro de las temáticas tratadas en la música criolla. Además, su relación con músicos afroperuanos durante su tercer periodo le permitió incorporar instrumentos y formas musicales pertenecientes a la comunidad afroperuana, por lo que su *“ciclo negro”*

contribuyó a visibilizar estas expresiones culturales dentro del ámbito de la música criolla.

Asimismo, es posible tomar su obra como ejemplo de relación entre música e interculturalidad con la capacidad de tender puentes en el espacio artístico entre sociedades que estaban separadas en el ámbito social. De este modo, sus canciones se convierten en un espacio que se escapa de la norma y permiten generar encuentro de las guerras de la realidad y la aproximación hacia otras clases sociales o culturas a través de la música. La consciencia ética tal vez no programada de Chabuca Granda es ejemplo de responsabilidad en el proceso de creación y la posibilidad del arte para tratar, criticar y mejorar aspectos sociales.

Teniendo esto en cuenta, esta investigación se interesa en sobre todo en los dos últimos periodos de la carrera de Chabuca, ya que marcan un cambio de paradigma dentro del mismo proceso compositivo de Granda y a su vez dentro de la música criolla como género musical. Por consecuente, el objetivo principal del siguiente trabajo es exponer de que manera se presenta o se desarrolla la responsabilidad ética y social en las composiciones de estas dos últimas etapas.

Para ello, en el primer capítulo se busca establecer la importancia de la responsabilidad ética y social dentro de la composición musical. En el segundo capítulo, se analizará el discurso social que acompaña al desarrollo compositivo del segundo y tercer periodo de Chabuca Granda. Finalmente, el tercer capítulo tiene como objetivo identificar las manifestaciones de responsabilidad ética y social dentro del discurso musical de Chabuca Granda en los periodos seleccionados.

CAPÍTULO 1. MÚSICA Y ÉTICA

Tal como se mencionó en la introducción, es correcto afirmar que se puede establecer una conexión entre la ética y la música, dado que esta dimensión está presente en toda práctica profesional. En el caso de la música popular esta relación se hace presente de manera más explícita en el contenido de las letras de las canciones, dentro de lo que se conoce como *songwriting* en la composición musical. Esta forma de composición se refiere al trabajo de componer música con letra; es decir, se trata de la composición de canciones populares.

Como lo explica Phillip McIntyre (2008), en el *songwriting* las canciones son parte importante de la representación cultural de una sociedad donde los y las compositoras se convierten en agentes con capacidad de decisión. Por lo tanto, su trabajo da forma, contribuye y altera el sistema en donde se desenvuelven, a la vez que participa de una práctica cultural al expresar ideas, pensamientos o sentimientos en sus composiciones. Entonces, el *songwriting* se trata de una actividad o herramienta de transmisión de conocimientos que actúa como intermediaria cultural; por ello, es válido considerar que en los compositores de canciones populares recae cierta responsabilidad al tener la capacidad de comunicar algo y tener cierto grado de influencia en el público a través de sus composiciones.

En ese sentido, el primer capítulo de esta investigación tiene como propósito establecer cuál es la dimensión ética y social que existe dentro de la composición (específicamente en el *songwriting*), cuál es su importancia en relación con la audiencia y cuál es la responsabilidad que tienen los compositores y compositoras dentro del ejercicio de su profesión. Teniendo en cuenta que la música posee la capacidad de generar integración social dado que “es necesidad vital de las personas, agente transmisor de valores con un potencial enorme para modificar los ánimos, y apela a la sensibilidad espiritual y estética, a la experiencia, a la comunicación de emociones y a la inteligencia abstracta” (CMMB, 2008, p.9), los profesionales de la música tienen el deber de establecer un compromiso con la sociedad y utilizar las posibilidades que tiene la música para ponerla al servicio de la sociedad en la enseñanza de valores colectivos.

En adición, teniendo en cuenta que las canciones pueden ser consideradas como una herramienta eficaz para la comunicación, Alan Golden (2001) indica que la música tiene el potencial de contar una historia, transmitir una emoción y causar un impacto en casi todos los aspectos de la vida ya que tiene un efecto en la percepción del mundo; por lo tanto, de lo que consideramos correcto e incorrecto. Es así, que la música juega un papel muy importante en la comunicación de ciertas normas sociales o principios morales sobre cuestiones culturales, sociales, ideologías políticas, religiosas y los derechos individuales o grupales. A continuación, se procederá a explicar esta dimensión ética de la composición de canciones populares, de qué manera se manifiesta y cuál es la importancia dentro de la responsabilidad social.

1.1. Dimensión ética y social en la composición de canciones

Como se explicó en líneas anteriores, el *songwriting* o composición de canciones tiene la característica de poder comunicar de manera más explícita a través de la palabra; es decir, la letra y contenido de las canciones. Por lo tanto, surgen cuestionamientos sobre ¿cuál es la dimensión ética/moral a la que debe obedecer el mensaje dentro de la composición de canciones?, ¿qué responsabilidad tienen las canciones populares con la sociedad? y ¿de qué manera interpelan a la audiencia en relación a problemáticas éticas?

Sobre la dimensión ética de la música, Dónal P O' Manthúna (2017) señala que en efecto existe una conexión entre ética y música popular ya que las canciones tiene una capacidad de impacto en el comportamiento ético de la audiencia, por lo que cuando la música es usada con propósitos específicos se crea un nexo entre la música y la educación moral. De esta manera, la composición de canciones juega un rol muy importante en la construcción de una sociedad mejor ya que, según el autor, gracias a su capacidad comunicativa pueden ser usadas como herramientas para explorar temas éticos o problemáticas sociales y generar discusión o debate sobre los mismos.

Es así, que se pone en evidencia el importante papel comunicador y educador que tiene la música dentro de muchas culturas y sociedades, ya que puede recordar o celebrar la historia y la herencia de la misma. Además, la música a través diversos recursos posee la capacidad de influenciar en moldear el carácter del que la escucha. O' Manthúna (2017) menciona también en su trabajo, que se han realizado estudios que

confirman y sostienen las teorías que proponen una correlación entre las letras de canciones y el impacto en el comportamiento moral. Por ende, se esclarece que la música contribuye al desarrollo de la identidad grupal por el impacto que puede causar al comportamiento ético a través del contenido en sus las letras y los elementos musicales que utiliza como el timbre, el volumen, el modo, la armonía, el ritmo, la melodía y los compases, los cuales pueden generar significado al oyente mediante una conexión emocional.

En el caso de esta investigación, es posible afirmar que es gracias a estas facultades comunicativas y educacionales del *songwriting* que la obra musical de Chabuca Granda genera en el público oyente la posibilidad de identificarse con ciertas temáticas sociales por medio de evidenciarlas, cuestionarlas o denunciarlas en sus letras y a través de la incorporación de ciertos elementos sonoros, pero estos puntos serán explicados y analizados con mayor detenimiento en el siguiente capítulo. Vamos a ver ahora, de qué trata la responsabilidad ética y social dentro de la composición de canciones populares.

1.2.Importancia de la responsabilidad ética y social en la composición de canciones

Ya habiendo establecido cuál es la dimensión ética en el ejercicio de la composición de canciones, podemos rescatar que la importancia de esta recae en la capacidad comunicativa que tienen las canciones y el grado de agencia o influencia en la audiencia dado su capacidad educativa. Por ello, es necesario conocer cuál es la responsabilidad ética y social que tiene el compositor o la compositora con la audiencia dentro de su profesión y por qué es importante tenerla en cuenta al momento de la composición.

Dentro del rol educador de las canciones populares, es mediante la letra y el contenido que estas pueden generar una influencia que puede ser tanto positiva como negativa para un individuo o una sociedad. Asimismo, las canciones están sujetas a las diversas interpretaciones de los oyentes y los significados pueden variar según cada persona, pero es justamente esta ambigüedad la que permite generar debate o discusión sobre las temáticas tratadas.

Por otro lado, para comunicar algo las canciones también pueden valerse de elementos no verbales como por ejemplo los instrumentos utilizados, el género musical, el ritmo, las texturas musicales, etc. Estos elementos también son generadores de significado y contribuyen al desarrollo de lo que se quiere comunicar ya que la música posee la habilidad de despertar en el oyente ciertas emociones, generando así una conexión emocional. Si bien esta conexión es difícil de explicar y ser entendida, O'Mathúna (2017) menciona que estudios realizados demuestran que la música provoca tendencia a la acción ya que desencadena estados de ánimo y actividad cognitiva que dependen de la historia personal del escucha y de su contexto cultural.

Por lo tanto, el oyente se convierte en un destinatario moral, ya que las canciones mediante sus diversos elementos y recursos, sean verbales o no, pueden incentivar la reflexión sobre problemáticas sociales o éticas. “Las emociones suscitadas por la música pueden ayudarnos a empatizar con las calamidades, los miedos y la dignidad de los otros. El sentido de empatía por el otro puede entonces estimular que alguien actúe de manera ética en una situación” (O'Mathúna, 2017, pp.70-71). De modo que, una canción puede hacer uso de las emociones sobre temas relacionados a la humanidad o dignidad de las personas, convirtiéndose en una herramienta de educación moral.

Por consiguiente, cabe resaltar la posibilidad de la música para que el oyente se vea inmerso en temas éticos por medio de canciones populares, lo cual le permite conectar con lo que se comunica y habilidad de escucha que estimule el cuestionamiento. Por consiguiente, es una posibilidad aprovechar las capacidades de la música para utilizarla como una herramienta de educación ética. Como lo mencionan Paul Long y Simon Barber (2017) el problema se encuentra en que la composición de canciones populares cuenta con un lugar elemental dentro de la industria musical, pero estas tienen un carácter cada vez más escapistas que utilitario ya que las razones por las que se escriben canciones son para justamente romper contacto con la realidad. Esta cualidad escapista es bastante matizada, ofrece tanto esperanza potencial como distracción, pero también apunta a una comprensión cultural más amplia del dominio de la música y la forma en que se enmarca en términos románticos.

La composición profesional de canciones implica esfuerzo, habilidades, conocimiento y comprensión. Sus practicantes han acumulado un conjunto de enfoques

a veces individualizados, a veces compartidos, para generar canciones. Como hemos argumentado, la forma en que los compositores profesionales describen sus relaciones con la creatividad, la estrategia, el riesgo, el estatus y la recompensa es el resultado no solo de un gran compromiso con el proceso práctico de escribir canciones, sino también de una comprensión reflexiva de estos procesos y el reconocimiento de que escribir una canción es un trabajo de trabajo. Por lo tanto, queda en manos de los creadores si a través de sus obras reflejen dimensiones simbólicas que busquen para la relación con sus consumidores.



CAPÍTULO 2. EL DISCURSO SOCIAL EN LA MÚSICA DE CHABUCA

Así como en el caso de diversos compositores, la música de Chabuca Granda no está aislada de su entorno social, sino que cambia y se modifica según lo hace la percepción que tiene la compositora sobre la realidad que la rodea. Tal como lo menciona Renato Romero (2015), la música popular puede ser un espacio de expresión política y crítica social si la voluntad y el compromiso del compositor así lo desea. En el caso de Chabuca Granda, existe una relación entre sus composiciones y su contexto político-social, pero esta no se encuentra explícita debido a que su música es muchas veces romantizada por la poética de sus letras, por lo que no son vistas como subversivas o contestatarias. Es por eso que, a pesar de haber mostrado disconformidad por medio de su música y sus letras, la obra de la compositora se puede ubicar dentro de una “resistencia pasiva”; es decir, se expresa a través de la crítica, pero sin trasgredir o entrar en conflicto directo con lo establecido.

En este capítulo se quiere identificar el discurso social que acompaña al desarrollo compositivo de Chabuca Granda y analizar los recursos que utiliza la compositora para lograr en sus canciones espacios de reflexión ética y social. Para ello, varios autores coinciden en la propuesta de estudiar la obra de Chabuca Granda dividiéndola en tres grandes periodos y para esta investigación es necesario conocer, aunque sea a grandes rasgos las diferencias entre las etapas creativas de esta compositora. Dichos periodos o etapas compositivas de Granda se han dividido de esa forma porque es posible evidenciar las diferencias tanto musicales como de contenido y temática entre ellas.

El primer periodo de Chabuca está dedicado a la Lima tradicional y aristocrática; además, esta etapa se conforma principalmente por vales criollos que son visto como una especie de descripción o crónica de los personajes y espacios que conformaban lo que para ella significaba la ciudad de Lima. Dentro de este periodo es que podemos encontrar sus canciones más representativas como son: “La Flor de la Canela”, “José Antonio”, “Zeñó Manué”, Entre la segunda y tercera etapa de Chabuca se establecen ciertas diferencias, pero a su vez se superponen, por lo que se ha decidido considerarlas juntas.

En el segundo, Chabuca se va desprendiendo de la forma de vals criollo tradicional y empieza a experimentar con elementos sonoros y géneros como el bossa nova y el jazz; además, es en este momento cuando la compositora cambia su visión de Lima al darse cuenta de las injusticias, desigualdad y la disputa con el poder que conforman su realidad social. Es en este segundo momento de su carrera donde le dedica un ciclo de canciones a Violeta Parra y Javier Heraud, en el cual utiliza a estos dos personajes como elementos significativos y símbolos para tratar diversos temas que se explicarán líneas más abajo.

En último lugar, el tercer periodo de Granda se caracteriza por su compromiso y vinculación con la música afroperuana, es así que empieza a utilizar patrones rítmicos afroperuanos y formas musicales como el festejo y el landó, esto gracias a la convivencia con músicos afroperuanos quienes eran parte de una comunidad considerada minoría étnica y estaban excluidas, marginados y discriminados en el país. Otro aporte importante de este llamado “ciclo negro” de Chabuca, es el impulso del uso del cajón como símbolo cultural de esta minoría étnica excluida.

Teniendo en cuenta y conociendo mejor las distintas etapas de Chabuca Granda es posible darse cuenta que el discurso social que acompaña el desarrollo compositivo de Chabuca Granda en sus distintas etapas y como esta evolución de su música y su discurso va cambiando a medida que ella va descubriendo la realidad de la sociedad en la que se sitúa. Por lo tanto, el posicionamiento de Chabuca frente a los problemas sociales se ve expresado tanto en el contenido de sus letras como en la música que compone y se convierte en un ejemplo de cómo la música puede ser un espacio de expresión, debate y denuncia.

Por consiguiente, se procederá a dividir en dos las formas o recursos en las que se puede analizar la responsabilidad ética y social en las canciones de Chabuca. La primera en recursos verbales como la letra, la poesía y el contenido de sus canciones; y la segunda, referida a los elementos no verbales sino más relacionados con la música y los recursos sonoros que también complementan el mensaje de sus composiciones. Ambos factores identificables en la obra de Granda son responsables del significado moral de sus canciones.

2.1. Recursos verbales: Letra, poesía y contenido

Como se mencionó en el primer capítulo, una de las características fundamentales del *songwriting* es la posibilidad de utilizar la palabra como herramienta compositiva, este recurso hace posible que el mensaje sea más explícito que si no estuviera presente. Sin embargo, queda en manos de el compositor o compositora definir cuál es el grado de evidencia que quiera utilizar. En el caso de Chabuca Granda, gracias su dominio de la palabra y la poesía, si bien en muchos casos las problemáticas sociales que trata en sus canciones no se manifiestan de manera tan obvia, están presentes. Tal como lo dice Ani Bustamante (2014):

La canción popular tiene la peculiaridad de brindar al pueblo una articulación de letra y sonido para ir diciendo y contando aquello a lo que a veces no nos podemos aproximar de otra manera. Ni el periodismo, ni la literatura, ni la filosofía o el psicoanálisis tienen la capacidad de calar tan hondo como la canción popular. En Chabuca Granda se conjuga, además, el hecho de poseer una letra privilegiada, una potencia poética avasalladora, junto con una sensualidad y una complejidad musical fascinante (p.20).

En primer lugar, partiendo del hecho de que Chabuca Granda como compositora en sí misma representa lo femenino dentro del ámbito criollo, también es importante recalcar cómo la voz poética de casi la totalidad de sus temas se trata de una mujer. Este punto es relevante ya que dentro de la época y del ámbito de la música criolla en el que se encontraba Chabuca, esto significó una ruptura del orden y de lo establecido. Esta capacidad de transformación se le suele atribuir a su rebeldía, con la cual se abrió camino sienta mujer y artista dentro de una sociedad machista, entorno del cual no era excepción la escena criolla

Tal como lo menciona Jorge Chiarella (2011) en el reportaje de Chabuca realizado por el programa de televisión *Sucedió en el Perú*, los contenidos de los valeses criollos tradicionales hasta ese momento se reducían al punto de vista masculino y las letras solían ser en su mayoría duras y machistas. De esta manera, canciones como: “*La flor de la*

canela”, “*El dueño ausente*”, “*Cardo o ceniza*”, “*María sueños*”. “*María Landó*” y muchas más, llamaron la atención por romper con lo tradicional o aceptado en el género musical. De este modo, revolucionan el sentido literario del vals criollo ya que todas son canciones donde se canta sobre una mujer, una mujer canta sobre ella o le canta a otra mujer.

En el caso de “*La flor de la canela*”, muy aparte del cambio que significó a nivel musical, llamó la atención por el uso de la palabra que tiene Chabuca. En este tema la compositora le habla a un hombre “limeño” al que quiere hacerle notar y entender valor de una mujer, que a parte de estar fuera de lo normalmente escuchado en el vals es también invisibilizada en la sociedad por ser negra. En “*El dueño ausente*” Chabuca le canta a una mujer migrante de la sierra y en “*María landó*” habla de una mujer trabajadora. Y así se podría seguir identificando los roles o personajes femeninos dentro de casi todas las composiciones de Granda.

De esta manera, Chabuca amplía el espectro de la música criolla y a través de distintos personajes expresa lo que le incomoda de la realidad. Hay que decir también, que en general toda la obra de Chabuca Granda tiene presencia de lo femenino, entendido más allá del cuerpo biológico de la mujer. Ani Bustamante (2014) realiza un acercamiento muy interesante y necesario a la obra de Chabuca, donde desde un punto psicoanalítico encuentra que el tema de lo femenino y el erotismo son elementos que utiliza la compositora para tratar ciertos problemas de la sociedad en la que se encontraba y con ello lograba conectar con quien la escuchara. Estas aristas se pueden encontrar de manera más clara a partir de su segundo periodo cuando le dedica un ciclo de canciones a Violeta Parra.

En su ciclo a Violeta Parra, Chabuca “deja las tradiciones y añoranzas de Lima, para cantarle a lo femenino, o a ideales políticos, o sociales y entrar cada vez más a una letra mucho más abstracta, más vinculada a la temática de la mujer y de lo femenino vía Violeta Parra, como excusa para explorar otros caminos.” (Bustamante, 2011). En esta etapa, la compositora se desliga de lo conservador de su primer periodo y se libera a través de sus letras utilizando a Violeta Parra como vía para tratar temas de lo femenino, el cuerpo, el erotismo, el sufrimiento y la muerte. Dentro de esto, uno de las más evidentes es el tema musical “*Cardo o ceniza*”:

¿Cómo será mi piel junto a tu piel?

¿Cómo será mi piel junto a tu piel?

Cardo o ceniza

¿Cómo será?

Si he de fundir mi espacio frente al tuyo

¿Cómo será tu cuerpo al recorrerme?

¿Y cómo mi corazón si estoy de muerte?

Mi corazón si estoy de muerte

Se quebrará mi voz cuando se apague

De no poderte hablar en el oído

Y quemará mi boca salivada

De la sed que me queme si me besas

De la sed que me queme si me besas

¿Cómo será el gemido y como el grito?

Al escapar mi vida entre la tuya

Y cómo el letargo al que me entregue

Cuando adormezca el sueño entre tu sueño

Han de ser breves mis siestas

Mis esteros despiertan con tus ríos

Pero, pero

Pero cómo serán mis despertares

Cada vez que despierte avergonzada

Tanto amor y avergonzada

Así como en la canción que acaba de ser presentada, en todo su ciclo dedicado a Violeta Parra, Chabuca explora la sensibilidad femenina de una manera adelantada a su época; por ejemplo, en canciones como “La herida oscura”, “María sueños”, “Una larga noche”, “Sonreía”, “Un río de vino”, etc. Esta exploración sobre la sensibilidad

de lo femenino se ve reflejado en el estilo de su prosa, los contenidos de las letras y el ritmo, donde por medio de lo afroperuano toca de manera sensual y femenina los temas ya mencionado. Todo esto no había sido lo predominante dentro del discurso peruano patriarcal de la música criolla en el que se encontraba Chabuca, ella rompe con eso y lo cambia desde su posición de mujer compositora, habla sobre o hacia otras mujeres mediante atmósferas, escenas distintas a la ciudad lo que trae consigo que el erotismo de su obra cobra más fuerza desde este periodo.

Después de revisar el punto de lo femenino, se puede llegar a la conclusión de que Chabuca fue una mujer vanguardista y adelantada a su época, que como mujer utilizaba la composición de canciones y el uso del lenguaje tanto verbal como musical como medio para comunicar lo que pensaba, sentía o le incomodaba de la sociedad en la que esta inmersa. Como analiza Bustamante (2014):

Antes del matrimonio no compuso nada, cantaba temas de otros (rancheras y boleros) que no la representaban, cantaba pero no había desarrollado todavía una voz propia que pudiera lanzar públicamente para expresar ese peculiar decir de mujer que se niega a participar de un discurso de sumisión basado en demandas de amor hacia el hombre. Chabuca se abre, sale del espacio doméstico, es viajera, incansable narradora de escenas sociales, corporales y sensuales. No es casual que su canción más representativa “La flor de la canela” sea un homenaje a la mujer. Una canción hecha por una mujer para otra mujer, contándole al hombre (“déjame que te cuente limeño”) la belleza femenina. (p.17)

Es así que Chabuca pasa de la añoranza por medio de significantes paternos de su primera etapa a adoptar posiciones que se podría calificar hasta como más progresistas y es en ese momento donde va cobrando más importancia lo femenino en sus canciones. Su habilidad poética junto con matices y recursos tienen la capacidad de problemas de la sociedad como el clamor del pueblo por la construcción de un futuro social más justo. De modo que entrega sus canciones hacia causas sociales a través de su ciclo de canciones a Javier Heraud. Granda toma la figura del joven poeta, guerrillero como representación de todos temas que le estaban afectando. En este momento la compositora demuestra una

comprensión de su época al tocar problemáticas sociales como la lucha social, la guerra, la revolución política y la muerte. Esto se manifiesta por ejemplo en la letra de la canción “*Las flores buenas de Javier*”:

*Óyeme hermano,
contesta hasta mi sombra
qué piensas de la muerte que te dimos y el frío.
La sangre que entregaste nos ahoga
desde el fondo del tiempo y tu canoa.*

*Ay, hermano, si pudiera suplicarte,
suplicarte tan fuerte que volvieras
desde un triste tañer, joven ausente,
alerta estoy a tu costado abierto.*

*Inmolada paloma solitaria, ay,
deja mirar tu río cuando vuelva
aquel que me promete tus flores de poeta.*

*Las sombras los silencios, los dolores
lloran aún más hondo al recordarte
haciendo guerra con tus flores buenas.*

Canciones como esta y como “*El surco*”, “*Paso de vencedores*” y “*El fusil del poeta era una rosa*” son las denominadas “canciones sociales” de Chabuca, pertenecientes a su ciclo de canciones a Javier Heraud en su segundo periodo compositivo. En ellas, la compositora descubre y se vuelve consciente de su voz y el poder que tienen sus canciones, con lo cual le permite al público acercarse a los temas que ella trata. Javier Heraud como poeta joven revolucionario y con una muerte prematura, es una vez más una vía por la cual aborda la búsqueda de la justicia, lo social, la apuesta por el futuro, etc.

Finalmente, en su tercer periodo creativo Chabuca consolida el acercamiento de sus composiciones con la música afroperuana que ya se iba dando desde la etapa anterior. De este modo su disco “*Tarimba Negra*” se trata de un homenaje que hace Granda hacia la comunidad afroperuana por la cual siempre sintió admiración. El extracto que se presentará a continuación pertenece a la canción: “*Coplas a Fray Martín*”:

*Ahí va Martín y su mula,
Ahí va Martín y su mula,
Allí se van calle arriba
Los dos, Martín y la mula.*

*Llevan prendidos los ojos,
Llevan prendidos los ojos
De herida y hambre de pobres
Los dos, Martín y la mula
(...)*

*Y es la esperanza del pobre
Y es el consuelo del rico,
Un hombre de tez morena
Y el alma como paloma*

Al utilizar y hablar de personajes representantes de la comunidad afroperuana Chabuca toma consciencia de la agencia que tiene como compositora al tener una voz y la capacidad de comunicación que se mencionó en el primer capítulo. La inclusión de lo afroperuano se ve con mayor claridad en los recursos sonoros que utiliza y que se revisarán en el siguiente apartado.

2.2. Recursos no verbales: música, instrumentos y relaciones

Así como la palabra, la poesía y el contenido de una canción es la manera más explícita de comunicar un mensaje, existen también otros recursos no verbales y más bien netamente musicales o sonoros que complementan esa acción, tales como: la instrumentación, las texturas, el ritmo, las dinámicas, etc. Dentro de la obra de Chabuca

Granda, el uso de estos elementos para generar significado se puede apreciar de mejor manera en su tercer y último periodo creativo o también llamado el “ciclo negro” de Chabuca, en el cual la compositora se acerca y experimenta con ritmos afroperuanos como el festejo, landó, panalivio, etc.

Para ello, en busca de lograr alcanzar las características de esta música ajena a ella recurre a distintos músicos afroperuanos. Jorge Berrios (2007) menciona que debido a este acercamiento la compositora amplía la instrumentación de sus composiciones y su admiración por la música negra peruana se basa en la relación que tuvo con músicos afroperuanos. Por ello, este vínculo de Chabuca Granda con músicos como: Carlos Caitro Soto, Félix Casaverde, Rufino Ortiz y Eusebio Sirio “Pititi” también permite deducir las influencias que tuvo para el cambio tanto musical como temático de sus composiciones.

Siguiendo con esta idea, tal vez el principal aporte de la incorporación de lo afroperuano en las canciones de Granda se trata de con la añadidura del cajón y su consolidación en la música criolla, con lo que funda una estética nueva en la música peruana, pero este hecho puede significar más que solo un cambio estético. Chabuca Granda, aún siendo una mujer que no pertenecía a la comunidad afroperuana, hizo música negra muy importante; por lo tanto, gracias al recurrir a músicos afroperuanos y a sus ritmos la llevó a experimentar con diversas sonoridades de instrumentos musicales en sus canciones pertenecientes a su último ciclo.

Al ser una de las primeras en añadir el cajón negro a lo criollo, el cual no solo se trata de un instrumento, sino que es visto como significado cultural, por lo que el uso de ritmos e instrumentos afroperuanos como el cajón, la cajita, quijada de burro y el cencerro en sus composiciones es relevante porque saca a estos elementos de los lugares marginados y les aporta visibilidad y validez. “Musicalmente, incluido dentro de lo cultural, incorpora lo negro a lo criollo y hace de esa mixtura una elevación musical distintiva” (Canal Encuentro, 2017). Chabuca se sirve de las rítmicas del landó y el festejo y los acompaña con textos que tienen que ver con la cultura, el sentir, el pensamiento, los hábitos y las creencias de la comunidad afroperuana. Sobre el valor cultural de los instrumentos musicales, Julio Mendivil (2015) dice lo siguiente:

Desde un punto de vista físico, los instrumentos musicales son objetos que al poner un cuerpo en vibración —el aire, una membrana, cuerdas o el material mismo del instrumento— producen ondas sonoras para la realización de música. Aunque acertada desde un punto de vista acústico, esta definición resulta por demás precaria para expresar el significado de los instrumentos musicales en la vida del ser humano, pues más allá de sus disposiciones físicas, los instrumentos suelen encarnar valores culturales, estando por eso estrechamente asociados a ideas, individuos y prácticas sociales. Que los instrumentos musicales expresan cultura, no asombrará a nadie. Pero sí sorprenderá a muchos la diversidad de maneras con que esto sucede (párr. 1).

Efectivamente, los instrumentos musicales se encuentran ligados a la vida social de donde se encuentran, por lo tanto es válido afirmar que contienen significado sobre la historia de quienes los tañen. En el caso de Chabuca, al utilizar ritmos afroperuanos y por consiguiente instrumentos propios de esta cultura, visibiliza, aprecia y da validez a este colectivo desde sus propias prácticas culturales, ya que los instrumentos musicales van más allá de producir sonido, son productos culturales capaces de representar relaciones y experiencias humanas. A través de los instrumentos, los ritmos y los mismos músicos afroperuanos Chabuca proyecta una imagen de apoyo a este colectivo, utilizando estas herramientas para la producción y reproducción de la cultura afroperuana, rompiendo completamente con la visión social de considerarla una minoría inferior.

Por otro lado, en su disco *“Tarimba Negra”* Chabuca incluye algunos temas que no son interpretados por ella sino por los mismo músicos afroperuanos. Por ejemplo, *“El arrullo”* es un festejo más conocido como *“Ingá”* cantado y tocado por sus músicos acompañantes. Adicionalmente, *“Curruñao”* y *“Cuatro tiempos jóvenes”* son otras canciones donde Chabuca da cabida a música de esta cultura en la plataforma que tiene como artista, pero ya no lo hace desde su posición, sino que lo hace desde las propias voces de la comunidad a la cual rinde homenaje. Es decir, permite que ahora ella sea el medio por el cual se exprese, se muestre y se valore lo afroperuano a través de su música. Además, al revisar el material audiovisual es posible identificar que todo esto es complementado a su vez con el baile y los característicos gritos, guapeos o gemidos que se dan en la música afroperuana, con las expresiones “eso” y “toma” por ejemplo.

Teniendo todo esto en cuenta, surge la idea de que es posible considerar a estas canciones de Chabuca como agentes de la construcción de puentes que responden a una interculturalidad. Esto tiene que ver con la capacidad que tiene la música para comunicar valores de la cultura del compositor y transmitir sentimientos comunes a todas las culturas, convirtiéndose la obra musical en un instrumento para el establecimiento de un diálogo intercultural que ayuda al proceso comunicativo en la construcción del sentido de pertenencia así como también en la valoración de lo ajeno, ya que “se puede considerar que la música, entendida como muestra cultural de cada país, es un producto intrínsecamente intercultural y facilita/favorece el diálogo intercultural, debido a su gran carga de valores y a que lleva consigo la imagen del tiempo y la sociedad de pertenencia” (Bernabé, 2012, p.87).

Por lo tanto, la música es un medio de comunicación que puede convertirse en un medio para diálogo intercultural, entendido como una situación de respeto, intercambio cultural en igualdad y construcción de una cultura compartida a través del proceso artístico. Para Bernabé (2012) por medio del arte es posible conocer la propia cultura e identificar los elementos prestados y adoptados de otras, por lo que las canciones con temática social o influencias musicales de otras culturas son una forma de acercamiento intercultural que ayudan a combatir problemáticas, conseguir un ambiente de contacto, brindar conocimiento de diferentes culturas, apreciar la diversidad cultural, mostrar otras realidades culturales y promover relaciones de respeto entre culturas. Esto es aplicable al caso de Chabuca ya que hace posible la visibilización y reivindicación de la cultura afroperuana a través de su música, la convivencia con músicos pertenecientes a esta comunidad y la incorporación de elementos de su cultura en sus composiciones.

Podemos concluir entonces que la responsabilidad ética y social dentro del discurso compositivo de Chabuca Granda, se manifiesta especialmente el trabajo que realizó en sus dos últimos periodos. Esto lo hace por medio diversos recursos como la letra, el contenido, los instrumentos, ritmos, etc. De este modo ayuda a la reivindicación de colectivos que eran considerados minorías como el pueblo revolucionario, las mujeres y la comunidad afroperuana. Su música tiene la fuerza para darle un lugar digno y visible a aquellos que se encontraban invisibilizados. Chabuca explora la sensibilidad y la fuerza del sonido y de la palabra, para a través de ellos generar significado con la forma como

enuncia las cosas y la sutileza de su poética, lo que le permite que cale en el sentido del oyente, y lo hace a través de representaciones con las cuales la audiencia se puede identificar desde su posición de mujer compleja siempre en tránsito.



CONCLUSIONES

La primera conclusión a la que se ha podido llegar con este trabajo corresponde a que efectivamente la música y en específico la composición de canciones populares esta sujeta a una responsabilidad ética y social. Esto, debido a la capacidad comunicativa y el grado de agencia o influencia en la audiencia. Asimismo, este papel comunicativo de la música juega un rol importante dentro de la sociedad ya que al ser utilizado para la reflexión de temas éticos o problemas sociales, las canciones se convierten en herramientas de educación moral.

En segundo lugar, se ha llegado a la conclusión que la responsabilidad ética y social en la obra de Chabuca Granda se encuentra presente por medio del discurso social que se desarrolla detrás de sus composiciones, el cual se manifiesta por medio de dos tipos de recursos utilizados en sus canciones: los recursos verbales y los recursos no verbales. Dentro de los recursos verbales se encuentra la letra, la poesía y el contenido los cuales a partir de su segundo periodo creativo abarcan temas relacionados a lo femenino y las luchas sociales. De este modo, la compositora utiliza la capacidad comunicativa de las canciones para expresar, denunciar y cuestionar dichos temas.

Siguiendo con los recursos no verbales, se ha podido encontrar que a través del sonido y sus características también es posible generar significado sobre cuestiones éticas. El uso de instrumentos, ritmos, personajes y otros elementos de la cultura afroperuana no solo genera validez y apreciación a las prácticas culturales de esta comunidad, sino que aporta a la creación de puentes interculturales que responden a la validación de todas las culturas y sus expresiones artísticas.

Para concluir, todos estos hallazgos permiten ver a la obra de Chabuca Granda desde otra perspectiva diferente a la que suele estar sujeta; ya que, sin negar la belleza de su obra, muchas de sus canciones representan y sirven de espacios para la reflexión ética aún en nuestros días lo cual demuestra y responde al poder de comunicación, denuncia y educación que tiene la música en una sociedad.

RECOMENDACIONES

A partir de esta investigación, la primera recomendación está dirigida hacia los compositores, las compositoras y músicos que utilicen el *songwriting* para desenvolverse profesionalmente. Ser consciente de la fuerza de la palabra, el impacto de la acción y la capacidad de expresión del arte significa también estar atentos a la responsabilidad ética que lleva consigo la labor de cualquier artista escénico y su influencia en el público al que uno se dirige.

Además, es muy importante estar atentos a nuestra realidad como sociedad y tener la capacidad de crear o producir arte que responda justamente a la necesidades que tiene el mundo que nos rodea. Para esto, se debe aprovechar las posibilidades que nos da el la música o el arte en general de tener una voz y poder hacerla oír a través de cualquier especialidad o expresión artística.

Finalmente, es necesario seguir realizando investigaciones sobre el tema ético y social del arte, ya que además de establecer puntos importantes para el desarrollo de las artes escénicas, se tendrá la posibilidad de generar en uno mismo y quizá en otros artistas una formación y crecimiento integral como artistas y como seres dentro de una sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berríos, J. (2007). Chabuca Granda (1920-1983). *Acta Herediana*, 42, 68-77.

Bernabé, M. (2012). La comunicación intercultural a través de la música. *Espiral. Cuadernos del profesorado*, 5(10), 87 - 97. Recuperado de <http://ojs.ual.es/ojs/index.php/ESPIRAL/article/view/943>

Bustamante, A. (2014). Los sonidos de Eros: un recorrido por la obra de Chabuca Granda. Buenos Aires: Letra Viva.

Canal Encuentro. (2017, octubre 19). *Cantoras: Homenaje a Chabuca Granda (capítulo completo)* - Canal Encuentro [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6p8LZ1OAYIU>

Conservatori Municipal de Música de Barcelona. (2008). *Compromiso de deontología de los profesionales de CMMB*. [Compromiso]. Recuperado de https://ajuntament.barcelona.cat/conservatori/sites/default/files/compromis_de_deontologia_aprovat-cast.pdf

Golden, A. (2001). *Ethics in the Music Business and its Impact on Popular Music, Society and Culture*. Melbourne, Australia: Victoria University. Recuperado de http://vuir.vu.edu.au/188/1/wp5_2001_golden.pdf

Long, P & Barber, S. (2017). Conceptualizing Creativity and Strategy in the Work of Professional Songwriters. *Popular Music and Society*, 40(5), 556-572. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/319156041_Conceptualizing_Creativity_and_Strategy_in_the_Work_of_Professional_Songwriters

Lozano, L. (productor). (2011). *Chabuca Granda I* [Programa de TV]. En *Sucedió en el Perú*. Lima, Perú: TVPerú. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=FSqIXbFewj4&list=PLxonuM2SOfmNB2EQLNBrC-RaMeTE7xY_V

Lozano, L. (productor). (2011). *Chabuca Granda II* [Programa de TV]. En *Sucedió en el Perú*. Lima, Perú: TVPerú. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=AqS-LDV-0_w&list=PLxonuM2SOfmNZZmNwt5XcNki1CvxljyO5

McIntyre, P. (2008). Creativity and Cultural Production: A Study of Contemporary Western Popular Music Songwriting. *Creativity Research Journal*, 20(1), 40-52. Recuperado de https://www.academia.edu/4643751/Creativity_and_Cultural_Production_A_Study_of_Contemporary_Western_Popular_Music_Songwriting

Mendivil, J. (2015). Los instrumentos musicales como herramientas de cultura. *Suburbano*, 8. Recuperado de <http://suburbano.net/los-instrumentos-musicales-como-herramientas-de-cultura/>

O'Mathúna, D. (2017). La enseñanza de la ética a través de canciones populares: Afecto y pensamiento. *Aesthetika*, 14(1), 61-75. Recuperado de <http://www.aesthetika.org/La-ensenanza-de-la-etica-a-traves-de-canciones-populares-Afecto-y-pensamiento>

Romero, R. (2015). Música y poder: Aristocracia y Revolución en la obra de Chabuca Granda. En *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo*, 100-129. Lima: PUCP. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Etnomusicología.