

**ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DEL FOLKLORE
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

Carrera de Artista Profesional



La Nueva Canción en el Perú. Análisis de las canciones “El Hombre”, “Flor de Retama” y “La Rosa Roja”

TESIS

**Para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte, especialidad Folklore,
con mención en Música**

AUTOR

Amadeus Charlot Tabra Yahuana

ASESOR

Lic. Eloy Uribe Taboada

Lima-Perú

2024

DEDICATORIA

Dedicado a los artistas valientes, hombres y mujeres que, en su momento histórico, con su palabra y su música, buscaron construir un cambio social, antes que glorias efímeras e individuales.

A la cantante Turka Helin Bolek, integrante del Grup Yorum, quien hizo material su poesía muriendo en huelga de hambre por la libertad, autonomía y soberanía de su pueblo; contra los tiranos; por su admirable consecuencia y la de su grupo que supo valorar el movimiento latinoamericano de Nueva Canción, bebiendo de él y de la música popular turca y kurda con una abierta posición por el desarrollo de la humanidad.

A mi pequeño hijo, mi niño del Mundo, Musuq Runa. Cuando sea tu momento de leer este estudio, encontrarás una propuesta que amplía la visión del campo estético y evidencia su estrecha relación con el campo social, con el amor y esperanza de un mundo mejor, como lo han hecho estos autores comprometidos con su época, ese mundo nuevo al que tu padre aspira para ti y para los de tu generación.

AGRADECIMIENTO

A quienes comprendieron y acogieron esta investigación en la ENSFJMA con amabilidad, objetividad, aportes y su valioso tiempo. Gracias a Raúl Villanueva, a Xavier Fuentes. Gracias a Eloy Uribe por ser un asesor con apertura, sensibilidad y por su invaluable tiempo brindado para culminar esta propuesta académica en los años posteriores a mi egreso. A mi correctora de textos, Anahí, por su apreciable labor y valoración de este trabajo, y a mi amiga Cecilia Quiroz por todo su apoyo e impulso.

El Hombre hace la literatura y después la literatura contribuye a modelar al hombre. Las artes forman la médula de un país, rigen al ser humano; su propia libertad, la más alta y absoluta es posible; y los frutos de ella, llevan el sello de lo antiguo, de la obra de los predecesores, cuando éstos han existido.

José María Arguedas

ÍNDICE

1	CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	4
1.1	Delimitación del problema.....	4
1.2	Formulación del Problema	11
1.2.1	Problema general	11
1.2.2	Problemas específicos	11
1.3	Objetivos	12
1.3.1	Objetivo General	12
1.3.2	Objetivos Específicos.....	12
1.4	Justificación de la investigación	12
1.4.1	Justificación teórica.....	13
1.4.2	Justificación práctica	14
2	CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO	15
2.1	Antecedentes de la investigación	15
2.1.1	Antecedentes a nivel internacional.....	15
2.1.2	Antecedentes a nivel nacional	19
2.2	Bases teóricas.....	22
2.2.1	La música tradicional y la NCL.....	22
2.2.2	La música popular y la NCL.....	29
2.2.3	El cantautor y la realidad Latinoamericana.....	33
2.2.4	Sobre la música popular y la música académica en la Nueva Canción	34
2.2.5	Surgimiento de la Nueva Canción Latinoamericana	36
2.2.6	Principales exponentes de la Nueva Canción Latinoamericana.....	37
2.2.6.1	Atahualpa Yupanqui	37
2.2.6.2	Violeta Parra.....	41
2.2.6.3	Víctor Jara.....	44
2.2.7	Movimientos y manifestaciones de la Nueva Canción	47
2.2.7.1	El Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino – 1962	47
2.2.7.2	El Movimiento de la Canción Protesta-1967.....	51
2.2.7.3	La Nueva Canción Chilena-1969.....	56
2.2.7.4	La Nueva Trova-1972	57
2.2.7.5	La Nueva Canción Latinoamericana-1982.....	60

2.3	Definición de términos básicos	66
3	CAPÍTULO III. METODOLOGÍA	69
3.1	Enfoque de la investigación	69
3.2	Diseño de la investigación.....	70
3.3	Participantes	70
3.4	Categorías y subcategorías	71
3.5	Instrumentos	72
3.5.1	Entrevistas a profundidad	72
3.5.2	Entrevista semiestructurada	72
3.5.3	Registros musicales	74
3.5.4	Documentos	75
4	CAPÍTULO IV. LA NUEVA CANCIÓN EN EL PERÚ	77
4.1	Antecedentes de la canción social en el Perú	77
4.1.1	La canción criolla de principios del siglo XX	79
4.1.2	Felipe Pinglo Alva “El Cantautor Obrero”	81
4.1.3	La temática social en la canción andina	86
4.1.4	Luis Abanto Morales, Cholo soy... ..	87
4.1.5	El Jilguero del Huascarán.....	91
4.2	El movimiento de la Nueva Canción en el Perú	94
4.2.1	Vertiente latinoamericana	98
4.2.1.1	Hatarisun	98
4.2.1.2	Korillacta.....	100
4.2.1.3	Celso Garrido-Lecca y el Taller de la Canción Popular	102
4.2.1.3.1	Vientos del pueblo	106
4.2.1.3.2	Tiempo Nuevo	110
4.2.2	Vertiente costeña	111
4.2.2.1	Chabuca Granda	114
4.2.2.2	Luis Abelardo Takahashi Núñez	118
4.2.2.3	Manuel Acosta Ojeda	119
4.2.2.4	Daniel Kiri Escobar.....	120
4.2.2.5	Andrés Soto: "Lo mío no tiene género, yo le llamo canción"	123
4.2.2.6	Chalena Vásquez	125

4.2.2.7	Nicomedes Santa Cruz, y Susana Baca: poesía y canción	127
4.2.3	Vertiente andina	130
4.2.3.1	Hermanos del Ande y el camino de la Trova Andina	133
4.2.3.2	Martina Portocarrero	134
4.2.3.3	Grupo Cultural José María Arguedas	136
4.2.3.4	El Dúo Arguedas	138
4.3	Hitos de la Nueva Canción en el Perú	140
4.3.1	Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce (1972)	142
4.3.2	El Movimiento Peruano de la Nueva Canción-MOPENCA (1982)	143
4.3.3	SICLA. Un festival de la Nueva Canción Latinoamericana en el Perú (1986)	144
5	CAPÍTULO V. LOS AUTORES Y SUS TEMAS	147
5.1	Ricardo Dolorier y “Flor de Retama”	147
5.1.1	Los primeros años y sus viajes	147
5.1.2	La niñez y la compañía de su madre	148
5.1.3	En la universidad La Cantuta	150
5.1.4	“Flor de Retama” y la escuela pública	151
5.1.5	“Flor de Retama” por El Trío Huanta	155
5.1.6	Cesante y maestro de por vida	160
5.2	Ranulfo Fuentes y “El Hombre”	162
5.2.1	El campo y los primeros años	163
5.2.2	La universidad y El Hombre	166
5.2.3	“El Hombre” en La Guitarra de Manuelcha Prado	170
5.3	Walter Humala, Una Rosa Roja	173
5.3.1	Coracora y los primeros años	174
5.3.2	La salida de Coracora y el ambiente universitario	177
5.3.3	“La Rosa Roja” y la NCP	179
5.3.4	Desarrollo del cantautor a nuestros días	183
6	CAPÍTULO VI. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS TEMAS “FLOR DE RETAMA”, “EL HOMBRE” Y “LA ROSA ROJA”	187
6.1.1	Análisis del tema “Flor de Retama”	188
6.1.2	Letra y partitura	188
6.1.3	Estructura	194

6.1.3.1	Estructura y letra.....	194
6.1.3.2	Estructura formal	196
6.1.3.3	Distribución silábica de “Flor de Retama”	197
6.1.4	Análisis rítmico	208
6.1.4.1	Figuras rítmicas utilizada en “Flor de Retama”	216
6.1.4.2	Motivos rítmico-melódicos	218
6.1.5	Análisis melódico.....	223
6.1.5.1	Ámbito.....	223
6.1.5.2	Escala.....	223
6.1.5.3	Curva melódica.....	225
6.1.5.4	Intervalos.....	227
6.1.5.5	Apoyaturas	235
6.1.6	Análisis armónico	236
6.1.6.1	Acordes utilizados en “Flor de Retama”, ...	236
6.1.6.2	Base armónica bimodal (Em y G)	237
6.1.6.3	Acordes, grados y tensiones	239
6.1.6.4	Progresiones.....	244
6.1.6.4.1	Total de progresiones utilizadas en “Flor de Retama”	246
6.2	Análisis de la canción “El Hombre”	247
6.2.1	Letra y partitura	248
6.2.2	Estructura	252
6.2.2.1	Estructura y letra.....	252
6.2.2.2	Estructura formal	253
6.2.2.3	Distribución silábica de “El Hombre”	254
6.2.3	Análisis rítmico	263
6.2.3.1	Figuras rítmicas	268
6.2.3.2	Motivos rítmico-melódicos	270
6.2.4	Análisis melódico.....	274
6.2.4.1	Ámbito.....	274
6.2.4.2	Escala.....	274
6.2.4.3	Curva melódica.....	275
6.2.4.4	Intervalos.....	278
6.2.4.5	Apoyaturas	284

6.2.5	Análisis armónico	285
6.2.5.1	Acordes utilizados en “El Hombre”	285
6.2.5.2	Base armónica bimodal (“si” menor y “re” mayor).	286
6.2.5.3	Acordes, grados y tensiones	287
6.2.5.4	Progresiones.....	290
6.2.5.5	Total de progresiones utilizadas en “El Hombre”	291
6.3	Análisis del tema “La Rosa Roja”	293
6.3.1	Letra y Partitura	293
6.3.2	Estructura.....	297
6.3.2.1	Estructura y letra.....	297
6.3.2.2	Estructura formal	298
6.3.2.3	Distribución silábica de “La Rosa Roja”	299
6.3.3	Análisis rítmico	309
6.3.3.1	Figuras rítmicas	316
6.3.3.2	Motivo rítmico melódico.....	318
6.3.4	Análisis melódico.....	321
6.3.4.1	Ámbito.....	321
6.3.4.2	Escala.....	321
6.3.4.3	Curva melódica.....	322
6.3.4.4	Intervalos.....	324
6.3.4.5	Apoyaturas	332
6.3.5	Análisis armónico	333
6.3.5.1	Acordes utilizados en “La Rosa Roja”	333
6.3.5.2	Base armónica bimodal (“Gm” y “B”)	334
6.3.5.3	Acordes, grados y tensiones	336
6.3.5.4	Progresiones.....	339
6.3.5.4.1	Total de progresiones utilizadas en “La Rosa Roja”	341
7	CAPÍTULO VII. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS.....	343
7.1	Surgimiento y diversidad de la Nueva Canción en el Perú.....	343
7.1.1	Precursores	343
7.1.2	Vertiente Latinoamericana	346
7.1.3	Vertiente Costeña	348
7.1.4	Vertiente Andina	350

7.2	Vida y obra de los autores de “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”	352
7.2.1	Los primeros años de Dolorier, Fuentes y Humala	353
7.2.2	La universidad, la política y los temas de la NCL.....	355
7.2.3	Influencia de la NCL en los autores	358
7.2.4	Representatividad	358
7.2.5	Agitación política y la Nueva Canción en el Perú	362
7.3	Aproximación a un análisis y resultados musicales de “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”	367
7.3.1	Letra y partitura	367
7.3.2	Estructura	368
7.3.2.1	Estructura y letra	368
7.3.2.2	Estructura formal	372
7.3.2.3	Distribución silábica	374
7.3.3	Análisis rítmico	376
7.3.3.1	Figuras rítmicas	379
7.3.3.2	Motivos rítmico melódicos.....	385
7.3.3.3	Motivos en periodos A, B y B´	386
7.3.3.4	Motivos en fuga	391
7.3.4	Análisis melódico.....	394
7.3.4.1	Ámbito.....	394
7.3.4.2	Escalas	395
7.3.4.3	Curva melódica.....	399
7.3.4.4	Intervalos.....	402
7.3.4.5	Particularidades interválicas en relación al texto	407
7.3.4.6	Apoyaturas:	408
7.3.5	Análisis armónico	409
7.3.5.1	Acordes, grados y tensiones	409
7.3.5.2	Base armónica bimodal.....	417
7.3.5.3	Progresiones.....	420
8	CONCLUSIONES	423
8.1	La Nueva Canción Latinoamericana	423
8.2	La Nueva Canción en el Perú.....	424
8.2.1	Los autores y sus obras	430

8.2.2	El Wayno, Nueva Canción de lo local a lo nacional.....	434
8.2.3	La instrumentación y formatos de La Nueva Canción.....	435
8.2.4	La Nueva Canción y lo Político	437
8.2.5	La Censura en La Nueva Canción Peruana	440
8.2.6	Los escenarios de la Nueva Canción	442
8.3	Sobre el análisis musical.....	443
8.3.1	Letra y partitura	445
8.3.2	Símbolos líricos en los temas de estudio	446
8.3.3	Sobre la estructura	447
8.3.4	Distribución silábica	447
8.3.5	Análisis rítmico	448
8.3.6	Motivos	450
8.3.7	Ámbito.....	450
8.3.8	Escala.....	451
8.3.9	Curva melódica.....	451
8.3.10	Intervalos.....	452
8.3.11	Acordes.....	453
8.3.12	Conclusión	454
9	REFERENCIAS.....	456
10	ENTREVISTAS.....	467
11	APÉNDICE	468

LISTA DE TABLAS

Tabla 1	<i>Lista de temas del LP doble Canción Protesta</i>	54
Tabla 2	<i>Relación de categorías y subcategorías</i>	71
Tabla 3	<i>Datos del compositor Ricardo Dolorier</i>	147
Tabla 4	<i>Datos de Avelino Rojas Cordero (Trío Huanta)</i>	156
Tabla 5	<i>Datos de grabación “Flor de Retama”</i>	156
Tabla 6	<i>Datos del compositor Ranulfo Fuentes Rojas</i>	162
Tabla 7	<i>Datos de grabación de la canción “El Hombre”</i>	163
Tabla 8	<i>Datos de Manuelcha Prado</i>	171
Tabla 9	<i>Datos de Walter Humala Lema</i>	174
Tabla 10	<i>Datos de grabación de “La Rosa Roja”</i>	174
Tabla 11	<i>Figuras rítmicas</i>	216
Tabla 12	<i>Intervalos, periodos y fuga</i>	227
Tabla 13	<i>Intervalos y periodos</i>	229
Tabla 14	<i>Cuadro de Progresiones</i>	246
Tabla 15	<i>Figuras rítmicas en “El Hombre”</i>	268
Tabla 16	<i>Intervalos periodos y fuga</i>	278
Tabla 17	<i>Intervalos por estrofas y fuga</i>	280
Tabla 18	<i>Figuras rítmicas en “La Rosa Roja”</i>	316
Tabla 19	<i>Cuadro de intervalos</i>	324
Tabla 20	<i>Intervalos por estrofas y fuga</i>	325
Tabla 21	<i>Cuadro de progresiones</i>	341
Tabla 22	<i>Comparación de la estructura - Periodo I</i>	369
Tabla 23	<i>Comparación de la estructura de las fugas</i>	371
Tabla 24	<i>Frase A, B Y B´ - Estrofa I</i>	375
Tabla 25	<i>Estructura - Periodo I</i>	376
Tabla 26	<i>Estructura en las fugas</i>	377
Tabla 27	<i>Total de figuras rítmicas</i>	384
Tabla 28	<i>Frases y motivos</i>	393
Tabla 29	<i>Segunda vuelta de fuga</i>	394
Tabla 30	<i>Clímax en relación a la letra</i>	400
Tabla 31	<i>Leyenda interválica</i>	402
Tabla 32	<i>Intervalos utilizados en los temas de estudio</i>	407
Tabla 33	<i>Grados y tensiones en la frase A</i>	412
Tabla 34	<i>Grados y tensiones en la frase B y B´</i>	413
Tabla 35	<i>Grados y tensiones en la frase C</i>	414
Tabla 36	<i>Grados y tensiones en la frase D</i>	415
Tabla 37	<i>Grados utilizados en los temas de estudio</i>	417
Tabla 38	<i>Progresiones del periodo I y fuga</i>	421

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	225
Figura 2	275
Figura 3	322

INTRODUCCIÓN

La Nueva Canción Latinoamericana fue un movimiento cultural, artístico y musical que tuvo su auge durante la segunda mitad del siglo XX, y estuvo estrechamente vinculada a su contexto social, político y a la reafirmación de una identidad nacional y latinoamericana. En cada país tuvo cultores, quienes, con sus canciones políticas y sociales, se identificaron con los problemas de su tiempo y con la revalorizaron de su raíz folklórica, presta a innovaciones y diversas mezclas de música tradicional, popular y académica. Asimismo, tuvo destacados representantes, exponentes solistas, agrupaciones, compositores, festivales y canciones representativas que marcaron su desarrollo, su historia.

En cada país tendría un nombre particular o similar. En Argentina se le conoció como Nuevo Cancionero Argentino, en Chile como Nueva Canción Chilena, o en Cuba como Nueva Trova Cubana, por mencionar los lugares donde se hiciera más reconocido el movimiento. En nuestro país proponemos la denominación de Nueva Canción en el Perú, en la cual identificamos tres vertientes: la vertiente latinoamericana, la vertiente costeña y la vertiente andina. En esta última, también conocida como Trova Andina, se ubican las canciones “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”, temas emblemáticos que se caracterizaron, al igual que en Latinoamérica, por el compromiso social de sus autores plasmado en la letra, reflejando en su contenido el sentir y las agitaciones de su época, tomando en lo musical la valoración de la forma nacional que parte de una profunda y rica raíz folklórica, además de la música popular.

A la escasa investigación sobre este fenómeno tan importante para la cultura peruana, se suma el centralismo, racismo, clasismo y una idiosincrasia en la hegemonía

política y cultural que explícita e implícitamente abrió un señalamiento, persecución, estigmatización y hasta criminalización de las canciones, autores e intérpretes de este movimiento que proponía posturas divergentes a lo establecido.

Esta investigación pretende encaminar investigaciones nuevas sobre un proceso cultural diverso y complejo que se abrió camino y tuvo su auge, especialmente en la década de 1980.

El objetivo es analizar las canciones “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”, en relación al desenvolvimiento de la Nueva Canción en el Perú. Es importante señalar la importancia de la música, en nuestro caso las canciones, tomando en cuenta el contexto político, social, cultural, de sus autores y las diversas motivaciones que los inclinaron a dar a luz a estos temas que, hoy, son de gran popularidad y valor histórico.

La raíz folklórica es un elemento fundamental en toda la diversidad musical peruana. En nuestros casos de estudio, se ha constituido como elemento importante de análisis la morfología de estas propuestas estéticas cuyos versos parten del emblemático wayno. Es así que, en el análisis musical se han tomado en cuenta las características de música tradicional, y también sus nuevas propuestas en aspectos estructurales, rítmicos, melódicos y armónicos.

Para esta investigación se ha utilizado un enfoque cualitativo-fenomenológico, abordando las canciones seleccionadas desde sus autores, su historia y los acontecimientos que determinaron su vocación para la composición popular. Asimismo, se estudia el origen de las canciones, el auge y las implicancias sociales de las mismas, su contexto cultural, aspectos generales e influencias del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana.

Los instrumentos utilizados fueron: entrevistas a profundidad a los autores y entrevistas semiestructuradas a diversos representantes de la Nueva Canción en el Perú. Asimismo, se recurrió a registros diversos como libros, tesis, revistas, blogs, biografías, cancioneros, discos, entre otros. Acerca de los registros musicales, se eligieron grabaciones específicas para el análisis, tomando en cuenta factores como la proximidad a sus autores. En el caso de “Flor de Retama” hemos considerado la versión del Trío Huanta, a quienes el propio autor les presentó la canción, y quienes respetaron el orden e integridad de todos los versos que la componen. Para “El Hombre” y “La Rosa Roja” hemos considerado las interpretaciones propias de sus autores.

Las entrevistas a los propios autores y a algunos intérpretes, han sido fundamentales para entender la naturaleza de la creación, las vivencias trascendentales de estas canciones, la reafirmación de sus ideales y cómo estos se han transformado y han sido recibidos por el masivo grupo humano que las acogen.

Nuestras conclusiones parten del análisis musical y social de las canciones, en relación con sus autores, su historia y el movimiento de Nueva Canción. Aquí, se ha considerado concluir analizando las similitudes o diferencias entre las obras escogidas y sus autores, así como sus propuestas musicales con relación a la música tradicional andina.

CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Delimitación del problema

Desde el paleolítico hasta nuestros tiempos, los pobladores de la humanidad hemos interpretado y plasmado en todas nuestras expresiones, incluyendo el arte, aspectos colectivos e individuales, generales y específicos, de nuestra realidad concreta. En un inicio, sujetos al poder de la naturaleza y más adelante, con el desarrollo de las sociedades, libres o supeditados a las clases dominantes de cada época. Esto se relaciona estrechamente a los factores políticos, sociales, económicos y geográficos de cada pueblo, para lo cual, en la investigación o construcción histórica, los artistas y sus manifestaciones son también objeto de estudio.

Según el ensayista e historiador del arte, Arnold Hauser¹ (1951), en el naturalismo propio del paleolítico, el hombre pintó en las cavernas estrictamente su realidad, con mayor frecuencia, la caza. En el neolítico, ya con la aparición de la agricultura, el hombre sedentario descubriría la abstracción, con lo que surge el simbolismo, con el cual la proyección de la realidad tendría nuevas formas y fines contextuales. Respecto a la edad antigua hasta el cine moderno, Hauser expone la tesis de que el arte y la literatura, siendo un producto social que florece imprevisiblemente, está condicionado por el mismo medio y una compleja combinación de factores económicos y sociales, por eso es que aquellas deben estudiarse en su relación con aspectos con los que convive el artista, como la

¹ Nacido en Hungría en 1892, estudió en Budapest, en Berlín y, en 1938, se trasladó a Londres, convirtiéndose en súbdito británico en 1948. Dentro de su amplio trabajo, destacan las obras: *Conversaciones con Lúkacs* (Madrid, 1979), *Fundamentos de la sociología del arte* (Madrid, 1975), *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid, 1993), *Introducción a la Historia del Arte* (Madrid, 1973), *Literatura y manierismo* (Madrid, 1969), *El manierismo: crisis del Renacimiento* (Madrid, 1971), *Origen de la literatura y del arte modernos* (Madrid, 1974).

religión, la economía y la política (p. 2).

Teniendo esto en consideración, la presente investigación se centra en la Nueva Canción Latinoamericana (NCL), movimiento artístico musical que tuvo su auge durante la segunda mitad del siglo XX, estrechamente vinculado a su entorno social y a su época. En cada país tuvo antecesores, asumiendo temáticas político-sociales, identificadas con los problemas de su tiempo y con la revalorización de su raíz folklórica, pero presta a innovaciones y mezclas de música popular urbana y hasta académica.

Podemos decir que este movimiento tuvo dos antecesores fundamentales: el argentino Atahualpa Yupanqui y la chilena Violeta Parra, que sobresalieron entre los años cuarenta y cincuenta, siendo mediante su música, voz de los pueblos oprimidos. Ambos cantautores vivieron y recopilaron su folklore nacional y son referentes culturales y sujetos de diversos estudios.

En 1962, el poeta argentino Armando Tejada Gómez escribió el Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino con la colaboración de los artistas populares Mercedes Sosa, Oscar Matus, Tito Francia y Eduardo Aragón, entre otros². En 1963, lo dieron a conocer en el Círculo de Periodistas de Mendoza³ (Jáuregui, 2016, p. 79). Este es un antecedente importante a partir del cual vendrían cambios en la cultura argentina y latinoamericana en cuanto a nuevas aspiraciones, de renovación de la música y su contenido.

En 1967, en Cuba se dio el I Festival Internacional de la Canción Protesta, que reunió a más de 50 cantautores e intérpretes de diversas partes del mundo convirtiéndose en

² Cantautores, intérpretes, poetas e intelectuales mendocinos o que vivían en la provincia de Mendoza.

³ Fue el 11 de febrero de 1963, en el Círculo de Periodistas de Mendoza, donde Tito Francia, Juan Carlos Sedero, Manuel Oscar Matus, Armando Tejada Gómez, Pedro Horacio Tusoli, Mercedes Sosa y Víctor Nieto, todos artistas mendocinos o radicados en Mendoza, dieron a conocer el Manifiesto de fundación del Movimiento del Nuevo Cancionero.

un espacio:

catalizador de las dinámicas musicales latinoamericanas de solidaridad con las luchas antiimperialistas de aquel momento, especialmente con la revolución cubana, la oposición a la guerra de Vietnam y la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos. El Encuentro planteó un espacio de reunión para que varios músicos pudieran conocerse entre ellos e intercambiar canciones y visiones sobre su propio trabajo. (Salazar, 2020, párr. 3).

Allí se conocieron diversos autores del continente y del mundo, pero, además, sería el cimiento de lo que posteriormente sería la Nueva Trova Cubana, que daría como dos de sus principales exponentes a Silvio Rodríguez y a Pablo Milanés, cantautores que participaron en dicho festival.

Todo este movimiento se desarrollaría entre 1960 y principios de 1990, en donde Latinoamérica se caracterizaría por la alta agitación, conflictos internos, así como dictaduras, censura y persecución a los cantores y cantoras de cada pueblo, quienes en su obra estética supieron imprimir el sentir de su país, llegando a ser reconocidos portavoces de un enorme movimiento nacional e internacional, con grandes festivales, conversatorios y discografía.

En cada país del continente se expresaron particularidades, con una diversidad musical y una agenda propia, en donde el canto y la música se popularizó, y sus autores entendieron la responsabilidad social que tenían como mensajeros y comunicadores en la música. Para ello, fue característica la adopción de la música de raíz folklórica, según la tradición y desarrollo musical de cada país.

Siendo característica del Movimiento de la Nueva Canción la renovación del folklore (Ramos, 2019, p. 119), en el Perú, a propósito de su diversidad cultural, se pueden reconocer hasta tres vertientes musicales en las que operó esta renovación de la raíz folklórica. Se trata de la vertiente que denominamos latinoamericana, al estar directamente influenciada por la dimensión de ese movimiento; sin embargo, también reconocemos una vertiente que se ocupa de la renovación de la música costeña, y otra más centrada en la música andina, que tuvo como forma musical predilecta al wayno ayacuchano.

El wayno es el género musical más popularizado en lo que respecta a la música de raíz folklórica y proviene de tiempos prehispánicos. Como apuntara Roel (1959), tras la colonia española, Guamán Poma registró en sus crónicas algunas obras con géneros precolombinos como: Haylli, Arawi, Qachua, Llamaya, Pachaka, Guanca, Variaza y Qawa. Algunas de estas formas musicales de raíz prehispánica se siguen practicando de distintas maneras en el Perú. Precisa Roel en su estudio *El Wayno del Cuzco*, que:

Wayno y Wayñu, son probablemente de origen quechua, la primera se usa casi en todos los grupos étnicos del Perú, preferentemente en los mestizos.

Algunas regiones, como en los indígenas de Puno usan más la voz wayñu y parece que esa es la palabra auténticamente quechua. (p. 132)

Asimismo, dice que, en 1608, Diego González Holguín fue el primero en consignar el huayno y huayñu, concluye con que el wayno de ayer y de hoy ha sido una danza de pareja y que en esa época fue de pareja tomada de las manos, como lo es en alguna de las variantes cusqueñas (Roel, 1959, p. 132).

Algunos investigadores como Carlos Huamán (2015) señalan respecto al wayno⁴, que, siendo un género prehispánico, hoy es uno de los ritmos musicales andinos más populares del folklore peruano. El wayno se practicó en la cultura incaica, y que tal como lo conocemos en nuestros tiempos, tiene un giro importante a raíz de la colonia. Además señala: “Es probable que su versión primigenia haya tenido otros rasgos y lo que ahora conocemos como tal, sea producto de la mezcla o fusión de las expresiones musicales nativas y foráneas que convergen en la zona desde la colonia” (p. 196).

Por su parte, Rodrigo Montoya, en su libro *Encanto y celebración del wayno*, sitúa al wayno y al harawi alrededor del año 1300. También menciona las evidencias arqueológicas⁵ que dan información sobre los instrumentos musicales. Montoya (2013) precisó:

Los sikus, antaras, flautas de pan, quenás y tinyas (tambores) de los chimúes, moches y paracas de hace más de dos mil años son los instrumentos musicales más antiguos de la historia peruana. Su presencia e importancia en la maravillosa cerámica de esos pueblos es una buena razón para afirmar que la música de viento tiene una tradición milenaria principalmente en Perú, Bolivia y Ecuador, y también Argentina, Chile y Colombia. (p. 169)

Respecto al wayno, está presente en fiestas, ceremonias y en diversos momentos del

⁴ Diversos autores citados en esta investigación escriben la palabra *wayno* con “w”, debido a que hoy en la escritura la “h”, en el idioma quechua es aspirada y no es muda como lo es en el español. Ejemplo *huk* (uno), *harawi* (se pronuncia como jarawi).

⁵ Es importante mencionar que las flautas o quenás de hueso de Caral, una de las civilizaciones más antiguas de América, con más de cinco mil años de antigüedad, son evidencias arqueológicas de algunos de los primeros instrumentos en lo que hoy es el territorio peruano.

calendario andino, a diferencia de otras formas musicales que son exclusivas para ciertas fechas, como se menciona en el libro *Ranulfo, El Hombre*, publicado por los investigadores Chalena Vásquez y Abilio Vergara (1990, p. 115).

Cabe recalcar que no existe un único estilo de wayno, sino una gama de variantes regionales⁶. La variante del wayno de la presente investigación es la practicada en la región cultural pokra-chanca, tal como denominó José María Arguedas a la zona cultural comprendida por las regiones de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, y pueblos de Arequipa colindantes con aquellas. A este estilo de wayno se le denomina popularmente wayno ayacuchano (Arguedas, 1958, p. 143).

Comprendidas dentro del estilo de wayno pokra-chanca, tenemos las canciones de raíz folklórica “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”, como antecesoras y representantes de un movimiento propio de la Nueva Canción que, además del estilo, tienen en común el haberse constituido como temas históricos y de los más reconocidos dentro de esta variante del wayno. Es por eso que estas canciones conformarán nuestro objeto de estudio.

Es importante recalcar su popularidad entre las clases medias y bajas de muchas provincias del país y que, sobreviviendo al tiempo, hoy en día, después de más de 40 años, siguen en la memoria colectiva. Entre los ochenta y los noventa, época de violencia interna, estos waynos de consumo generalizado fueron cantados tanto por militares y subversivos, cambiándose vocablos para favorecer a cada grupo contendiente (Huamán, 2015, p. 196).

Por otro lado, en el libro *Ranulfo, El Hombre*, se hace mención a la Nueva Canción

⁶ Incluso podemos encontrar subvariantes dentro de una región.

Ayacuchana, debido a la aparición de formas modernas en la armonía del wayno, y una síntesis de denuncia social con la tradición musical de la región, constituyéndose de esta manera un nuevo estilo de forma genuinamente peruana (Vásquez y Vergara, 1990, p. 117). La intérprete peruana Martina Portocarrero considera que la Nueva Canción en el Perú surgió como movimiento desde el '73 y que la década de 1980 fue de apogeo para esta canción social con contenido revolucionario y de forma nacional (comunicación personal, 07 de setiembre del 2017).

Característica importante del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana (NCL) fue retratar en las canciones los problemas sociales de su época, utilizando la poesía cantada. Este rasgo también es visible en nuestro estudio, debido a que, por ejemplo, las canciones “El Hombre” de Ranulfo Fuentes y “Flor de Retama” de Ricardo Dolorier, son compuestas a raíz del movimiento de agitación estudiantil en Ayacucho, suscitado en 1969, en donde los estudiantes se manifestaron contra la privatización de la educación⁷. Por otra parte, “La Rosa Roja” nace una década después como una canción poética, que retrata la pobreza, la miseria y la esperanza en el Perú.

Actualmente, en el Perú, hay una necesidad de debatir sobre la función social del arte. Por ejemplo, en países como Argentina, estos temas sirvieron de base a la discusión sobre el marco teórico para la creación de la carrera de Música Popular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, una de las carreras que tiene más demanda por los jóvenes de esa provincia (Jáuregui, 2016, p. 79).

En el Perú han existido y existen diversos autores, interpretes, cultores,

⁷ Véase, Vásquez y Vergara (1990) y Huamán (2015).

compositores, investigadores comprometidos con la cultura y la sociedad como: Felipe Pinglo Alva, José María Arguedas, César Vallejo, Manuel Acosta, Abelardo Núñez, Celso Garrido-Lecca, Chalena Vázquez, Susana Baca, Nicomedes Santa Cruz, Ranulfo Fuentes, Ricardo Dolorier, Walter Humala, Julio Humala, Martina Portocarrero, Margot Palomino, Manuelcha Prado, Kiri Escobar, Edgar Dante, Jorge Millones, Piero Bustos, Mario Tabra, Willy Barreto, Rubén Ramírez, Pepe Patiño, Willy Rojas; entre tantos otros que desde diversas regiones y tiempos han dado una propuesta a una Nueva Canción en el Perú y que, en su quehacer, retrataron su época como sujetos comunicadores y actores sociales que, mediante la poesía, la prosa y el canto, refiere al clima social vivido, sus posturas, pasando así a ser parte de la construcción de la historia desde el arte y la cultura.

Por eso, es importante levantar información cualitativa mediante una investigación científica con la que se analice el fenómeno de la Nueva Canción en el Perú. Para ello, en la presente investigación se hace el análisis de las canciones “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”, en relación con el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana.

1.2 Formulación del Problema

1.2.1 *Problema general*

¿Qué podemos decir a partir de las canciones “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”, sobre el movimiento de la Nueva Canción en el Perú?

1.2.2 *Problemas específicos*

1. ¿Qué podemos decir del movimiento de la Nueva Canción en el Perú?
2. ¿Qué vertientes musicales podemos identificar dentro del movimiento de la

Nueva Canción en el Perú?

3. ¿Cómo es la dimensión social de las canciones: “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”, a partir de la vivencia de sus autores?
4. ¿Cuáles son las características musicales de las canciones: “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”; con relación a la Nueva Canción?

1.3 Objetivos

1.3.1 *Objetivo General*

Analizar las canciones “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja” con relación a la Nueva Canción Latinoamericana.

1.3.2 *Objetivos Específicos*

1. Dar cuenta del movimiento de la Nueva Canción en el Perú.
2. Identificar vertientes musicales dentro del movimiento de la Nueva Canción en el Perú.
3. Analizar las vivencias de los autores de “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”.
4. Analizar las características musicales de las canciones: “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”; con relación a la Nueva Canción.

1.4 Justificación de la investigación

La temática de esta investigación es de competencia del perfil del artista profesional

en música de la ENSFJMA⁸ respecto a las funciones básicas y generales que se encuentran explícitas en el currículo profesional 2009:

- Evidencia un alto y amplio nivel cultural. Conoce los enfoques conceptuales que sustentan y explican el hecho artístico musical tradicional de Perú y los fundamentos filosóficos del arte musical.
- Es un profesional con un amplio panorama en el campo del Folklore, y valora la trascendencia de trabajador del arte musical universal y peruano.

1.4.1 Justificación teórica

El contexto social y geográfico en el que se desarrollan las canciones objeto de estudio de la presente investigación es la región de Ayacucho, pueblo de alta riqueza musical y folklórica, que tiene en su historia una amplia diversidad de músicos representativos. Asimismo, el estilo de wayno que se practica en esta región denominada pokra-chanca, y que es transversal a nuestros casos de estudios, es el que más se ha popularizado en el Perú hoy en día.

Este estudio es relevante porque no se han hecho mayores estudios específicamente sobre el movimiento de la Nueva Canción en el Perú, la cual tuvo diferentes momentos y expresiones en el país, a diferencia de otros países latinoamericanos en donde existen investigaciones serias y antecedentes bibliográficos al respecto. La Nueva Canción, tiene como componente al folklore nacional, el cual está dentro de nuestra competencia como estudiantes de arte en folklore. Asimismo, dará una visión sobre un movimiento local, nacional y latinoamericano que tuvo diferentes actores en cada país, al igual que en el

⁸ Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

nuestro, pero con particularidades específicas. Esta investigación, así como plantea estudiar la estética de las canciones como objetos de estudio, también propone estudiar algunas de las relaciones sociales que convivieron con estas, como son la inspiración de las obras, el contexto y la condición y posición social de sus compositores.

1.4.2 Justificación práctica

Este estudio servirá como aporte a los estudiantes de folklore y profesionales relacionados con el campo musical y social, respecto al debate sobre la relación del arte, específicamente la música y su vínculo con la historia, la política y la sociedad en general. En los años en los que floreció este movimiento, se dio una estética muy rica y particular. Los artistas revaloraban su cultura y folklore, teniendo como insumo la música popular. No obstante, también jugó un papel importante la música académica, como por ejemplo con el papel del compositor peruano Celso Garrido-Lecca, en Chile y en el Perú, difuminando las fronteras entre lo folklórico, popular y académico. Por otro lado, servirá para poder apreciar la sensibilidad de grandes compositores peruanos y latinoamericanos que escribieron la historia de forma poética o testimonial desde su condición de artistas en tiempos difíciles por los que atravesó el continente.

Por último, el estudio servirá para tener apertura sobre la constante transformación de la música folklórica y su relación con diferentes aspectos sociales que aportan y determinan un movimiento, a un compositor o una canción.

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes de la investigación

2.1.1 *Antecedentes a nivel internacional*

Hernán Patricio Peralta Idrovo, en el año 2003, desarrolló su tesis de maestría titulada: *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano*, en la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Es un estudio que aborda el fenómeno de la Nueva Canción, el movimiento de la Nueva Canción en América Latina y la nueva canción en el Ecuador. Las técnicas que se emplearon fueron: El análisis de letras de canciones, la observación, entrevista y sistematización de fuentes. Entre sus conclusiones, en relación con nuestra investigación, se señala que la Nueva Canción en América Latina tuvo expresiones propias en cada uno de los países a partir de la canción popular y la canción folklórica, y que además devino en una propuesta de organización de artistas comprometidos. En el proceso de consolidación de las agrupaciones, pasaron por tres momentos que van desde la parodia o imitación a la investigación etnográfica, hasta llegar a creaciones propias de música y contenido. En el Ecuador, muchos de los grupos ecuatorianos simpatizaron con organizaciones de izquierda. Por último, concluye que, en la actualidad, la Nueva Canción pasa de ser una propuesta política, a convertirse en una propuesta estética, y que no existe un movimiento articulado, sino más bien nuevos artistas y nuevos y diversos actores sociales definidos por otras emergencias, aunque los problemas sociales siguen siendo los mismos: pobreza, inequidad, explotación.

Carlos Rodríguez Martos, en el año 2006, sustentó su tesis de maestría titulada: *Poesía y cantautores: una propuesta de historia de la literatura española*, en la Universidad de Salamanca. Las variables fueron los cantautores, la poesía y la literatura

española. Se estudió la historia de la literatura a través de la poesía musicalizada y un resumen de trabajos discográficos que han tomado como base la poesía española. La técnica empleada fue el análisis de contenido como parte de la enseñanza de la literatura española. Esta investigación da un panorama amplio de los cantautores españoles y latinos que han musicalizado poemas, o cuyas canciones son también poemas, como es el caso de buena parte de las obras del movimiento de Nueva Canción, lo cual se relaciona con nuestro objeto de estudio.

Fabiola Velasco, en el año 2007, escribió su artículo *la Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición*. Los temas que trató, fueron: La Nueva Canción Latinoamericana, autores de la Nueva Canción Latinoamericana, década del 60 e identidad atávica. Se estudiaron los orígenes, definición, búsquedas y reflexiones sobre la Nueva Canción Latinoamericana, principales representantes, y desarrollo en cuarenta años de existencia. Se utilizó el análisis hermenéutico con recopilación, análisis e interpretación de fuentes. Se determinó, en lo que respecta a nuestra investigación, que: La NCL se dio como un fenómeno continental, unido por sentimientos ideológicos afines, además de realizarse una revisión del repertorio de los principales intérpretes del movimiento musical.

Víctor Vergara C., en el año 2012, presentó su tesis *La Nueva Canción Chilena. Creación cultural y el avance de los acordes hacia lo social y político, 1960-1973*, para obtener el grado de Magíster en la Universidad del Bío Bío. Trabajó sobre La Nueva Canción Chilena, actores de la Nueva Canción Chilena, composiciones, implicancia social y política, y la dictadura militar. Se estudió a 17 autores, entre agrupaciones, dúos y solistas, así como algunas de sus composiciones. Las técnicas empleadas fueron: análisis

hermenéutico con recopilación, análisis e interpretación de fuentes primarias y secundarias, entrevista abierta, análisis de discurso de las composiciones. Se concluyó, en lo que respecta a nuestra investigación, que la Nueva Canción Chilena (NCCh) evolucionó en una nueva forma de hacer folklore, cambió lo que venía haciéndose al introducir ritmos e instrumentos de América Latina, como la quena y el charango del altiplano. La NCCh adopta una postura política de izquierda con temáticas ligadas al trabajo, la libertad, la represión, la unidad latinoamericana, la esperanza, la alegría, lo cotidiano, las revoluciones de izquierda en el mundo y el apoyo a sus líderes. Asimismo, la NCCh propone en alguno de sus actores como Luis Advis, Gustavo Becerra, Sergio Ortega y Quilapayún, un acercamiento a la música docta. La NCCh estrecha lazos con movimientos latinoamericanos similares, como el Nuevo Cancionero Argentino y la Nueva Trova Cubana, además de promover distintas formas folklóricas del canto desde el ámbito rural a lo urbano, lo que le da nuevos aires e influencias en su musicalidad.

Ignacio Ramos Rodillo, en 2012, propuso su tesis *Políticas del Folklore. Representaciones de la tradición y lo popular. Militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui*, para obtener el grado de Magíster en la Universidad de Chile. La investigación profundiza sobre la cultura europea en Latinoamérica, lo tradicional y lo hegemónico, las inclinaciones de izquierda del folklore, la militancia política de Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra, el folklore científico, la recopilación y la innovación musical. Se utilizaron las técnicas de análisis hermenéutico, con recopilación, análisis e interpretación de fuentes primarias y secundarias, y análisis de discurso en las composiciones. Asimismo, se ha estudiado los casos de los autores y referentes de América Latina, en su contexto y época, considerando lo musical no solo como reflejo o consecuencia de la estructura y

devenir de nuestras sociedades, sino también las dinámicas sociales se ven construidas y transformadas constantemente por los fenómenos ligados a las prácticas y recepciones de la música, en relación con la constitución de ámbitos de significación y la producción simbólica. Esta investigación es de nuestro interés, debido a que trata de dos de los referentes más importantes de lo que vendría a ser el movimiento de la nueva canción, en donde algunas de sus recopilaciones y canciones siguen vigentes en nuevas agrupaciones y solistas.

María Gabriela Villacrés Martínez, en 2014, presentó la tesis de licenciatura *La nueva canción en el Ecuador a través de las voces de Jatari. Quito, 1972-1984*, por la Pontificia Universidad Católica Del Ecuador. Trabajó en relación con la Nueva Canción, Nuevo Cancionero Argentino, Nueva Trova Cubana, Nueva Canción Chilena, Jatari, dictaduras militares, historia oral. Se estudió la agrupación Jatari y testimonios de sus integrantes, las dictaduras militares de la década de 1970 y el gobierno constitucional con el que el Ecuador retornó a la vía democrática. Asimismo, el contexto histórico regional de la Nueva Canción Latinoamericana, el surgimiento del Nuevo Cancionero Argentino, Nueva Trova Cubana y Nueva Canción Chilena. La técnica utilizada fue la entrevista con la herramienta metodológica de la historia oral. Se llegó a la conclusión de que es necesario tender puentes entre los estudios musicológicos e historiográficos para poder realizar ejercicios investigativos interdisciplinarios, y que la música es una de las expresiones en las que se puede leer el aspecto social y cultural de una época. También manifiesta que se deberían emprender investigaciones que llenen los vacíos locales. La agrupación Jatari se diferenció por la adaptación de instrumentos musicales que aportaron una sonoridad latinoamericana; posteriormente incursionaron en la investigación del folklore local

compilando y sacando a la luz sonidos de diferentes localidades del Ecuador; generaron espacios para el estudio de estas sonoridades en la Escuela de Música Nativa; de esta forma imprimieron un sello único en su labor, puesto que desde este sitio lograron que otros músicos en formación aprendan el folklore ecuatoriano. Otra de las características que hicieron de este grupo un puntal en la forma de hacer y generar espacios musicales fue la creación de la peña Jatari Tambo. Este tipo de espacios que fueron creados en Chile por Violeta Parra y sus hijos, los hermanos Ángel e Isabel Parra, se constituyeron en el motor para la agrupación, ya que desde ahí se generaron diálogos entre músicos nacionales y extranjeros y, sobre todo, con un público que no estaba acostumbrado a ser partícipe de una nueva propuesta que presentaba una opción cultural muy diferente a lo que se acostumbraba tener en la ciudad de Quito a mediados de los setenta.

2.1.2 Antecedentes a nivel nacional

En el Perú no se han realizado estudios sobre la Nueva Canción, sobre la importancia de sus principales actores de arte social ni tampoco se han dado a conocer a los exponentes populares o reconocidos incluso a nivel latinoamericano y mundial dentro de este fenómeno, a causa de diversos factores y limitaciones que son materia de estudio, pese a que dentro de la canción social han existido exponentes importantes.

Chalena Vásquez Rodríguez y Abilio Vergara Figueroa, en el año 1990, publicaron el libro *Ranulfo, El Hombre*. Este libro estudia la obra de Ranulfo Fuentes recogida por el antropólogo Abilio Vergara y el análisis musical de Chalena Vásquez. Se estudió la vida de Ranulfo Fuentes, las costumbres y el contexto de los lugares en los que vivió, se estudió el lenguaje de las canciones, tanto como la lengua, la diversidad temática de las canciones, la identidad y el aporte nacional. Asimismo, hay un análisis musical de sus canciones, se

realizaron transcripciones y se detallan aspectos como la ornamentación y acompañamiento. El estudio abarcó 28 canciones. Los instrumentos empleados fueron: La entrevista, la historia de vida y el análisis formal de la música. El libro habla de las particularidades de cada canción o grupos de canciones y los aportes compositivos de Ranulfo Fuentes. Esta investigación es clave porque nos acerca a los posibles cimientos de la Nueva Canción en el Perú. Menciona brevemente el fenómeno de la Nueva Canción Ayacuchana que se va gestando en medio del conflicto interno, comprendido entre 1980 y 1990. En cuanto a lo estético, se hace alusión a las características nuevas en las obras, junto con la necesidad de una discusión sobre propuestas en el ámbito musical.

Carlos Huamán, en el año 2015, publicó el libro *Urpischallay: Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular peruana en el wayno*. En el libro se menciona la importancia de las canciones que son objeto de nuestro estudio: “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”. Al respecto, señaló:

Existen waynos de consumo generalizado en áreas rurales y urbanas, en Ayacucho, Apurímac, Huancavelica y otros departamentos del país, incluida la capital Lima entre ellos están "Flor de Retama" de Ricardo Dolorier y "El Hombre" de Ranulfo Fuentes, escritos en los años 60; posteriormente, aparecen otros como "La Rosa Roja", de Walter Humala, "Piedra" de Manuelcha Prado, "Piedra Violenta" de Julio Humala, "Ofrenda" de Carlos Falconí, "Luna" de Angel Bedrillana, "Maíz" de Carlos Huamán, entre otros. Los waynos aludidos marcaron una época importante en la historia musical regional y nacional. (p. 164)

Camilo Pajuelo Valdez, en el año 2005, sustentó su tesis de maestría *Raúl García*

Zárate, fundamentos para el estudio de su vida y obra, en la Universidad de Helsinki. Se estudió la vida y obra de Zárate, clasificación de su repertorio, la adaptación como creación musical y la interpretación en tanto dinámica de recreación musical, y principales recursos técnicos de interpretación de Raúl García Zárate. El estudio de su vida se dividió en tres etapas, lo que da una aproximación a las etapas creativas de García Zárate: Infancia y juventud en la ciudad de Ayacucho (1931–1949), el proceso migratorio en Cuzco y Lima, y el inicio de su producción discográfica (1950–1977), y el desarrollo de su actividad artística a nivel internacional (1978–2005). Este estudio aporta mayor conocimiento de las etapas de vida y creación de Raúl García, la dimensión que ha adquirido su repertorio y los aspectos centrales que caracterizan su estética y estilo individual. Asimismo, muestra aspectos desconocidos y hechos sociales que influyeron en la innovación de la guitarra andina y en García Zárate, uno de sus más grandes exponentes. Esto es de interés para nuestra investigación debido a que el estilo predominante de García Zárate es el wayno ayacuchano, lo cual coincide con los casos de nuestra investigación, además de la innovación en su propuesta artística para guitarra en un formato de concierto.

Pablo Alberto Molina Palomino, a finales del 2016, sustentó su tesis de licenciatura en antropología *¿Eso es tradicional? – Procesos de construcción e incorporación de nociones sobre lo ‘tradicional’ a través de las trayectorias musicales de los integrantes del Trío de Música y Canto Popular ‘Los Cholos’ en Lima*, por la Pontificia Universidad Católica Del Perú. El autor, estudió los temas interpretados y adaptados al formato de la agrupación Los Cholos, así como sus canciones propias. También, aborda los procesos culturales de la Nueva Canción en nuestro país, a raíz del retorno al Perú de Celso Garrido-Lecca, así como propuestas independientes de Nueva Canción, escenarios y el movimiento

MOPENCA⁹ y SICLA¹⁰, música latinoamericana, lo tradicional, entre otros temas. Utilizó como técnicas de investigación la recopilación de historias de vida, entrevistas semi estructuradas, observación participante y la exposición musical controlada. Este estudio da cuenta de la diversidad de propuestas culturales limeñas a raíz del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana y las propuestas de raíz tradicional, como es el caso de la reconocida agrupación Los Cholos.

2.2 Bases teóricas

La Nueva Canción Latinoamericana fue un movimiento musical que marcó a diversas generaciones en la segunda mitad del s. XX. Una época en la que encontramos una juventud progresista, politizada, atenta, activa y participativa en los procesos y cambios de su sociedad. Mediante las obras, los artistas y el público suscribían los versos y pensamientos en los recitales, conciertos, festivales, en la adquisición de discos y demás. En ese sentido, muchos de los reconocidos músicos de este fenómeno en cada país, al compás de su música, militaron en partidos, principalmente de izquierda, otros simpatizaron o tuvieron cercanías a estos y otros manifestaron su sensibilidad mediante el arte musical, sin posiciones definidas. En este apartado mencionaremos cuáles son las principales características de este movimiento.

2.2.1 *La música tradicional y la NCL*

Para Perlacio (2019), la música tradicional nos identifica como cultura, como seres y como grupos pertenecientes a una sociedad (p. 16). Pero, ¿a qué consideramos música tradicional? Aquellas prácticas musicales que se caracterizan por la transmisión de

⁹ Movimiento Peruano de la Nueva Canción.

¹⁰ Semana de Integración Cultural Latinoamericana.

generación en generación en las culturas especialmente indígenas, campesinas y populares. Asimismo, a la tradición también se le relaciona o conoce como folklore.

Para Merino de Zela (citado por Molina, 2016), el folklore forma parte del arte y está constituido por las artes narrativas y rítmico musicales tradicionales propias, como patrimonio común de las masas campesinas, del sector popular de la ciudad y de las clases altas vinculadas a la cultura patria (p. 13).

Es importante tomar en cuenta que la música tradicional o el folklore nacional ha sido un elemento fundamental para la NCL, y que cada país tiene su música tradicional con sus particularidades estéticas y de desarrollo.

Existieron diversas maneras de concebir, revalorar, apreciar y reflexionar sobre lo que es la tradición. Algunos actores de la NCL vieron en ella cierta ingenuidad en relación a las temáticas que abordaba la música, como el paisajismo; otros sobrevaloraron o idealizaron el pasado y otros, más bien, vieron estancamiento, conservadurismo o tradicionalismo en lo que sería una fase puramente recopilativa. Tejada (s.f.) menciona que el Nuevo Cancionero Argentino no nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo, teniendo este la intención de defender y profundizar ese desarrollo.

La tradición nunca ha sido estática, siempre ha estado y está en constante transformación y en relación íntima con los cambios económicos, sociales, políticos y culturales, pese a que son parte de grupos humanos concretos y culturas determinadas. Es su constante transformación un rasgo que garantiza su supervivencia. De esta manera, en la investigación (análisis y apreciación musical) cada investigador podrá concluir en qué camino va la música tradicional.

El ensayista peruano José Carlos Mariátegui en su libro *El artista y la Época*, reflexionó sobre la tradición, tema que ampliaría en su artículo “Heterodoxia de la tradición” publicado en la revista *Mundial* en 1927, y que también es recopilado en el libro *Peruanicemos al Perú*.

Mariátegui (1925) precisó:

Porque la tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan, para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija, prolongación del pasado en un presente sin fuerzas, para incorporar en ella su espíritu y para meter en ella su sangre. (p. 129)

Este tradicionalismo se da en distintos sectores sociales, por intérpretes, autoridades, cultores o intelectuales con diversos intereses, comprensiones e intencionalidades, algunas políticas. En Argentina, por ejemplo, a principios del siglo XX, se da una ruptura cultural y musical, precisamente por una idealización y conservadurismo en relación al ser social rural. Jáuregui (2016), citando al periodista argentino Santiago Giordano, señala que la separación del tango y la música rural o folklore, se produjo en 1920, y que fue promovida por la sociedad rural. Además, agrega que se buscaba en el gaucho (hombre o mujer de zona rural) lo puro, lo detenido en un pasado idealizado, “lo contrapuesto a la corrupción del habitante de la ciudad, del inmigrante anarco-sindicalista, socialista, comunista –y a mediados de siglo, identificado como cabecita negra y como peronista–” (p. 81).

Si bien había una idealización de la zona rural, como suele haber en alguna intelectualidad citadina, donde el paisajismo y el romance de la naturaleza es muy

recurrente a la hora de rememorar estas zonas, sin embargo, sus personajes principales, los indígenas y los campesinos, no eran tratados en las temáticas musicales. Jáuregui (2016) menciona que el “indio” en Argentina, como personaje en la música, recién aparece con las canciones del cantautor Atahualpa Yupanqui (antecesor fundamental en La NCL). Agrega además que, en 1961, el Festival de Cosquín capitaliza el auge del folklore y lo utiliza para la promoción turística; aún para esa fecha, el folklore seguía siendo de carácter paisajista, tema principal en los festivales del interior argentino (pp. 81-82).

Es importante detallar que la Nueva Canción toma distancia del tradicionalismo y el paisajismo pasivo, pero reivindicará y recreará musicalmente el folklore nacional, así como también reivindicará, por medio de la investigación y en sus letras, a sus creadores, muchos de ellos campesinos pobres de zonas rurales. En sus inicios muchos de los primeros autores fueron cantautores y recopiladores, quienes tendrán representatividad y autoridad como solistas; más adelante se conformarían dúos y agrupaciones más extensas, dedicadas íntegramente a esta canción. Luego revisaremos, históricamente, algunos antecesores de esta Nueva Canción.

Como ejemplo de lo dinámico del folklore en el Perú, la música tradicional ha tenido diversas características, y como lo multitemático y la diversidad de funciones musicales en sus sociedades, esto de alguna manera se va a reflejar en las nuevas vertientes, en el devenir del folklore y su diversidad.

Vamos a remontarnos a un ejemplo del tiempo de la colonia, las zonas rurales, el paisajismo y los arrieros¹¹, que fueron principalmente indígenas de los ayllus y de zonas

¹¹ El significado para nuestra investigación, según la RAE es: Persona que trajina con bestias de carga.

urbanas, quienes tenían la función de cuidar las recuas y distribuir mercadería. Estos personajes cumplieron un rol muy importante también en la transmisión de información, conocimiento, lenguaje, canciones, y que sumado a ello eran músicos.

Montoya (2013) dice al respecto:

En ese larguísimo período correspondió a los arrieros el papel de portadores de noticias, de versos nuevos de canciones y melodías, de novedades lingüísticas (nuevas palabras, frases, acentos, frases bilingües), chistes, mitos, leyendas, cuentos y adivinanzas, más allá de ser portadores de mercancías de todo tipo: aguardiente de caña, pisco, vinos, aceitunas, menestras, frutas, trigo, maíz, cebada, ganado vacuno, quesos, equino, caballos, mulas y burros, lanas, coca, instrumentos de labranza, cueros, productos europeos para señores (trajes de novia, licores, pianos, mesas de billar), guitarras, charangos, pampa pianos, charqui, quchayuyo [sic], pescado seco y todo tipo de baratijas (agujas, hilos, añiles) y un largo etcétera. (p. 177)

Asimismo, por los caminos de herraduras estos arrieros posiblemente llevaron, por ejemplo, el yaraví cusqueño a lo que ahora son los pueblos colindantes en los países vecinos. Montoya (2013) dice:

Fueron seguramente los arrieros quienes, por un juego de largas y complejas postas, llevaron los yaravíes del Cusco a muchos de los departamentos del país, a Bolivia, al norte argentino (Salta, Jujuy, Tucumán), Ecuador y Colombia. Buena parte de esos arrieros eran músicos y cantores, y por eso llevaban y traían novedades en melodías y versos de canciones. Esa es la

razón que explica por qué en las canciones de los diversos países de la América andina figuran los mismos versos, cuartetos o, con ligeras variantes, de las mismas melodías más rápidas o más lentas. (p. 177)

Cabe mencionar también que, su trabajo dio origen a un nuevo género musical como es la muliza, que viene de la palabra mula. En aquellos tiempos los arrieros y sus animales hacían viajes muy largos entre Tucumán (Argentina) y Pasco (Perú) y descansaban en los tambos y mesones, allí acompañados de sus vihuelas, que según el cultor peruano Manuel Acosta Ojeda, cantaban fielmente zegueles, vidalitas y yaravíes. Tras dos a más semanas de viaje, los arrieros no esperaban a llegar a descansar para interpretar su música e instrumentos.

Según Ojeda (1998; citado por Martínez, 2008):

Montados en sus mulas pulsaban sus instrumentos y cantaban entre sorbo y sorbo de un buen aguardiente. Y así comienza la fecundación de la muliza. El movimiento de las monturas altera el compás de la canción, conservándose la melodía, pero con un ritmo hasta entonces desconocido. (pp. 198-199)

Este cultor también manifiesta que, en el pueblo peruano de Tarma, las primeras mulizas pudieron tener letras religiosas. La población sufría del abuso del poder y castigo de los mistis (señores)¹² si se atrevían a tocar o cantar algo que ellos ya utilizaban, por ello los tarmeños pobres, en su constante creatividad, crearon un ritmo más rápido y bailable, basado en la muliza, dando origen al vigoroso pasacalle (Martínez, 2008, p. 199).

¹² Se denomina mistis a los mestizos que tienen mayor poder en la comunidad, como los terratenientes.

Volviendo a la muliza de los arrieros, esta fue aprendida también por los mineros y siempre tocada por la población empobrecida y explotada debido a que, como se ha expuesto, tenían prohibido usar la música de los mistis. La clase dominante de aquel tiempo, en su discriminación de las expresiones y creaciones populares, tampoco tocaba esa música por plebeya, así que contrataban músicos académicos de Lima.

Ojeda (1998; citado por Martínez, 2008) agrega:

Llegan a Tarma violinistas, flautistas, mandolinistas, guitarristas y coros para que orquestaran esa música tan bella y parecida al yaraví, pero con una cadencia que recordaba el caminar de las mulas. Eso sí, piden a los músicos que cambien las letras de amor por versos acerca de la tierra, la luna, el amanecer. (pp. 198-199)

Esta última cita es muy importante de considerar en la investigación, ya que posiblemente, en la colonia y posterior República Peruana, producto de la opresión y/o hegemonía de los grupos de poder en su relación con la cultura y el arte, es que hayan influido y hayan sido responsables de que los pueblos rurales hayan adoptado y heredado una temática limitada en la lírica de las expresiones folklóricas, como la idealización de su entorno y la falta de protagonismo de ellos mismos como sujetos políticos, como pasó en el folklore argentino, el cual se mantuvo en una fase romántica y paisajista hasta los primeros brotes de la nueva canción, que le darían un sentido más amplio, político, y de valor al trabajador de zona rural o al “indio” como personaje.

Una particularidad en el Perú, con relación al género wayno, practicado tradicionalmente por diversas poblaciones empobrecidas, podemos decir que fue la política y la rebeldía las que significaron un factor muy importante en sus temáticas, además de lo

paisajístico (Montoya et al., 1997, p. 165).

Cerrando con los arrieros, para este oficio se tenía que ser músico¹³, y estos podrían ser los predecesores más antiguos de los cantautores, trabajadores con una condición especial al poder desplazarse para tal fin, pese a que muchos de ellos estuvieron sometidos al poder del virreinato. Estos arrieros entonaban la música y la sabiduría popular de sus tiempos.

La tradición es un elemento que revaloraron las nuevas generaciones de distintas procedencias, y este constituyó parte importante de las características e influencias musicales de la NCL junto con la música popular. Es así que, para Eduardo Carrasco, citado por Peralta (2003), la canción folklórica y la canción popular son importantes fuentes y elementos característicos de la NCL. El folklore musical de cada país, que recoge del pasado los mitos, los ritos y las costumbres de los pueblos, son la raíz que sustenta este movimiento. En ese sentido Peralta (2003) precisó:

La Nueva Canción recupera la riqueza de la música popular y de raíz folclórica, con una visión diferente sobre los seres humanos y del mundo que les rodea; música y canto se convierten en mensajeros de una visión ideológica y política que busca transformar la estructura de la sociedad. (p. 4)

2.2.2 La música popular y la NCL

La canción popular puede entenderse como un acto comunicativo para un público determinado, que va más allá de la esfera local. Se encuentra en la esfera urbana, para un

¹³ Ojeda, para esta afirmación cita la obra el *Lazarillo de Ciegos Caminantes*.

público amplio. También se le suele llamar así a los géneros y obras musicales que no siguen el canon académico como el de la música clásica.

Por su parte, Caicedo (2013) dice que la canción es popular, cuando es del agrado de grandes masas de público, representando así un colectivo amplio en vez de un grupo concreto o a una ideología y que en el proceso de masificación de la canción son los medios masivos los encargados de llevar esa tarea difusora, y se convierte en un producto de consumo masivo. Asimismo, agrega que la música popular ha desempeñado un papel transgresor que ha derribado y aportado mediante la flexibilidad al género canción. También asegura que “desde el lugar de la canción popular, se han tomado frecuentemente iniciativas experimentales que han contribuido a la creación de nuevos estilos y han tenido gran impacto en la sociedad por su habilidad de definir tendencias” (p. 193). Pone como ejemplo la inclusión de un cuarteto de cuerdas clásico en la canción Yesterday grabada por los Beatles y el uso de la tecnología de grabación para sus producciones.

La transgresión y la experimentación han sido tomadas en cuenta también en la NC, tal es el caso del álbum *El derecho de vivir en paz*, de Víctor Jara, lanzado en abril de 1971 por el sello DICAP. En este, colaboraron los músicos chilenos Ángel Parra, Patricio Castillo, Celso Garrido-Lecca, Inti-Illimani y Los Blops¹⁴, estos últimos son una banda de rock que se caracterizó por la experimentación y psicodelia, desarrollándose en paralelo a la NC, su participación permite a Víctor Jara, por primera vez en un álbum, experimentar con el uso de guitarras eléctricas y órganos, fenómeno que se repite en las producciones de Ángel Parra de ese mismo año. Hasta esa época, había un divorcio entre el folklore y el

¹⁴ Blops fue un grupo musical chileno fundado en 1964. Considerado como uno de los pilares fundamentales del rock chileno de aquella época, junto con los grupos Congreso y Los Jaivas, entre otros.

rock en la música y músicos; y también en lo ideológico, algunas agrupaciones de izquierda calificaban al rock de alienante y extranjerizante y daban más importancia a la música propia de cada país, como es su folklore, discriminando las otras expresiones (Bade, 2020, párr. 16-17).

Asimismo, es importante recordar que la canción popular, en su desenvolvimiento, ha logrado incursionar en la experimentación y no se ha limitado a incorporar elementos de lo académico, como se dio en los álbumes *Trópicos* (1972) y *Esdrújulo* (1993) de Daniel Viglietti (Jáuregui, 2016, p. 78).

En la NCL podemos apreciar cómo algunas de sus características particulares fueron el consumo masivo y la transgresión en la canción popular, y a su vez encontramos una contradicción en la que es necesario detenernos, la cual guarda relación con la masificación vía medios de comunicación masiva, teniendo en cuenta que estos no han estado al servicio ni han sido necesariamente los principales impulsores de la NCL, ya que esta se gestó entre un movimiento artístico cultural emergente de crítica social, muchas veces de izquierda, que reflexiona, denuncia y llama al cambio; y por otra parte, un Estado y/o empresa privada, muchas veces de derecha, que tienen la hegemonía de los medios de comunicación y que defendieron sus intereses económicos, con miradas rara vez progresistas, menos aún revolucionarias y que, como en toda empresa comunicadora con su propia línea editorial, determinan qué va y qué no va, con censura implícita y explícita. Respecto a esta afirmación, para el cantautor Víctor Jara, en una entrevista realizada por Nicomedes Santa Cruz, la canción la defiende la propia clase trabajadora y que estos artistas de NC se hicieron frente a ellos y con ellos, en sindicatos, en asentamientos campesinos, dentro de las universidades; recalca que no se hicieron en un recital de teatro o

programa de televisión:

Fue tal la fuerza que adquirió que empezamos a utilizar los medios de comunicación masiva para hacerla todavía, como la palabra lo dice, más masiva. Entonces, vinieron las censuras, medidas represivas contra nosotros, se nos tildaba de políticos y punto. Pero ha sido tan fuerte y sigue siendo tan fuerte esto que la canción esta no la para nadie. Nadie la detiene, como nadie detiene el proceso de cambio que se ve venir en todo el continente. (Santa Cruz, s.f., párr. 3)

Si bien la tradición es también una fuente muy importante en la NCL, no es necesariamente la que va a expresar el sentir de la época de una sociedad. Un ejemplo de ello es el tango. Según Tejada (s.f.), Carlos Gardel empezó su relevancia artística en los modernos medios de difusión, incursionando como autor intérprete de géneros nativos y el tango que, a diferencia del vals y la polka, estos no resultaron tan eficientes como aquellos para traducir el modo de ser y el sentir de las mayorías populares en un país creciente.

Además, precisa:

Esa interrelación entre el artista creador y el pueblo destinatario de sus obras, dio nacimiento al tango que, penetrado de la circunstancia viva de las masas, sería desde entonces la canción popular por definición, dada la preeminencia que en lo cultural, político, social y económico tendría también. (párr. 3)

El tango, género musical en el que se vieron representadas las masas populares, supo sintonizar con el ser de su tiempo y fue también una fuente importante para los artistas argentinos de la Nueva Canción, quienes bebieron de este género popular como

parte de su identidad e influyó en sus propuestas, conciertos y discografía.

2.2.3 *El cantautor y la realidad Latinoamericana*

La primera imagen de cantautor que podemos tener en la Nueva Canción y que se extiende hasta nuestros tiempos es la del trovador, cantor con una guitarra en mano. Es importante señalar la función que cumplió el cantautor en la Nueva Canción Latinoamericana, debido a que, así como fue un mensajero, mediante la música expuso el constante sentir de su época, inquietudes de la colectividad, así como sus inquietudes personales. Este trovador alcanzó justamente su popularidad a finales del siglo XX.

Consuegra (2008):

La guitarra viene a América con un trovador trascendido desde la Edad Media hasta el Romanticismo, pero con un componente de sabiduría popular heredado de los primeros para el dominio de las cuerdas. No obstante, no será hasta las décadas de finales del siglo XX que la esencia trovadoresca adquiera un carácter masivo nacional. Un movimiento con apoyo social cada vez más comprometido de canción folclorista, que se llamó **Oleada de la Nueva Canción**, se comienza a formar desde la década del 50 en América Latina. (p. 6)

Por su parte, Rimbot (2006) también afirma que gran parte de las canciones representativas que se hicieron en Chile, en la Nueva Canción Chilena, como se le llamó al movimiento, fueron asumidas de manera poética en primera persona. Este autor precisa:

No se trata de observar tan solo al cantante, al intérprete, cuya práctica se ha ido profesionalizando con el tiempo, sino al cantor y al cantautor como

figura, como entidad poética. La voz poemática establece la presencia de un cantor-poeta-testigo que manifiesta una postura ideológica y un compromiso social a la vez que expone una visión personal al juicio ajeno. (pp. 27-28)

En nuestra región sudamericana los referentes de la Nueva Canción y nuevos trovadores nacen con la figura de Atahualpa Yupanqui en Argentina y Violeta Parra en Chile, ambos también recopiladores y compositores, que expresaron el sentir de su pueblo en sus expresiones artístico-musicales con guitarra en mano.

2.2.4 *Sobre la música popular y la música académica en la Nueva Canción*

Diversos autores, como algunos que han sido ya citados en esta investigación, coinciden en que, musicalmente, el movimiento de la Nueva Canción se nutre del folklore y de la música popular de cada país. De la misma manera, en las diversas producciones también tuvo un papel importante la música académica, de arreglistas y músicos de escuelas que aportaron a algunas obras, instrumentaciones y en agrupaciones.

Con el triunfo de la Unidad Popular (UP) en Chile, se le dio, al igual que en Cuba, un lugar importante a la Nueva Canción; allí los compositores académicos Sergio Ortega, Luis Advis y el peruano Celso Garrido-Lecca, trabajaron en la elaboración de temas populares. Las composiciones de Ortega fueron interpretadas por los grupos Inti Illimani, Quilapayún y Aparcoa. Durante el gobierno de la UP, Ortega dirigió el canal de televisión de la Universidad de Chile hasta que azotó el golpe de Estado, luego se exilió en Francia continuando su labor de compositor, formó su grupo llamado el Taller Recabarren, y dirigió el Conservatorio de Música de la ciudad francesa de Pantin, hasta su muerte en 2003. Sus restos fueron sepultados en Chile, junto a los de su amigo Víctor Jara (Peralta, 2003, pp. 41 y 42).

En lo que respecta a Advis, sus obras fueron grabadas por Inti Illimani y Quilapayún; tras el golpe, se mantuvo en Chile y continuó trabajando en la música académica; actualmente es uno de los compositores más reconocidos de su país y fue presidente de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). Celso Garrido-Lecca es uno de los músicos académicos más importantes del Perú, trabajó en Chile durante el gobierno de la UP. Regresó al Perú tras el golpe de Estado en 1973, y asumió la cátedra de composición del Conservatorio Nacional de Música, donde impulsó el Taller de La Canción Popular, programa de formación musical no curricular, en la línea del movimiento de la Nueva Canción; posteriormente fue director de dicha institución hasta 1979. Fue miembro del SCD, quien lo designó como el compositor más sobresaliente de 1998. En el año 2000 fue galardonado con el II Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria, considerado el Cervantes de la música clásica, entre otros destacados premios que ha recibido este gran compositor por sus aportes a la cultura nacional y latinoamericana (Peralta, 2003, p. 42).

Volviendo al movimiento, encontraremos diversidad de producciones discográficas en la Nueva Canción, que ocupan el límite entre lo popular y lo académico, como podemos apreciar en los álbumes Trópicos (1972) y Esdrújulo (1993), de Daniel Viglietti, en los que se cuenta con arreglos instrumentales realizados por Leo Brower y Coriún Aharonian. Desde principios del siglo XXI, el cantautor Alí Primera fue revalorizado por el gobierno de Venezuela; incursionó con formaciones instrumentales heterogéneas y poco convencionales en diversos géneros musicales típicos de su país. Asimismo, tenemos a Silvio Rodríguez, quien grabó Mariposas (1999). Jáuregui (2016) lo describió, como: “Un material que está en la frontera entre lo popular y lo académico y que contó con la

colaboración del guitarrista cubano Rey Guerra, quien tiene una larga trayectoria como intérprete de repertorio académico” (p. 80).

Finalmente, Santiago Feliú, continuador del movimiento, tomó como referencia a la Nueva Trova Cubana y llevó la canción de autor a un nuevo estado, usando afinaciones abiertas, sonoridades que se podrían vincular al jazz, toques característicos del flamenco, rasgos del son cubano y del rock, y poesías, tanto crípticas e intimistas como comprometidas, sin caer en el panfleto (Jáuregui, 2016, p. 80).

2.2.5 Surgimiento de la Nueva Canción Latinoamericana

El movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana nace en algunos países desde los años 60 y en otros en las dos décadas posteriores, teniendo antecesores desde finales de los 50. Este se da en un contexto crucial de agitación social, movimiento estudiantil, movimiento sindical, injusticias sociales, desigualdad, soberanía, y rechazo a las guerras de intromisión estadounidense, discriminación racial, lucha por ideales, movimiento cultural folklórico y popular y festivales nacionales e internacionales. Aquí fueron actores principales los jóvenes que buscaron cambios cualitativos en su sociedad y sus Estados. La oleada de la NCL floreció principalmente en América Latina, y tuvo expresiones y exponentes en países como EEUU, España y Turquía.

También se le conoció como canción protesta, y empezó a decaer en los años 80 como consecuencia de las crisis económicas y la llegada de las dictaduras. Su silenciamiento, así como el asesinato o exilio de sus intérpretes, acompaña la estrangulación de cualquier anhelo de cambio revolucionario en el continente (Robayo, 2015, p. 3)

Para Villacrés (2014), la NCL se construyó desde el contexto político, económico y social que cada país de la región vivía en los 70, asociándose con particularidades locales (p. 2). Cabe precisarse que, si bien la Nueva Canción tuvo mayor representatividad en países como Argentina, Chile y Cuba, esta se extendió por el continente entero. Pese a su heterogeneidad, se puede “entender la Nueva Canción Latinoamericana como un campo de referencias compartidas que involucran procesos históricos, panoramas musicales y criterios estéticos” (Molina, 2016, p. 51).

2.2.6 Principales exponentes de la Nueva Canción Latinoamericana

2.2.6.1 Atahualpa Yupanqui

Según los datos biográficos consignados por Ramos (2012), Héctor Roberto Chavero Aram, nació en 1908 y vivió hasta 1992, aprendió música docta de niño y vivió buena parte de su juventud en Tucumán. Debido a sus labores en el campo y la minería, convivió buena parte en el norte y centro argentino, con lo que sus vivencias y experiencias artísticas se vieron enriquecidas por la tradición *gauchesca* y del noroeste, región de migrantes locales (p. 55).

A diferencia de otros artistas de folklore no fue a conquistar la capital, sino más bien viajó a diversos puntos provinciales, lo que le permitió, dentro de la música y lo que ello implica, aportar a la unificación nacional.

Ramos (2012), indica:

aportó al proceso de unificación nacional que se gestaba en el campo folklórico, al reunir en su obra tradiciones pampeanas, santiagueñas, tucumanas o correntinas, representando en un momento esa resolución de

unidad en términos de géneros musicales, y claramente, de las connotaciones simbólicas y valóricas con las que cargaban. (pp. 55-56)

Su nombre lo adoptó de una experiencia de la niñez, cuando quedó impactado con el libro *La Historia General del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega. Con el tiempo Chavero se llamaría a sí mismo: El que viene de tierras lejanas a contar historias, tomando del quechua los nombres incas Atahualpa y Yupanqui (p. 56).

Por herencia familiar y convicción política, Yupanqui apoyó al movimiento yrigoyenista, liderado por el presidente Hipólito Yrigoyen, antioligárquico y antiimperialista. El 6 de septiembre de 1930, el General José Félix Uriburu dio un golpe de Estado contra el segundo gobierno yrigoyenista e instaló una administración conservadora sometida a los intereses británicos. Entre 1931 y 1933 se suscitaron rebeliones contra la dictadura y a favor del retorno de Yrigoyen; en esta última también participaría Yupanqui, quien terminó exiliado en Uruguay, en 1934. Tras una amnistía regresaría a su país, radicando hasta el año 1936 en Argentina, en donde se emplearía como artista radial, empezando así su carrera artística. Luego residiría en Tucumán, fuerte foco sindicalista de azucareros, mientras una clase media se coludía con los terratenientes y grandes empresarios. Allí, Atahualpa Yupanqui afianzaría su compromiso social folklórico y político, a su vez que su música sería del agrado de clases acomodadas (p. 58).

Para Yupanqui, se produjo así una primera concatenación de compromiso político y folklore, tanto desde su lírica social como en sus prácticas e instancias musicales presentándose con mucha frecuencia ante los obreros en los espacios azucareros. Ello no fue impedimento para que gozara de buena recepción entre los sectores acomodados de la provincia, donde su trabajo fue celebrado, dando recitales con grandes auspicios y

recibiendo la venia de los medios locales (p. 58).

Atahualpa Yupanqui militó en el partido comunista de su país y desde los inicios de su carrera estuvo atento a sus problemáticas estructurales, expresadas en la estética de su trabajo. A los dieciocho años compuso “Caminito”, su primera canción, que catalogó como canción andina, lo que vendría a ser una canción popular que tenía raíz en la tradición pampeana, así como en elementos musicales propios del noroeste argentino (p. 69).

En el manifiesto del nuevo cancionero, Armando Tejada Gómez dice que el aporte del escritor Buenaventura Luna y el músico Atahualpa Yupanqui, como principales exponentes y antecesores de la Nueva Canción, fue ampliar la temática del arte autóctono o popular de su país:

Tanto Luna, como Yupanqui, surgen de las dos regiones más ricas en expresiones musicales: el Norte y Cuyo. Estos, sin ser los únicos, son los más representativos precursores por la calidad y la extensión de sus obras y en su vocación de expresar renovadamente la canción popular nativa señala su origen el NUEVO CANCIONERO. (párr. 15)

Recordemos, como se mencionó antes, respecto a la muliza peruana, que hubo una fuerte influencia de las clases dominantes de la época en las nuevas músicas que se iban encontrando, y esta clase dominante, al contratar a músicos para tocar aquella música plebeya, ordenaban que su contenido sea de monotema paisajístico. Acerca de los temas que venían exponiéndose en el cancionero argentino, también surgen críticas. Tejada (s.f.) revela:

el cancionero carecía de un sitio hondo y visible en la sensibilidad de

amplios sectores del país; era natural y lógica la insistencia en mostrarlo tal cual era o había sido su origen. Pero fue la fijación en ese estado lo que degeneró en un folklorismo de tarjeta postal cuyos remanentes aún padecemos, sin vida ni vigencia para el hombre que construía el país y modificaba día a día su realidad. Es con Buenaventura Luna, en lo literario y con Atahualpa Yupanqui, en lo literario musical, con quienes se inicia un empuje renovador que amplía su contenido sin resentir la raíz autóctona. (párr. 15)

Hasta la llegada de estos autores, como señala Armando Tejada, el cancionero nativo se mantuvo estrictamente tradicionalista y recopilativo, con pocos y ocasionales aportes de creación, casi sin excepción, se esforzaban por respetar el canon tradicional. Tejada (s.f.) dice que: “de este celo por las formas originarias y puras, sobrevendrán luego los vicios que quieren hacer del cancionero popular nativo, un solemne cadáver” (párr. 14).

Su militancia comunista le valió la censura, encarcelaciones y apremios físicos, interrumpiendo su labor discográfica entre 1947 y 1953, hostigamiento que no cesaría incluso habiendo concluido el régimen de Perón, sino que se extendió hasta finales de los años 60 con la promulgación de una ley que prohibía “actividades subversivas”, lo que le costó persecución y su retiro de los medios, así como a otras agrupaciones y solistas de izquierda (Ramos, 2012). Frente a estos limitantes en su labor, el Partido Comunista de la Argentina decidió encomendarle la escritura de artículos periodísticos, columnas y crónicas para ser publicados en su periódico *La Hora* y su semanario *Orientación*; Yupanqui ya contaba con experiencia de periodista en medios provinciales (Ramos, 2012, p. 66).

2.2.6.2 Violeta Parra

Violeta del Carmen Parra Sandoval, nació en San Fabián de Alico el 4 de octubre de 1917, en un ambiente empobrecido. Su infancia transcurrió principalmente en Chillán Viejo, un ambiente musical muy influenciado por el repertorio campesino y salonero, interpretado al interior de la familia. A partir de 1933 radicaría en Santiago de Chile, recibida por su hermano Nicanor, con la finalidad de proseguir estudios en la Escuela Técnica Vocacional de Quinta Normal y, posteriormente, en la Escuela Normal Superior José Abelardo Núñez, institución que dejaría para ganarse la vida dedicándose a la música con sus tres hermanos, arte cultivado desde la infancia provinciana (Ramos, 2012, p. 104).

Violeta Parra se dedicó a la labor de recopilación de la música tradicional chilena, toda vez que percibió que esta se estaba perdiendo ante el avance de la modernidad. Al respecto, Vergara (2012) cita a la propia Violeta Parra:

Haciendo mi trabajo de búsqueda musical en Chile, he visto que el modernismo había matado la tradición de la música del pueblo. Los indios pierden el arte popular, también en el campo. Los campesinos compran nylon en lugar de encajes que confeccionaban antes en casa. La tradición es casi ya un cadáver. Es triste... pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy. (p. 37)

Violeta, es la otra antecesora de la Nueva Canción Latinoamericana, ella empezaría también a innovar en todos los aspectos de la canción, tanto en la letra como en la música, así como en la recopilación folklórica. Al respecto, Peralta (2003), escribió:

Chile se convierte en un escenario de músicos populares que innovan las

canciones de corte costumbrista y paisajista. El folklor musical del país vive una transformación importante: una campesina de Chillán, Violeta Parra, asume a la canción como una herramienta de transformación, sin sacrificar la poesía ni la música. Violeta se convierte en la impulsora de esta nueva forma de hacer canción, recupera y difunde los cantos campesinos y denuncia las injusticias en la sociedad. El tema “La Carta”, se convierte en uno de los primeros testimonios de denuncia política. Irrumpe así la figura del cantautor: un trabajador del arte que escribe textos, musicaliza e interpreta las canciones. (p. 40)

Es importante señalar que las mujeres cumplirían un papel muy importante como cantautoras, intérpretes y mensajeras de esta Nueva Canción, teniendo como figuras representativas a Violeta Parra y, más adelante, en Argentina, a Mercedes Sosa, las más reconocidas. Asimismo, hay voces femeninas en diversas agrupaciones de NCL del continente. En Chile, al movimiento se le llamó la Nueva Canción Chilena. Larrea (como se citó en Vergara, 2012) manifestó que Violeta es la madrina y hermana mayor de la NCCh y precisó:

La inspiración autentica [sic] –el antecedente directo– que irrumpe a comienzos de los 60, está en la obra de Violeta Parra. En su investigación folklórica y, principalmente en su creación propia, en su actitud integradora, con sensibilidad social, de las diversas expresiones artísticas. (p. 37)

Violeta Parra, tuvo que sobrellevar la vida dura de la capital como artista por ser provinciana, en un tiempo en que el clasismo y el racismo estaban más acentuados; de ese modo, encontró espacios de poca difusión, como circos, quintas de recreo y restaurantes

populares, cantando desde boleros hasta tonadas populares (Vergara, 2012, p. 37).

Asimismo, hizo reflexiones profundas acerca de las contradicciones de la tradición de su pueblo y la modernidad en la que se encontraba. Vergara (2012) anota: “Ella misma desempeñará el rol, entonces, de una figura mediadora entre las dos partes constituyentes de su biografía: la ancestral tradición que porta, y la complejidad de 'la vida de hoy'” (p. 38).

Torres (2004) da cuenta de que fue en 1953 que Violeta realizó un cambio rotundo en su trabajo, renunciando a la pasiva reproducción del estereotipo campesino establecido en el medio urbano, y precisa: “En este nuevo proceso asume el modelo performático tradicional de la cantora campesina, que gradualmente tensionará hasta el punto de la transgresión” (p. 58).

De esta manera empezaría una nueva y decisiva etapa con su actividad de investigadora, intérprete y creadora, desarrollando un criterio selectivo de recolección y emprendiendo una amplia difusión de la música tradicional, desde programas en la radio, grabación de discos concebidos como obras didácticas y monográficas, actuación en diversos escenarios, e iniciará su prolífica creación personal (Torres, 2004, p. 58).

Al igual que Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra tendría políticamente una posición ideológica de izquierda. En el caso de Yupanqui, este militó en el partido comunista, mientras que Violeta habla de su cercanía a la izquierda en uno de los versos del tema “La Carta”: “Por suerte tengo guitarra para llorar mi dolor; también tengo nueve hermanos fuera del que se engrilló. Los nueve son comunistas con el favor de mi Dios, sí”.

En Chile, también es importante mencionar a Margot Loyola que es considerada la primera folklorista del país. Margot creció con una familia ligada íntimamente a las

tradiciones campesinas. Dio innumerables conferencias nacionales e internacionales sobre el folklore y la cultura chilena. Vergara (2012), da cuenta de que los lazos de Margot con la NCCh se encontraron en su paso por la Universidad de Chile hacia 1949, proyectando una labor hasta 1963, y siendo referente para el conjunto folklórico Cuncumén, representativo de esta universidad (p. 43). Cabe señalar que Víctor Jara formó parte de Cuncumén, agrupación intérprete de danzas de la región central de Chile y que, además, en estas proyecciones estéticas de cantos y danzas de la tradición iban trabajando en la forma, creando y, a su vez, respetando la raíz.

2.2.6.3 Víctor Jara

Víctor Jara, es otro antecesor y un sujeto activo y representativo de esta nueva canción. Según los apuntes biográficos proporcionados por Vergara (2012), entre 1955 y 1973 dedicó su vida al arte, la cultura y la política, con presentaciones, audiciones radiales, nueve LP grabados, giras nacionales e internacionales, y militancia.

Hizo viajes por la Unión Soviética y países socialistas; en 1961 dejó de laborar en el conjunto folklórico Cuncumén, e inició sus estudios de dirección teatral. Así conoció a Ernesto Guevara en uno de sus viajes a Cuba, luego a Salvador Allende en Uruguay, en 1962. En 1965 fue premiado como mejor director por su puesta en escena de “La Remolienda”, de Sieveking, y “La Maña”, de Ann Jellicoe (Vergara, 2012, p. 47). En 1966, tras tocar como solista en la Peña de los Parra, su carrera artística daría un giro, dejando el teatro y empezando así su carrera como cantautor; trabajó cinco años en la Peña de los Parra. A mediados de 1960, Víctor Jara comienza su análisis social profundo, lo cual lo lleva a componer los temas: “Canción del minero”, “El arado” y “El aparecido” (p. 48).

“Canción del minero”, como su título lo sugiere, es una canción dedicada a los

obreros conocidos como “caras negras”. Por otro lado, “El Arado” es una canción que expone la labor campesina. Cabe mencionar que el origen de Jara también fue campesino. Por último, “El Aparecido”, es un homenaje a Ernesto “Che” Guevara. La temática de la Nueva Canción, como se ve en Jara, reivindicó a los trabajadores populares o empobrecidos, así como personajes, sucesos internacionales y hechos históricos concretos.

En el año 1966, se hace director del grupo Quilapayún, en donde su cercanía al rol político de la canción es evidente. En 1969, cuando dejó la dirección de Quilapayún, grabó su disco *Pongo en tus manos abiertas* y, ese mismo año, acompañado por Quilapayún, interpretando “Plegaria a un labrador”, ganó el primer lugar en el primer festival de la Nueva Canción Chilena (p. 48).

Víctor Jara militó en el partido comunista de su país. Cuando Allende ganó las elecciones, el cantautor cumplió un papel importante en el ámbito cultural chileno, siendo nombrado Embajador Cultural, labor que ejerció hasta el día de su cruel asesinato. Al respecto, en su rol de Embajador, según Vergara (2012):

Víctor Jara participará en el esfuerzo por llevar la imagen y el mensaje de Allende por todos los rincones de Chile y se integrará al grupo de sostenedores del candidato de la Unidad Popular que proclamaron que no hay revolución sin canciones. (p. 76)

Por su parte, los hermanos Parra, hijos de Violeta Parra, también participaron de la Unidad Popular, con la particularidad de que sus canciones no eran precisamente de denuncia o que incitaran la acción, ya que estando en otro proceso, predomina en ellas la confianza en el triunfo y la transformación de la vida por efecto de la victoria electoral (p. 76).

Víctor Jara ofreció sus últimos conciertos en el Perú, visitando las ciudades de Lima, Chiclayo, Cuzco, Trujillo y Arequipa, así como diversos escenarios y localidades de la sierra sur peruana, siendo invitado por el entonces Instituto Nacional de Cultura, por gestiones del poeta peruano Arturo Corcuera (Guevara, 2023, párr 1-2).

En el Perú fue entrevistado por Nicomedes Santa Cruz (s.f.), y expuso una posición contundente sobre el Movimiento de la Nueva Canción y los contrastes a nivel regional, la importancia de canciones panfletarias, movilizadoras y canciones que trascienden lo coyuntural y entran a un plano más elevado. Para Jara, la canción social es, antes que nada, canción, una obra que debe ascender al pueblo.

En el Perú tuvo acercamientos a grupos universitarios diversos, a los que enseñó y con los que compartió canciones; estuvo en el homenaje realizado por la CGTP a Chile, intervino artísticamente en un pleno del magisterio peruano, y se tiene registro de su histórica presentación en Panamericana Televisión¹⁵ el 17 de julio de 1973, que se conservó hasta después de su muerte gracias a las gestiones de su esposa Joan Jara, quien escribió a Corcuera para la recuperación del mismo (Guevara, 2023).

Como manifiesta Guevara (2023), se mantiene viva la memoria de Jara, e incluso hay calles de barrios populares del Perú que llevan hoy en día su nombre.

En el distrito de Santa Anita, existe una calle (como homenaje) que lleva el nombre de Víctor Jara y que se ubica, precisamente, entre las avenidas “José María Arguedas” y “José Carlos Mariátegui”; qué mejores nombres de dos peruanos ejemplares para secundar la calle que perenniza la memoria del

¹⁵ Panamericana había sido expropiada en aquellos años por el gobierno de Velasco Alvarado, y fue puesta a cargo del INC, lo que permitió el histórico concierto en vivo.

cantautor chileno. De igual modo, en el distrito limeño de San Juan de Miraflores existe otra calle que lleva el nombre de “Víctor Jara”, la misma está rodeada por otras dos que llevan el nombre de “Mercedes Sosa” y “Violeta Parra”. Podemos decir que, en Perú, la memoria de Víctor sigue viva y hermosamente secundada. (Párr.11)

2.2.7 Movimientos y manifestaciones de la Nueva Canción

Desde fines de 1950 y durante 1960, a partir de movimientos políticos y sociales en el campo y la ciudad, surge en América Latina una denominada “canción protesta” o “música testimonial”, para referirse a toda canción que expresaba problemas políticos y sociales. No obstante, esta denominación no estaba exenta de polémica (Oliart y Lloréns, 1984, pp. 74-75). En distintos países y a partir de experiencias propias, recibirán denominaciones particulares hasta, finalmente, en un sentido amplio, decantarse por el reconocimiento como movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana.

2.2.7.1 El Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino – 1962

El escritor y poeta Armando Tejada Gómez, escribió en 1962 el *Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino*, el cual fue un pilar para la Nueva Canción Latinoamericana. Junto a otros artistas de su época, como Mercedes Sosa, suscribieron dicho manifiesto, dándolo a conocer en 1963 en el Círculo de Periodistas de Mendoza¹⁶. Este manifiesto tuvo influencias en la región tanto en lo académico como en lo artístico. Dentro de lo académico, años después, se consolidarían las bases teóricas para la creación de la carrera

¹⁶ En 1963, suscribieron el manifiesto: Tito Francia, Juan Carlos Sederó, Manuel Oscar Matus, Armando Tejada Gómez, Pedro Horacio Tusoli, Mercedes Sosa y Víctor Nieto, todos artistas mendocinos o radicados en Mendoza, dieron a conocer el Manifiesto de fundación del Movimiento del Nuevo Cancionero (Tejada, s.f.).

de Música Popular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Jáuregui, 2016, p. 79).

Jáuregui (2016) apunta:

Con relación a la consolidación de la carrera de Música Popular, los aportes que ofrece el estudio del “Manifiesto del Nuevo Cancionero” y su cuantiosa producción poético musical están vinculados a repensar el valor del texto en la canción, eje que atraviesa a toda América Latina. (p. 79)

En Argentina al movimiento de la Nueva Canción se le reconocería como el Nuevo Cancionero Argentino, y tuvieron como referentes o antecesores del mismo a Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui, como mencionamos con anterioridad. El Nuevo Cancionero fue un movimiento literario-musical dentro del ámbito de la música de dicho país. Tejada (s.f.) postuló, que:

No nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. EL NUEVO CACIONERO no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas

generaciones. (párr. 16)

Dentro de sus principios el manifiesto acogió a todos los artistas identificados con sus anhelos de valorar, profundizar, crear y desarrollar el arte popular que, además, ampliara su comunicación, intercambiando con todos los artistas y movimientos similares del resto de América. Igualmente, la propuesta de este movimiento revalorizaría la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos, la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país (Tejada, s.f., p. 16).

Con el transcurso del tiempo, los autores de ese movimiento dieron a conocer su cosmovisión en diversas y cuantiosas producciones, como Mercedes Sosa, que acumuló más de cuarenta discos populares de estudio, difundidos en el mundo entero. Así como Violeta Parra recopiló canciones tradicionales campesinas en Chile. En Argentina, con escasos recursos económicos y de infraestructura, lo hicieron Leda Valladares, León Gieco y Gustavo Santaolalla (Jáuregui, 2016, p. 80).

El Manifiesto del Nuevo Cancionero, culmina exponiendo la transformación constante respecto a la tradición, coincidiendo en parte con el análisis antes mencionado por parte de Mariátegui, recusando el tradicionalismo. Tejada (s.f.) culmina el manifiesto: “el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y por eso, busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas” (párr. 24).

Posteriormente, este manifiesto siguió trascendiendo y fue suscrito por reconocidos cantautores del continente. Jáuregui (2016) precisa:

el movimiento se amplió y llegó a tener adherentes y referentes en toda

América Latina: en Chile estaban Quilapayún, Víctor Jara, Violeta Parra e Inti Illimani, quienes impulsaban el movimiento *nueva canción chilena*; en Cuba, el movimiento *nueva trova cubana* fue fundado por Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliú, Noel Nicola y Sara González; en el Uruguay estaban Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños; en Venezuela, Alí Primera y Soledad Bravo; en Nicaragua, los hermanos Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy; en Brasil, Gal Costa, Chico Buarque y Caetano Veloso. En la Argentina la lista de adherentes, además de los ya señalados, creció a medida que el «Manifiesto del Nuevo Cancionero» se dio a conocer y llegó a contar con la adhesión de artistas vinculados al rock. (pp. 79-80)

Cabe resaltar que para el trovador y periodista Fidel Díaz Castro, en su artículo “Primer Encuentro de la Canción Protesta: peleando aprendió a cantar”, publicado en la revista virtual *La Jiribilla*, el inicio de la Nueva Canción Latinoamericana sería el Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino. Además, habla de sus antecesores y de los nuevos temas que engloba.

Díaz (2014) expuso:

Herederos de una tradición poética en la canción que tenía su paradigma mayor en Atahualpa Yupanqui, estos cantores que vienen desde finales de los 50 en Argentina, traen una conciencia de ser parte del pueblo, voz de él, traen un proyecto emancipador no solo para su país, sino para la América Latina, en consonancia con los sueños bolivarianos y martianos, ya no son solo folcloristas amantes naturales de su tierra, comienzan a ser luchadores por un mundo distinto, que va desde enfrentar la música comercial, o

rescatar su folclore, hasta interactuar con la cultura de otros pueblos, y sobre todo ese sentir que el cantor es la voz de su gente y parte de sus luchas.

(párr. 31)

2.2.7.2 El Movimiento de la Canción Protesta-1967

Tras el triunfo de la Revolución Cubana, se fundó La Casa de las Américas en 1959. Dicha institución cultural sería emblema entre los intelectuales y críticos de todo el mundo, en donde, además, eran recibidos los intelectuales de la época. Haydée Santamaría sería la encargada de este espacio cultural desde donde posteriormente se patrocinaría El I encuentro Internacional de Canción Protesta, convocando a cantautores del mundo, quienes con valentía venían representando la voz de su pueblo en cada país, pero no sabían que había otros como ellos en el mismo momento y con problemas similares. Ese encuentro se dio entre el 27 de julio y el 8 de agosto de 1967, reuniendo a más de 50 cantautores de todos los continentes, de países como Uruguay, Chile, Vietnam, Italia, España, Haití, EE.UU., México, y que, en sus idiomas, coincidían en el anticolonialismo y la soberanía para Vietnam (Díaz, 2014, párr. 1-2).

Pero, ¿cuál era entonces, en aquel tiempo, la temática con la que estos autores coincidieron y cuál era el clima internacional? Veremos cómo estas canciones se generaron según el proceso en el que se encontraba cada país, en la segunda mitad del siglo XX, coincidiendo con revoluciones, alzamientos e insurrecciones como punto en común. Según Robayo (2015):

El impacto de la revolución cubana, el mito que giraba alrededor del Che Guevara, la guerra de Vietnam, las dictaduras latinoamericanas, etc., fueron el entorno político en que se llevó a cabo, en 1967, en la Casa de las

Américas en Cuba, el I Encuentro Internacional de la Canción Protesta. (p. 61)

Asimismo, Robayo (2015) transcribió los objetivos del encuentro, que fueron:

- Reunir creadores que estaban dispersos, en especial los del Cono Sur.
- La realización de un trabajo colectivo, analítico, político y social en relación al contenido de la canción social.
- Encontrar puntos de contacto con los principios de la generación que iba surgiendo.
- Mantener y fomentar la calidad poético-musical de la canción popular en los años venideros.
- Generar un nombre para la canción, pero manteniendo las denominaciones propias de cada país o región.
- Perfilar una nueva ética y estética para la canción protesta.
- Debe ser una toma de posición definida por parte de los trabajadores frente a los problemas sociales del pueblo.
- El movimiento de la canción protesta debe estar vinculado a la lucha de la liberación de los pueblos oprimidos.
- La canción protesta debe ser combativa y militante;
- Y debe estar comprometida con las causas sociales. (p. 61)

La resolución final de este encuentro musical, de análisis y debate de procesos culturales, políticos, históricos que los hacían coincidir allí, lo resumieron en un documento. Diaz (2018) transcribió:

La canción es un arma al servicio del pueblo, no un producto de consumo

utilizado por el capitalismo para enajenarlo. La tarea de los trabajadores de la Canción Protesta debe desarrollarse a partir de una toma de posición definida junto a su pueblo, frente a los problemas de la sociedad en que se vive. (párr. 3)

En esta resolución, los cantautores suscriben una postura crítica contra la música comercial y contra el capitalismo, así como una identidad con el pueblo que, si bien ya estaba en las letras de las canciones, ahora debería tener una posición, postura e ideología frente a los problemas en los que se encontraba su sociedad. Este Primer Encuentro Internacional quedará como un antecedente histórico, habiéndose elaborado además un álbum doble de larga duración (LP) con un manifiesto en su contraportada. Díaz (26 de agosto de 2014) lo consignó:

Venidos de todos los continentes, cantando en muchos idiomas, medio centenar de artistas llevaron a la Isla del Caribe sus voces de protesta y de esperanza, manifestaron su solidaridad con los humildes y los héroes de la tierra, e hicieron ver una vez más, que es no solo posible sino deseable, y aún necesario, el acercamiento entre el arte y las urgentes necesidades del hombre. La diversidad de instrumentos y de modos no fue a la zaga de la diversidad de idiomas: tradición y contemporaneidad, sencillez y búsqueda, fidelidad y aventura, entrechocaban en cada concierto. Y esa variedad era el mejor testimonio de que una comunidad de fines no supone monotonía ni uniformidad: variados como los paisajes del mundo eran estos cantos en que se dieron cita, en la ardiente Cuba de hoy, la rebeldía y la música de los pueblos de hoy. (párr. 19)

Los temas que se grabaron fueron los siguientes:

Tabla 1

Lista de temas del LP doble Canción Protesta

Nº	Canciones	Intérpretes	Tiempo
1	Me gustan los estudiantes	Ángel Parra	(2:42)
2	A time to be singing	Jean Lewis	(2:46)
3	Canción para mi América	Daniel Viglietti	(2:04)
4	Certainly lord	Julius Lester	(3:13)
5	Mia cara moglie	Ivan Della Mea	(4:04)
6	Hasta Siempre	Carlos Puebla	(4:05)
7	The ballad of Ho Chi Minh	Ewan McColl	(3:43)
8	Porque los pobres no tienen	Isabel Parra	(2:41)
9	Epigrama	Luis Cilia	(3:09)
10	The cutty wren	John Faulkner, Sandra Kerr, Terry Yarnell	(2:21)
11	Mi onda es la de David	Óscar Chávez	(2:44)
12	Vous	Martha Jean Claude	(2:39)
13	Bella Ciao	Giovanna Marini, Elena Morandi, Ivan Della Mea	(1:39)
14	El pobre y el rico	Los Olimareños	(2:07)
15	Lettera del condannatto A Morte	Elena Morandi	(2:51)
16	Juventud	Carlos Molina	(2:48)
17	Le coq chant	Onema Djamba Pascal	(3:30)
18	Lullaby for the times	Sandra Kerr	(1:58)
19	El mensú	Ramón Ayala	(2:45)
20	San Sang Ban	Tran Drung, Pham Duong	(1:57)
21	Der Hammer	Gerry Wolf	(3:45)
22	Coplas al compadre Juan Miguel	Alfredo Zitarrosa	(3:16)
23	Diguem no	Raimon	(2:23)
24	Coplera del viento	Óscar Matus y Armando Tejada Gómez	(2:26)
25	Hitler ain't dead	Peggy Seeger	(2:14)
26	Coplas del pajarito	Rolando Alarcón	(2:57)
27	Hell no	Barbara Dane	(2:24)

Nota: Lista de temas consignado en Díaz (2014).

Es a partir de este encuentro internacional que el nombre de Canción Protesta demostró un compromiso fiel a la realidad latinoamericana de aquellos tiempos. A inicios de 1960, el nombre de canción protesta estaba destinado a países con fuertes conflictos armados, como Nicaragua y El Salvador. Aunque el nombre varía en cada país, el

movimiento se caracterizó por ser de una canción activa con y por los problemas de cada pueblo, pobreza, explotación, exclusión, discriminación, carencias y necesidades básicas, educación y más.

Díaz (2014) afirma que este encuentro significó un punto de maduración de un proceso que venía desarrollándose en diversas partes del mundo, en el cual el cantautor e intérprete son y se reconocen como parte de la historia y las luchas de sus pueblos: “A partir de ese momento la conciencia de unión e interacción del movimiento fue desatando y fortaleciendo movimientos como el de la Nueva Canción en España, en Brasil, en Chile, en Argentina y la llamada Nueva Trova Cubana” (párr. 45).

Como se ha expuesto, todo suceso histórico y político guarda estrecha relación con la estética del arte y, en nuestro campo, con la música; es por ello que, por ejemplo, Beethoven compuso “La Heroica” en 1803, y Chopin “La Revolucionaria” en 1831, cada uno en su contexto, respondiendo a las propias motivaciones sociales de su época. Por ello no son de extrañar las diversas expresiones que se dan, asimismo, en el campo de la música popular. Al respecto Robayo (2015) precisó:

la Revolución cubana influyó en la canción protesta con el movimiento cultural y musical conocido como la Nueva Trova Cubana, al que pertenecieron Pablo Milanés, Lázaro García, Silvio Rodríguez y Noel Nicola, entre otros. Sus letras y actitudes creativas fueron influenciadas por los acontecimientos que rodearon la Revolución cubana de 1959. (p. 60)

A los pocos meses del primer encuentro, en octubre, se creó el Centro de la Canción Protesta, que agruparía a jóvenes que imprimieron en sus canciones temática social o comprometida. Haydée Santamaría, directora de la Casa de las Américas, cumplía un papel

fundamental en el fomento de los creadores, el encuentro de intereses comunes y el inicio de un movimiento que comenzaba a recibir aceptación oficial como sucedió con el Movimiento de la Nueva Trova. A decir de Díaz (2018):

Los nombres de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, fundamentalmente se abrían paso, con canciones de contenido revolucionario y popular que no abandonaban la calidad poético-musical. La era está pariendo un corazón (1967), de Silvio, y Por qué (1967), de Pablo, son dos de los ejemplos que desde aquella etapa muestran el amplio grado de acogida que, en nuestro público, y sobre todo en nuestra juventud, tuvo la producción musical de estos creadores. (párr. 8)

2.2.7.3 La Nueva Canción Chilena-1969

Es a raíz del Primer Festival Internacional de la Canción Protesta de 1967 que diferentes expresiones regionales de “nueva canción” empezaron a articularse y organizar sus propios festivales. En julio de 1969, se hablaría en Chile, por primera vez, de la Nueva Canción Chilena, cuando Ricardo García, reconocido locutor y animador de radio y televisión junto a la vicerrectoría de comunicaciones de la Universidad Católica, organizaron el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena. Ese primer festival daría como ganadores del concurso de canción a Víctor Jara con “Plegaria a un labrador”, interpretada en conjunto con el grupo Quilapayún, y a Richard Rojas con su obra “La Chilenera” (Vergara, 2012, p. 27).

El movimiento de la Nueva Canción Chilena había tomado forma a mediados de 1960, ganando cohesión e identidad propia a través de espacios de convergencia como La

Peña de los Parra¹⁷, fundada en 1965, sumada a la labor de la Discoteca del Cantar Popular–DICAP, sello formado en 1969 con base en el sello discográfico Jota Jota (creado por las Juventudes Comunistas de Chile el año anterior), con lo cual se garantizó la circulación de repertorios más politizados que, consecuentemente, tenían dificultades para ser aceptados por la industria fonográfica (Schmiedecke, 2014; citado por Molina, 2016, p. 47).

Con el inicio del gobierno de inspiración socialista, presidido por Salvador Allende, el movimiento se consolidaría. Pero tras el golpe militar del general Augusto Pinochet, empezarían las persecuciones continuas con las que también se llegaría al brutal asesinato de Víctor Jara y a la marcha al exilio de diversos artistas.

La Discoteca del Cantar Popular (DICAP), que había cumplido un rol fundamental en la difusión de la música popular, que había grabado a los principales exponentes de la NCCh, fue allanada, y cada máster encontrado fue destruido. Sin embargo, de forma clandestina, se seguirían difundiendo las obras a través del sello Alerce, fundado por el locutor Ricardo García en 1975. El sello circuló clandestinamente música grabada en casetes, difundiendo la música, ahora prohibida, de manera masiva, donde los temas de Víctor Jara, Inti Illimani y Quilapayún comenzaron a escucharse nuevamente, incrementando el público, a diferencia de otros países (Peralta, 2003, p. 171).

2.2.7.4 La Nueva Trova-1972

El triunfo de la revolución cubana sería determinante para el surgimiento del Movimiento de la Canción Protesta, en general, y específicamente, del Movimiento de la

¹⁷ A cargo de Ángel e Isabel Parra, hijos de Violeta Parra, fundadora.

Nueva Trova. Según Olivia, citado por Consuegra (2008), este último surgió con la aparición de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, entre otros trovadores cubanos. Asimismo, añade que la operación cultural realizada por aquella vanguardia musical en su proceso de desarrollo, combinó dos elementos esenciales: El rescate de la tradición trovadoresca cubana (su instrumento: la guitarra; su canal principal de comunicación: el recital) y la inclusión de temas y modos de enfocarlos, inauguraban una actitud [sic] en la historia de la canción cubana (p. 10).

En el Primer Encuentro de la Canción Protesta destacaron los cubanos Carlos Puebla, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliú y Noel Nicola, surgiendo los primeros espacios para la nueva generación de trovadores. Un año después, el 18 de febrero de 1968, los trovadores convocados por Haydée, harían su primer concierto en homenaje a aquel encuentro de la Canción Protesta en la Casa de las Américas (Díaz, 2014).

A fines de 1969, se creó el Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), que tuvo como principal limitación el no poder garantizar financiamiento para brindar atención sistemática respecto a los recursos materiales para los jóvenes creadores, lo cual lo llevaría a su desaparición. Por el contrario, el ICAIC sí pudo crear condiciones para que un grupo de músicos contribuyeran con su obra al respaldo musical de la nueva producción fílmica del organismo, y mantuvo relaciones con el movimiento de la Nueva Canción en Brasil (Díaz, 2018). Se integrarían Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Eduardo Ramos, Servio Vitier, Leonardo Acosta y, posteriormente, Emiliano Salvador, Pablo Menéndez, Sara González y Amaury Pérez. Díaz (2018) precisó: “El objetivo de la Dirección del ICAIC era reunir a creadores que estaban dispersos, y realizar un trabajo colectivo, analítico, profundo, político y social,

de la música popular, bajo la dirección de Leo Brower” (párr. 20). El sistema era un análisis experimental del producto musical. En el conocimiento técnico estaba Sergio Vitier, los demás eran aficionados, por ello, la primera etapa fue de estudio intensivo y formación, con un curso especial de año y medio, con el fin de preparar técnicamente a estos jóvenes. Laborarían allí docentes como Leo Brower, Federico Smith, Juan Elósegui, y otros.

Díaz (2018) describió:

A fines de 1969 se realizó la primera grabación del Grupo, con una guitarra, una flauta y un llavero como percusión. Sería éste sólo el comienzo para la grabación de cientos de números musicales: creaciones colectivas, canciones, instrumentales y otras que unían todos esos renglones diversos. Para todos y cada uno de los creadores que integraron el Grupo, el trabajo realizado durante esta etapa constituyó una verdadera escuela, donde obtuvieron conocimiento técnico, oficio, disciplina y rigor en la labor de la creación. Como resultado de este intenso período de trabajo, hizo el Grupo de Experimentación la musicalización de una amplia producción fílmica - documentales y largometrajes-, y realizó la grabación de ocho LD, además de ofrecer recitales en vivo. (párr. 22)

La Nueva Trova nació oficialmente en 1972 tras la organización del Primer Encuentro de Jóvenes Trovadores (Infobae, 2022, párr. 9). El trovador Noel Nicola, fundador de la Nueva Trova Cubana, quién además fue el primer presidente del Movimiento de la Nueva Trova, en su artículo titulado “¿Por qué Nueva Trova?”, manifiesta que el nombre que adopta el movimiento, y que lo define como nuevo, es un

fenómeno que está ocurriendo en esos instantes, tiene una denominación operativa, programática, antes que definitiva (Nicola, 2022, p. 59). Asimismo, para Nicola, un trovador en Cuba es un intérprete de sus propias canciones o de canciones de otros autores que, al igual que él, son intérpretes y se acompañan con la guitarra, y tratan de poetizar con su canto. Consuegra (2008) precisa, citando a Nicola: “A nuestro juicio, el hecho de que la trova es una sola no contradice, sino más bien reafirma, la existencia de una nueva trova, y respalda esa denominación” (p. 12).

Por su lado, para Leonardo Acosta, citado por Consuegra, la palabra y género de trova se relaciona con la de principios de siglo, y nueva, porque son nuevos los mensajes y el estilo, traídos por aires nuevos. Consuegra (2008) precisa:

Silvio Rodríguez se convertía en el centro de todas las polémicas sobre la nueva canción cubana. Unos decían que era un poeta, no un músico. Otros, le negaban el valor poético a sus textos, calificados a veces de “surrealistas”, “vanguardistas” o “simbolistas”. (p. 13)

2.2.7.5 La Nueva Canción Latinoamericana-1982

Si bien, a raíz del I Encuentro de la Canción Protesta, se generalizó el término de cantores de protesta o canción protesta, los autores de este movimiento nunca estuvieron del todo de acuerdo con ser llamados así. Díaz (2014) consigna:

El mexicano Oscar Chávez, trajo los versos de José Martí, a aquel encuentro fundacional, que dejó acuñado el rótulo de “Canción Protesta” al movimiento que cuajaba en esos días. Luego muchos cantores expresaron su inconformidad con ser definidos como cantores de “protesta” pues restringía

los disímiles campos de su arte; el evento sí los reunió como un acto de protesta contra el imperialismo, pero ellos eran cantores populares, que abordaban desde su visión la realidad, los sueños, los amores de sus pueblos. (párr. 18)

Por su parte el cantautor Silvio Rodríguez afirmaba que era evidente que se les haya etiquetado como “protesteros” al haber sido convocados por el Centro de Canción Protesta de las Casa de las Américas y que, además, en aquel tiempo sus canciones de protesta estaban ligadas a la guerra contra Vietnam, la discriminación racial y el imperialismo, temáticas reconocidas, pero no se sintieron satisfechos con el término, lo consideraban estrecho y hasta burdo; ellos querían seguir la tradición trovadoresca cubana en su diversidad de formas y contenidos, así como un compromiso con toda la trova, con la libertad de la poesía y la belleza, la cual no querían encasillar (Díaz, 2014, párr. 25).

Víctor Jara, en una entrevista realizada en el Perú por el cultor de música afroperuana Nicomedes Santa Cruz, a la pregunta sobre los diversos procesos que se vivían en el continente y cómo esta canción puede variar en cada país, Jara fundamenta que la canción testimonial es, ante todo, música, es canción (Santa Cruz, s.f.). Es pertinente transcribir la pregunta de Nicomedes y la respuesta de Jara:

N.S.C: Y qué pasa con los diferentes estadios [sic] de la misma temática de testimonio donde en unos países se está cantando por una reivindicación salarial a nivel del sindicato y en otros lugares se está cantando consolidando una revolución socialista ya lograda. Hay una diferencia diametral en los estadios. ¿Afecta eso?

V.J: Se da esa diferencia de acuerdo al nivel del proceso que se vive. Yo

sostengo que la canción testimonial, de protesta o comprometida es, primero que nada, canción; es, primero que nada, música. Es una canción que tiene que ascender al pueblo, y no descender al pueblo, por lo tanto, tiene que tener los valores intrínsecos del rigor artístico que ésta requiere. Se da el caso, por ejemplo, de la canción contingente, de la canción ya panfletaria, que en un momento ayuda, como se da el caso en Chile de canciones que ya son himnos prácticamente. Son himnos y en cada concentración hay canciones que no faltan, que las canta el mismo pueblo, son canciones movilizadoras. Pero hay otra canción que queda en el alma del pueblo y en eso Violeta era la artista popular por excelencia. Porque Violeta no hizo canciones movilizadoras en el sentido contingente, ponte tú de una concentración, sino que Violeta, y yo creo que es el objetivo fundamental de la canción auténticamente popular, revolucionaria, hizo esa canción que moviliza los sentimientos del hombre, que le produce estados de conciencia. (párr. 9)

Recordemos que en 1969 se había organizado el I Festival de la Nueva Canción Chilena, en donde la canción “Plegaria a un labrador”, de Víctor Jara, quedó en primer puesto. Aunque este festival daría el nombre de Movimiento de la Nueva Canción Chilena a todos los artistas que se reconocían en el mismo (Villacrés, 2014, p. 58), cabe resaltarse que es en este festival que se usa el término “Nueva Canción” para referir en primera instancia a una experiencia local, pero en un proceso posterior, es que empezará a ser asumida de manera extensiva para Latinoamérica. Será a inicios de 1980 que se empezarán a dar los primeros festivales con los que se terminará arribando a la denominación de

“Nueva Canción Latinoamericana”.

En 1982, entre el 30 de marzo y el 4 de abril, se realizó en México el Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano, en el Auditorio Nacional de México D.F., con la colaboración de la UNESCO y la Casa de las Américas (Cardenal, 2009, párr.1, 2).

Como había sido usual, en cada festival se aprovechaba la ocasión para ir definiendo conceptos alrededor de la nueva experiencia musical que recorría el subcontinente. Es así que entre las ponencias presentadas en este festival, tenemos la realizada por Rafael Salazar en representación de la Federación Nacional de Cultura Popular (Venezuela), bajo la denominación: "Análisis y perspectivas de la Nueva Canción Latinoamericana" (Cardenal, 2009, párr. 2). En ese sentido, podemos considerar al año de 1982 como el punto de partida de la denominación de “Nueva Canción Latinoamericana”.

Por lo demás, este festival tuvo la presencia de importantes grupos y cantautores del continente, ocasión para que en el año 1984 se editara un álbum colectivo bajo el sello ENIGRAC, de Nicaragua, y FONO MÚSICA, de Uruguay, que recopilan las interpretaciones de Nicomedes Santa Cruz, Roy Brown, Los Folkloristas, Lila Vera, Luis Rico, Alí Primera, Quilapayún, Noel Nicola, Amparo Ochoa, Daniel Viglietti, Luis Enrique Mejía Godoy y Mancotal, y Césa Isella (PERRERAC, s.f., párr. 1 y 2).

Al año siguiente se realizó el Concierto por la paz en Centroamérica, el mismo que a la larga fue considerado como un segundo festival de la Nueva Canción Latinoamericana. Este se llevó a cabo entre el 18 al 24 de abril de 1983 en la Plaza de la Revolución de la ciudad de Managua, capital de Nicaragua, y reunió a muchos representantes de la llamada por entonces Canción Protesta o Nueva Canción, en un contexto de solidaridad y apoyo al pueblo nicaragüense que hacía frente a la agresión militar de los Estados Unidos. En esos

mismos años, Centroamérica sufría cruentas guerras civiles en Nicaragua, El Salvador y Guatemala. El encuentro tuvo como producto final un video musical y un casete bajo el título "Abril en Managua".

Por lo demás, este festival tuvo como anfitriones a los hermanos Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy. Nicaragua se había convertido en el centro de la atención internacional tras el triunfo de la Revolución Popular Sandinista que derrocó la dictadura de Anastasio Somoza. Músicos de diversos países se solidarizaron con el pueblo nicaragüense (Peralta, 2003, p. 98). Los artistas invitados fueron: Venezuela: Alí Primera; México: Amparo Ochoa; Brasil: Chico Buarque; Uruguay: Daniel Viglietti; México: Gabino Palomares; Cuba: Grupo Manguaré; Bolivia: Luis Rico; Argentina: Mercedes Sosa; Cuba: Silvio Rodríguez.

En 1984 se realizó el Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, del 8 al 14 de julio, en Ecuador, esa vez precisamente con la denominación ya asumida de “Nueva Canción Latinoamericana”.

Pueblo Nuevo fue el grupo eje de la organización con el apoyo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Asimismo, colaboraron intelectuales y músicos ligados al Frente de Artistas del FADI¹⁸ que formaban parte del Movimiento Ecuatoriano de Nueva Canción, debido a que en estos años ya se habían formado significativos grupos y cantautores como: Pueblo Nuevo, Jatari, Illiniza, Taller de Música, Ilumán, Enrique Males, Jaime Guevara, Sandra Martínez, Kaya Puca (Peralta, 2003, p. 98).

El evento se realizó en el coliseo Julio César Hidalgo durante toda la semana,

¹⁸ Frente Amplio de Izquierda.

contándose con la participación de artistas de varios países del mundo, incluido Estados Unidos y España. De Chile: Inti Illimani, Oswaldo Torres, Manuel Araya, Quilapayún, Capri Hidalgo, Patricio Manns, Grupo Raíz; de Argentina: Carlos Porcel de Peralta, Carlos Díaz, César Isella, Carlos Santamaría, el Quinteto Tiempo, León Gieco; de Colombia: América Libre; México: Gabino Palomares, Los Folkloristas, Oscar Chávez; del Perú: Tania Libertad, Riqchary; Cuba: Lázaro García, Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Miriam Ramos, Santiago Feliú; Bolivia: Emma Junaro, Luis Rico, Savia Nueva; Brasil: Luis Gonzaga; Uruguay: Manuel Capella, Daniel Viglietti; Panamá: Luis Franco; de Estados Unidos: Floyd Westerman, Holly Near, Sweet honey in the Rocks. Pete Seeger, Los Peludos; de Nicaragua: Luis Enrique Mejía Godoy; de Costa Rica: Adrián Goyzueta, Carmen González; de Puerto Rico: Roy Brown; de El Salvador: Cutumay Camones; de España: Luis Eduardo Aute; de Ecuador: Pueblo Nuevo, Illiniza, Fabián Meneses, Enrique Males, Hnos. Diablo, Preludio, Jatari, Peguche, Rumbasón, Jaime Guevara, Vanguardia, Sandra Martínez, Eduardo Flores, Manos, Kaya Puca, Camino y Canto (Peralta, 2003, p. 99). Además, el festival se complementó con foros, con el objetivo de analizar el desarrollo de la Nueva Canción con temáticas como “la Nueva Canción y la Cultura Popular”, “Estilística en la Nueva Canción”, “la Nueva Canción como actitud frente a la sociedad”.

Por lo demás, dentro de los diversos festivales nacionales y de alcance internacional, es pertinente mencionar el festival Todas Las Voces Todas realizado en 1996 en Quito por iniciativa del pintor Oswaldo Guayasamín, quien tenía el proyecto pendiente de la construcción de La Capilla del Hombre, uno de sus más importantes proyectos pictóricos. Para financiar parte de los costos de la obra invitó a 18 artistas y cantautores de América Latina y España (Peralta, 2003, p. 101).

La Fundación Guayasamín se encargó de la organización del evento. Así que, en junio de 1996, se llevaría a cabo con los artistas: Luis Eduardo Aute, Alberto Cortez, el Grupo Fortaleza de Bolivia, León Gieco, Víctor Heredia, Inti Illimani, César Isella, Fito Páez, Isabel y Angel Parra, Piero, Alberto Plaza, Silvio Rodríguez, Joaquín Sabina, Mercedes Sosa; por Ecuador, Pueblo Nuevo, Patricia González y Tercer Mundo.

La agencia EFE, citada por Peralta (2003) testimonia que: “Quito se convirtió en la capital de la música hispanoamericana... como un reencuentro con todos aquellos que marcaron la música de América fue presentado el festival...Unas 50 mil personas asistieron a los conciertos en el coliseo Rumiñahui” (p. 112).

2.3 Definición de términos básicos

Canción Popular. La canción popular también puede ser definida como canción social, entendiendo esto como un acto comunicativo para un público determinado y que va más allá de la esfera local. Se encuentra en la esfera urbana para un público amplio. También se le suele llamar así a los géneros y obras musicales que no tienen el canon académico como el de la música clásica.

Por su parte, para Caicedo (2013) la canción es popular cuando es del agrado de grandes masas de público, representando así un colectivo amplio en vez de un grupo concreto o una ideología. También dice que en el proceso de masificación de la canción, son los medios masivos los encargados de llevar esa tarea difusora (p. 192).

Folklore. Históricamente, desde 1846, por William Johns Thoms (Infobae, 2022, párr. 6) se ha definido como la sabiduría popular o de los pueblos. El folklore es la expresión cultural de los pueblos; nace en el ámbito rural, local y no urbano, por lo general

campesino o de otros sectores populares, y sus expresiones en la comunidad son prácticas vivas y en movimiento o transformación, dándose mediante diferentes manifestaciones, entre ellas la música, la danza, mitos y costumbres, es un factor cultural del cual se alimenta la nueva canción.

Monodia. Según el Diccionario Enciclopédico de la Música, la monodia proviene de griego *monoidos*, que significa “cantar a una voz”, y es sinónimo de monofonía; en el sentido moderno, el término refiere a la canción para una voz (Latham, 2008). En nuestra investigación, el término se utiliza para los análisis musicales de cantos andinos registrados a una sola voz, por investigadores que nos antecedieron.

Música andina. Es una expresión cultural que agrupa distintos géneros musicales ligados a las prácticas folklóricas de las comunidades o pueblos del ande, que se extienden a zonas urbanas debido a distintas oleadas de migración. La música andina se caracteriza popularmente en el Perú por géneros como el wayno y el yaraví. Asimismo, la música andina tiene raíces heredadas especialmente de las culturas quechua y aymara.

En el mundo popular se suele definir y agrupar los estilos de música popular peruana como: música andina, música costeña y música amazónica, como sucede en la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas. Para Pajuelo (2005), la definición de lo andino cambia con el contexto histórico y social. Manuel Burga (2001)¹⁹ complementa la definición con que, en su origen, lo andino fue un proceso civilizatorio que gozó de una enorme coherencia interna, posteriormente irrupida por un largo y feroz periodo de dominio español en los Andes.

Nueva Canción Latinoamericana. Movimiento cultural y musical que se dio con

¹⁹ Burga, M. (2001). *Lo andino hoy en el Perú*.

particularidades en diferentes países de Latinoamérica a partir de la década de 1960, con antecedentes locales y regionales, para arribar en 1982 a esta denominación. Lo “nuevo” en este movimiento, no tiene que ver necesariamente con lo moderno en nuestra época, se le denominó así a toda la oleada cultural en la que sus actores revaloraron y renovaron su música popular y de raíz folklórica. A su vez, innovaron la letra con poesía de contenido social, y con una estética amplia relacionada con: la música académica, la música popular, la experimentación.

Wayno. Género musical andino prehispánico, según Roel (1959) se habría practicado especialmente en la cultura andina, en tiempos incaicos se ejerció en momentos íntimos y no públicos, ello le permitiría sobrevivir a la colonia, al igual que otros géneros, con las distintas transformaciones que ha tenido. Para Montoya (2013), su melodía se extendería por Perú, Bolivia (wayñu) y en Ecuador, si es que se admite su parentesco con el sanjuanito. Asimismo, tiene otros nombres en el Perú: wayñu, en Puno; qashwa, en zonas en donde predomina lo indígena; en Arequipa, pampeña; en Ancash, chuscada, y en Huánuco, burriada (p. 159). En la actualidad es un género musical y danzario, que está presente todo el año en distintas actividades del calendario andino, tanto en fiestas como en ceremonias, no es excluyente.

Wayno Ayacuchano. Aquel de la región cultural pokra–chanca, como denominó José María Arguedas a la zona cultural comprendida por Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, y pueblos de Arequipa colindantes a los departamentos mencionados (Huamán 2015, p.17).

CAPÍTULO III. METODOLOGÍA

3.1 Enfoque de la investigación

El enfoque de investigación con el que se ha realizado el presente estudio es cualitativo. Se optó por este por la misma naturaleza de la tesis, pues se analiza musical y socialmente un fenómeno artístico como el Nuevo Canto o Nueva Canción en el Perú (NCP) en sus distintas vertientes, el cual no amerita ser abordado por variables de naturaleza numérica, sino a partir de un análisis categorial que posibilite la interpretación de dicha realidad.

El presente trabajo tiene la particularidad de ahondar en la relación música y sociedad: por la esencia propia, es decir por la temática de las canciones escogidas, casos de estudio que están estrechamente relacionados con momentos históricos, la política, los movimientos sociales y la identidad cultural; se trata de elementos conceptuales que corresponde que se trabajen de manera interpretativa, a partir de la información obtenida de los compositores respecto de sus obras musicales. La complejidad de estos elementos obliga a que se opte por el enfoque cualitativo, el cual permitirá estudiar el desarrollo de las características de la NCP, en relación a la NCL, como por ejemplo, en el contexto político, social y cultural de cada época en relación a la transversalidad de las canciones, desde su creación, pasando por sus momentos de auge y su consumo por amplios sectores de población.

Algo característico del enfoque cualitativo es la flexibilidad en el proceso de investigación. Esto ha sido patente en el presente trabajo toda vez que se ha podido reajustar en diferentes momentos en el desarrollo de la misma.

Del mismo modo, y de acuerdo a otra característica del enfoque cualitativo, hemos partido de un análisis inductivo, donde un punto de partida está en las canciones en sí, para luego proseguir con la experiencia de vida de sus autores, su relación con el movimiento social de interés de la investigación, el movimiento nacional y el latinoamericano. En ese sentido, según Hernández et al. (2014), citando a Esterberg:

En la búsqueda cualitativa, en lugar de iniciar con una teoría y luego “voltear” al mundo empírico para confirmar si ésta es apoyada por los datos y resultados, el investigador comienza examinando los hechos en sí y en el proceso desarrolla una teoría coherente para representar lo que observa. (p. 8)

3.2 Diseño de la investigación

El diseño con el que se ha trabajado es el fenomenológico, ya que el estudio de las canciones se lleva a cabo observando las experiencias personales de sus compositores. Al respecto, Hernández et al. (2014) señalan: “Su propósito principal es explorar, describir y comprender las experiencias de las personas con respecto a un fenómeno y descubrir los elementos en común de tales vivencias” (p. 493).

3.3 Participantes

Los participantes de la presente investigación están conformados por los compositores de las canciones escogidas, así como por personas relacionadas con las mismas (intérpretes, cantautores y cultores).

3.4 Categorías y subcategorías

Las categorías y subcategorías utilizadas en la presente investigación están constituidas de la siguiente manera:

Tabla 2

Relación de categorías y subcategorías

Tema	Categorías	Subcategorías
Nueva Canción en el Perú	Antecedente de la canción social en el Perú	Centro Musical Obrero Felipe Pinglo Luis Abanto Morales Jilguero del Huascarán
	Vertiente latinoamericana	Hatarisun Korillacta Celso Garrido-Lecca y el Taller de la Canción Popular Vientos del Pueblo Tiempo Nuevo
	Vertiente costeña	Manuel Acosta Ojeda Luis Abelardo Takahashi Andrés Soto Daniel “Kiri” Escobar Chabuca Granda Chalena Vásquez Nicomedes Santa Cruz y Susana Baca - poesía y canción
	Vertiente andina	Hermanos del Ande Martina Portocarrero Grupo Cultural José María Arguedas Dúo Arguedas
	Hitos	Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce Movimiento Peruano de la Nueva Canción-MOPENCA Semana de la Integración Latinoamericana-SICLA
Las Canciones	Historia	De las canciones Del género Del movimiento musical

“Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”.	Contexto	Años 1960, 1970, 1980 Gobiernos Crisis / bonanza
	Compositores	Vida Obra Influencias Posición política
	Análisis musical	Letra y partitura Estructura Análisis rítmico Análisis melódico Análisis armónico

3.5 Instrumentos

3.5.1 Entrevistas a profundidad

Se hicieron entrevistas a profundidad a los autores de las tres canciones estudiadas: Ranulfo Fuentes Rojas, Ricardo Dolorier Urbano y Walter Humala, en más de una sesión, en la mayoría de los casos. Se eligió hacer entrevistas de primera mano con los mismos compositores, con el objetivo de obtener detalles sobre sus mismas canciones, como: letras, palabras no muy claras, orden de estrofas, cómo las concibieron e interpretan, sus motivaciones principales para tales composiciones, así como su visión actual acerca de arte y sociedad, las vivencias que marcaron parte de sus vidas, y su relación con la canción social y el movimiento de la Nueva Canción.

3.5.2 Entrevista semiestructurada

Se entrevistó a algunos de los intérpretes de las canciones elegidas como: Avelino Rojas Cordero, fundador y guitarrista del Trío Huanta, agrupación a quien el mismo Dolorier propondría interpretar “Flor de Retama”; el trío es una de las agrupaciones que en versiones en vivo y en grabaciones de la misma (como la que se eligió para el análisis)

respetan el orden de los versos tal como fueron concebidos por el compositor y, además, aclaró detalles de la armonía para el análisis musical. Esta agrupación sería de las principales difusoras de la canción “Flor de Retama” a nivel nacional, desde sus inicios. Por otro lado, se entrevistó a Manuel Prado Alarcón (Manuelcha Prado), reconocido guitarrista peruano, que propuso al compositor Ranulfo Fuentes que interprete y grabe sus propias composiciones, lo que daría vida al álbum *El hombre Canto del Pueblo*, en el que Manuelcha Prado hace de director y arreglista del mismo, interpretando desde su particular estilo guitarrístico el tema “El Hombre”, así como otros temas de Ranulfo Fuentes. Manuelcha Prado, quien además participó en el festival SICLA, brindó información importante relativa a la música y armonía del tema, indispensable para el análisis musical. Asimismo, se entrevistó a Walter Humala, autor e intérprete de “La Rosa Roja”, cantautor que, previamente, en Chile, fue testigo de la actividad de la NCCh, y vio la necesidad de añadir al movimiento latinoamericano una propuesta desde el Perú.

También, fue un importante aporte el obtenido con la entrevista al docente y músico Raúl Villanueva, quien tuvo su agrupación llamada Nuevo Amanecer, e incursionó en la música con formas nacionales, por influencia de la Nueva Canción y que, en el apogeo de esta en el Perú, tuvo experiencias importantes relacionadas con el movimiento de canción latinoamericana así como con las agrupaciones de música folklórica del Perú, donde también eran interpretados los objetos principales de esta investigación.

Se tuvo conversaciones y entrevistas con algunos de los representantes clave de la Nueva Canción en el Perú, como Armando Becerra, director y fundador de Korillacta, una de las primeras agrupaciones de Nueva Canción en el Perú, que destacó por el profesionalismo musical y técnico de sus músicos del Conservatorio Nacional de Música

(hoy Universidad Nacional de la Música); John Gómez, director de Vientos del Pueblo, una de las agrupaciones representativas del movimiento, reveló un panorama de algunas dinámicas vividas en el Taller de la Canción Popular, la represión vivida contra su agrupación y logros a nivel latinoamericano.

Por último, se entrevistó Martina Portocarrero, quien mostró el panorama del auge de la Nueva Canción en el Perú y su posición respecto al movimiento; fue una de las voces más representativas del movimiento, de la vertiente andina.

En todos los casos, estas entrevistas tuvieron el objetivo de conocer las experiencias de los artistas respecto a las canciones en investigación y al movimiento de la Nueva Canción, aparte de detallar cuestiones relacionadas a la morfología y el análisis musical, comprendiendo, así, algunos elementos complementarios, reafirmando o corrigiendo el primer análisis hecho con base en nuestro registro sonoro. Como es usual en este tipo de entrevistas, se realizaron considerando una guía previa de preguntas para luego pasar a la espontaneidad propia de la entrevista.

En su mayoría, se han aplicado de forma presencial, dos sesiones por persona, teniendo como prioridad la información proveniente de los propios compositores e intérpretes que han grabado las canciones elegidas. Además, se ha hecho algunas llamadas telefónicas y mensajes vía Internet, a fin de contrastar datos.

3.5.3 Registros musicales

para seleccionar las versiones definitivas a analizar, se escucharon varias de estas aplicando el criterio de fidelidad al concepto de los autores originales y la interpretación de los mismos. Del mismo modo, se han tomado en cuenta las preferencias de los propios

compositores. En el caso de “El Hombre”, se recurrió a la grabación del 2002, donde el autor fue intérprete junto al guitarrista Manuelcha Prado. En “Flor de Retama”, se ha considerado la segunda grabación hecha por el Trío Huanta, en 2008, siendo la primera agrupación que la grabó. En esta segunda versión y producción, pudieron interpretar toda la letra, respetando el orden con el que el compositor la concibió, sin omitir el verso, en la que incurren muchas versiones (como la primera producción grabada por ellos). Para “La Rosa Roja”, se eligió la versión en vivo de 1995, interpretada por el propio cantautor, con instrumentación variada, en la que se aprecia una propuesta sonora novedosa con la inclusión de trompetas, además del violín y la quena como instrumentos melódicos, simultáneos en este wayno (y que además fue elegido para uno de sus controversiales vídeos musicales).

Estas grabaciones son fáciles de encontrar en plataformas musicales, sitios web y redes sociales digitales de los propios compositores, o en redes relacionadas con la música andina. Hemos recurrido a la versión digital, para el análisis que nos ocupa.

El análisis musical de las canciones ha sido hecho con base en la segmentación de frases y semifrases. Para mayor detenimiento y fidelidad en palabras o diseño melódico, se ha utilizado el software Adobe Audition CC 2018, con el que se han reproducido las muestras musicales, observado las ondas sonoras y escuchado con detenimiento las obras. Asimismo, se ha recurrido a los compositores o intérpretes ante dudas acerca de melodías, armonías o lírica.

3.5.4 Documentos

Se revisó literatura especializada, investigaciones y tesis relacionadas a NCL, publicada en países de habla hispana, lo que sirvió para comprender las características

esenciales del movimiento de la Nueva Canción y que, a su vez, permitió analizar las características particulares de nuestros objetos de estudio. Asimismo, fue de gran valor analizar la bibliografía y entrevistas escritas o en video a los compositores, intérpretes y conocedores del tema. Se empleó documentación relacionada con arte y sociedad, artículos periodísticos o cancioneros.

CAPÍTULO IV. LA NUEVA CANCIÓN EN EL PERÚ

4.1 Antecedentes de la canción social en el Perú

Así como al ensayista José Carlos Mariátegui, en el Perú encontramos a escritores que también aportaron a la construcción intelectual y de pensamiento crítico nacional, como en la literatura y en la poesía de José María Arguedas o César Vallejo, quienes crecieron en ambientes campesinos, lo cual se ve claramente reflejado a lo largo de sus obras en las que encontramos identidades marcadas por la cultura indígena.

Desde 1931, José María Arguedas empezó su labor académica como estudiante en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Toledo, 2012, p. 92), asimismo, como escritor, relacionándose con la política y el movimiento estudiantil, por lo que estaría ocho meses a prisión con sus compañeros, tras una protesta en San Marcos en 1937, ante la aparición del general italiano Camarotta, quien había llegado al Perú asumiendo una misión del gobierno fascista italiano para apoyar la dictadura de Oscar. R. Benavides (Toledo, 2012, p. 132). Encontramos en Arguedas a un recopilador, un intérprete ocasional, un investigador y promotor de nuestro folklore, un sujeto que denuncia como testigo los abusos de su época, con conocimiento de la cultura o culturas populares y las relaciones sociales expuestas especialmente en sus obras literarias, como en las novelas: *Agua* (1935), *Yawar fiesta* (1941), *Diamantes y pedernales* (1954), *Los ríos profundos* (1958), *El Sexto* (1961), *La agonía de Rasu Ñiti* (1962), *Todas las sangres* (1964), *El sueño del pongo* (1965) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, publicado de manera póstuma en 1971.

Es importante mencionar a Arguedas, porque en lo que respecta a la música y folklore peruano, especialmente, tiene un papel imprescindible para los artistas posteriores, por sus labores de interpretación, investigación e identidad. Es gracias a Arguedas y a su

labor de registro y recopilación de manifestaciones folklóricas del Perú que no se perdieron con el tiempo ni en el olvido muchas expresiones artístico culturales de los pueblos y que, como es propio del tiempo, posteriormente fueron innovando en el arte popular y tradicional. Además, dio valor, promoción y difusión a muchos artistas de su época.

En el caso de César Vallejo, si bien conocemos al poeta universal y de vanguardia, encontramos a, su vez, al sujeto que dedicó su obra y poesía a la humanidad en sus múltiples aspectos. En lo específico, muchos de sus poemas fueron testimoniales, de llamado a la reflexión y acción sobre nuestros pendientes como las injusticias, la miseria y la esperanza de cambio. En el Perú se le conoce Vallejo por su virtuosismo en el verbo, sus innovaciones y su deslumbrante obra reconocida en el mundo como uno de los mejores poetas del siglo XX, y tenemos que mencionar que Vallejo fue un hombre muy político, a tal grado de convicción, que militó en partidos de izquierda, relación que empezó con la profundización del marxismo desde finales del 1920 hasta su muerte, en 1938, con militancia y obra. Al respecto el periodista Lévano (2015) precisó:

los partidos marxistas en que milita César Vallejo son: el Partido Comunista de Francia, el partido que iba a ser el de los 75 mil fusilados durante la resistencia antinazi, y el Partido Comunista de España, el partido de Dolores Ibarruri. (párr. 4)

Vallejo es imprescindible en la formación de una Nueva Canción en el Perú por su influencia en cantautores como Acosta Ojeda y en nuestros temas de estudios específicamente hay una reivindicación en el pensamiento y poesía de los compositores de “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”. Además de Mariátegui, Vallejo fue uno de los primeros en el Perú en teorizar concretamente la relación de la estética del artista y

la política, dedicando un libro enteramente a ello titulado *El Arte y la Revolución*, el cual fue escrito a fines de 1920 y comienzos de 1930. El autor no logró en vida que alguna editorial lo publicara, por lo que fue editado décadas después con el nombre de *Contra el Secreto Profesional*, junto a otro volumen de ensayos y escritos diversos. Este texto que nació antes del *Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino*, ya hablaba sobre el quehacer del artista en su época.

La música popular peruana está tejida por un gran mestizaje cultural y con raíces muy profundas, por lo que es pertinente mencionar a algunos artistas y un espacio que aportaron al desarrollo de este movimiento en el Perú que, de forma directa o indirecta, exhibieron preocupación en sus temas respecto de su tiempo, e imprimieron así el sentir de su clase social y los conflictos sociales de su contexto como son, por mencionar a algunos representativos: Felipe Pinglo, el Jilguero del Huascarán y Luis Abanto Morales, y el Centro Musical Obrero.

4.1.1 La canción criolla de principios del siglo XX

Es importante mencionar el papel que cumpliría la llamada canción criolla en la identidad de la clase trabajadora y, además, que al igual que otras manifestaciones populares, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, fue rechazada por las élites locales, en constante discriminación, pero que iría cambiando con la aparición de la radio y las nuevas tendencias musicales (Stein, 1986; citado por Bustamante, s.f., p. 4).

Si bien la canción criolla era demandada en las fiestas populares de los callejones, celebrada en cumpleaños y en locales nocturnos conocidos como “casas de citas”, la canción que nos ocupa fue la que en los años veinte llegó a las asociaciones de obreros y sindicatos, siendo estos trabajadores sus autores y principales intérpretes.

Según revela César Lévano, en su ensayo *Un Cancionero Escondido. Historia y Música del Centro Musical Obrero de Lima 1922 – 1924*, el 11 de noviembre de 1922 se inauguró el Centro Musical Obrero, integrado por sindicalistas como el panadero Delfín Lévano Gomez (clarinete), el sastre anarquista Julio Caycho (guitarra), el músico huaralino Reyes (pianista) y el músico invitado La Madrid (violín), bajo la dirección del primero. Llegaron a tener un homogéneo repertorio, del que Lévano (2008) precisa:

Es un conjunto realmente misceláneo. Aparte de fragmentos de ópera u opereta, incluye doce piezas de jazz, diez valsos, seis tangos, tres himnos, dos yaravíes, dos pasodobles, una polca, una habanera, una mazurca y tres canciones francesas, las cuales eran flamantes entonces de acuerdo a lo que hemos podido deducir de historias de canción de gala. (p. 5)

Algunos de estos integrantes habrían encabezado las luchas más importantes del siglo XX, como las destinadas a alcanzar la conquista de la jornada de ocho horas de labor y el llamado a la conquista de otros derechos laborales, contra la desigualdad y contra la explotación sufrida por el sector en la época. Sus dirigentes protestaron contra la dictadura del entonces presidente Augusto B. Leguía, lo que a los dirigentes les costó persecución y cárcel, lo cual, a su vez, perjudicaría a la agrupación.

Además de estar situado entre la guardia vieja y la guardia nueva²⁰ de la música criolla, casi medio siglo antes que la NCL, el Centro Musical Obrero estuvo inmerso en la

²⁰ Clasificación generacional. Los primeros no fueron difundidos en partituras ni grabaciones, siendo consideradas hasta la aparición de la radio como tradición oral. Para Llorens (1983), los músicos y compositores de la guardia vieja no recibían remuneración, y la ejecución de su música era por trabajadores de extracción popular, con difusión cerrada y familiar. Los segundos, según Vich, se caracterizan por la profesionalización del trabajo artístico.

recopilación y creación una música “social, definitivamente de clase, y popular, nacional y universal. Coral, rítmica y bailable: tal parece haber sido su compleja naturaleza” (Lévano, 2008, pp. 6-7)²¹.

Es importante mencionar el papel de Rosa Amelia La Rosa, secretaria del Centro Musical Obrero, quien escribiría un documento en relación al quehacer, las necesidades y el papel que este cumplía y que, además, era un centro de educación artística para los trabajadores y sus hijos (La Rosa, además fue esposa de Delfín Lévano y madre de César Lévano) (Lévano, 2008, pp. 23-24).

4.1.2 Felipe Pinglo Alva “El Cantautor Obrero”

Felipe Pinglo nació en 1899, cuando la oligarquía peruana era muy acentuada, pese al poder de los gobiernos militares en la política (Vich, 2003, p. 4). Pinglo pertenecía a la segunda generación de cantantes criollos o guardia nueva. Creció en un ambiente de agitación política en la que los obreros y los movimientos anarcosindicalistas conquistaron las ocho horas laborales y se organizaban por mejores condiciones de vida. En 1916 trabajó como operario de imprenta y como empleado de la Compañía Nacional de Gas, así como empleado en una tienda comercial (Leyva, 1999, p. 39).

En el año 1919 en medio de una protesta generalizada, Pinglo compuso el *one step* “La Carestía De Las Subsistencias”, canción en la que retrataría la situación precaria en la que se vivía en aquel tiempo. Para Leyva (1999), en su análisis de dicha canción, presume la probabilidad de que Pinglo, además de conocer las razones de la conquista laboral de las

²¹ Muchos géneros eran ya de uso del conjunto, antes de que fueran mundialmente conocidos, como el jazz. En esa misma línea, las primeras composiciones de Pinglo tuvieron influencia de la música negra estadounidense, popular y de las clases bajas.

ocho horas, tal vez haya hojeado *Claridad*, aquel diario desde el cual José Carlos Mariátegui lanzó su apoyo solidario a los manifestantes, esto debido a los diarios que los obreros en aquel tiempo consumían (pp. 39-40).

LA CARESTÍA DE LAS SUBSISTENCIAS²²

Tanto han subido las subsistencias,
bárbaramente, de un modo atroz,
que ya los pobres comer no pueden,
ni alimentarse con pan ni arroz.

«¡Señor alcalde, señor alcalde,
necesitamos por caridad,
que nos proteja, señor alcalde,
que nos proteja su autoridad!»

La carne se halla también muy cara,
y hoy para colmo de nuestro mal,
en vez de vaca creo que se mata
perros y burros en el camal.

«¡Señor alcalde, señor alcalde,
necesitamos por caridad,
que nos proteja, señor alcalde,
que nos proteja su autoridad!»

Hasta el azúcar y demás cosas
que tanto abundan en el Perú
suben y suben más cada día,
y hasta escasean, por Belcebú.

²² Letra recogida del libro *De vuelta al barrio. Historia de la vida de Felipe Pinglo Alva*, de Carlos Alberto Leyva Arroyo (1999, p. 40).

«¡Señor alcalde, señor alcalde,
necesitamos por caridad,
que nos proteja, señor alcalde,
que nos proteja su autoridad!»

Hoy imploramos, si es que no quieren
vernós muy pronto desfallecer,
que bajen todas las subsistencias
y las casas el alquiler.

«¡Señor alcalde, señor alcalde,
necesitamos por caridad,
que nos proteja, señor alcalde,
que nos proteja su autoridad!»

Muchas familias que son decentes
y que trabajan con honradez,
con la pobreza más franciscana
comen al día sólo una vez.

«¡Señor alcalde, señor alcalde,
necesitamos por caridad,
que nos proteja, señor alcalde,
que nos proteja su autoridad!»

El vals peruano nacería a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y las clases más pobres se reconocían en ese género musical, ya que en sus letras se proyectaban cosas de su día a día. Con el paso del tiempo, fue aceptada por otras clases sociales, pero en un principio era del rechazo de los sectores altos, hasta haber sido calificada como de “mal gusto” por los más letrados, que veían en ella una manifestación que no respetaba los

patrones estéticos más bien hegemónicos (Vich, 2003, p. 4).

En Pinglo, aparte de tener a un innovador de la música costeña, también tenemos a uno de los cantautores que empezaría a profesionalizar el trabajo artístico musical. Vich (2003) precisa:

En efecto, a diferencia de los cantantes de la generación anterior (conocidos como la “guardia vieja”), la de Pinglo tuvo que superar la presencia de ritmos foráneos (se sabe que el mismo Pinglo fue un conocido cantante de fox-trot, one step y tango) y, sobre todo, por el mayor acceso a los nuevos medios de difusión, vale decir, por los comienzos de la profesionalización de la actividad artística. (párr. 5)

Tras pasar por la bohemia y una vida de obrero, Felipe Pinglo compuso “El Plebeyo”, su más conocido vals. En los primeros años de la década de 1930, Pinglo empezó a adquirir fama entre las clases populares; fue la época en la que compuso la mayor cantidad de vales criollos con temática social, siendo “El Plebeyo” uno de los más importantes (Leyva, 1999, p. 53).

EL PLEBEYO²³

La noche cubre ya con su negro crespón
de la ciudad las calles que cruzan las gentes con pausada acción
la luz artificial con débil proyección
propicia la penumbra que esconde en sus sombras
venganza y traición.
Después de laborar llega a su humilde hogar
Luis Enrique, el plebeyo, el hijo de pueblo,

²³ Letra consignada en el libro *De vuelta al barrio. Historia de la vida de Felipe Pinglo Alva* de Carlos Alberto Leyva (1999, p. 107).

el hombre que supo amar
y que sufriendo está esa infamante ley
de amar a una aristócrata siendo plebeyo él.

Trémulo de emoción, dice así en su canción:

El amor siendo humano tiene algo de divino
amar no es un delito porque hasta Dios amó
y si el cariño es puro y el deseo sincero
por qué robarme quieren la fe del corazón.
Mi sangre aunque plebeya también tiñe de rojo
el alma en que se anida incomparable amor
ella de noble cuna y yo humilde plebeyo
ni es distinta la sangre ni es otro el corazón.
Señor por qué los seres no son de igual valor

Así en duelo mortal abolengo y pasión
en silenciosa lucha condenarnos suelen a grande dolor
al ver que un querer porque plebeyo es
delinque si pretende la enguantada mano de noble mujer.

El corazón que ve destruido su ideal
reacciona y se refleja en franca rebeldía que cambia su humilde faz
y el plebeyo de ayer es el rebelde de hoy
que por doquier pregona la igualdad en el amor.

Este reconocido vals ha sido objeto de diversos estudios sociales y musicológicos y nos da un panorama de la segregación social del tiempo histórico del compositor. Según analiza Vich (2003), la metáfora de “la luz artificial” en la canción hace referencia a que aquella tímida luz eléctrica no era suficiente para suprimir las “herencias coloniales” que la “república aristocrática” había sido incapaz de cancelar (p. 6). En el plebeyo tenemos como personaje principal a un trabajador obrero, enamorado de una aristócrata, “siendo un

plebeyo él”. Asimismo, aparece la figura de Dios como una autoridad que va por encima de la aristocracia a quien se le pregunta el porqué de las clases sociales, literalmente “¿por qué los seres no son de igual valor?” El personaje Luis Enrique es un proletario que regresa a su hogar después de un arduo día de trabajo. A la extracción de riqueza a la que se ve sometido por su condición obrera, el personaje se descubre también inmerso en otro tipo de dominación, la de una “*infamante ley*” que impide la unión de amantes de diferentes clases sociales y que establece la diferenciación jerárquica de los ciudadanos en el Perú. Luis Enrique, en efecto, está enamorado, pero su amor es imposible puesto que transgrede la ley que ha sido rígidamente constituida al interior de una sociedad (p. 7).

4.1.3 La temática social en la canción andina

Las letras de las canciones andinas no han sido ajenas a abordar temas concernientes a situaciones sociales. Así tenemos que entre las temáticas que recogen los esposos D´Harcourt (1990), estas están divididas en: 1) Cantos religiosos, 2) Lamentaciones funerarias 3) Cantos de amor, 4) Canciones, 5) Danzas cantadas e instrumentadas 6) Cantos de despedida y 7) Pastorales (p. 229).

Entre las monodias recogidas por los D´Harcourt, se encuentran dos de finales del siglo XIX con temas de contenido político, como son el tema “Pikota Kasata” (1895) y “Playa Huktincito” (1879–1883). En el primer caso, los autores hablan de una forma curiosa de folklore contemporáneo tradicional y de coyuntura política. Cuentan que cerca de Huanta surgió un centro indígena de oposición, donde Piérola mandó al coronel Parra, quien se caracterizaba por la constante represión que ejercía y que costaba la vida de campesinos. En ese canto popular se relata el fusilamiento a un montonero, describiendo el paisaje del Nevado Pikota. El otro tema es cantado por soldados originarios del Cusco en la

Guerra del Pacífico y es similar a un yaraví, según los autores del libro. El tema narra la experiencia de un hombre que morirá por la patria y un amor, escrito de forma poética.

Según el cuadro 1 del libro *La Sangre de los Cerros*, de Montoya (2013), que recopila canciones campesinas de diversos puntos del Perú, categorizadas por tema, como criterio de fondo, y por departamento de procedencia, podemos notar la presencia del tema político, en Ayacucho, en 16 canciones, lo que viene a representar el doble, o más, que en otros departamentos. Asimismo, de los 14 temas identificados por Montoya, el político equivale a 14.71%, siendo el tercer tema recurrido en todos los departamentos de estudio, donde: el primero, se ocupa del ciclo vital (18.32 %), y el segundo, del amor (16.81 %). En el tema político se encuentran, por ejemplo: la sumisión, evidencias de opresión, pobreza y rebeldía, así como hechos históricos conservados en la memoria colectiva (Montoya, 2013).

Es necesario mencionar que algunas canciones recogidas por Montoya son de finales del siglo XIX y, otras, del siglo XX, en las que se pueden percibir referencias económicas relativas al feudalismo, así como cierta rebeldía en la estética musical campesina. Es importante resaltar que en Ayacucho, dada su historia, la influencia política en el folklore es constante y evidente.

4.1.4 Luis Abanto Morales, Cholo soy...

Luis Abanto Morales nació en Trujillo, creció en Cajabamba (Cajamarca) y migró a la capital limeña a los 13 años de edad. Inició su carrera en 1942 como ganador del concurso "La canción de los Barrios" organizada por Radio Callao. En 1950 logra hacer famosa su interpretación del "Mambo de Machaguay".

Algunos de sus aportes musicales se caracterizan por la transgresión al incluir elementos andinos (como la quena y el personaje del ande) en lo musical y temático, en una estética ya tradicional y hegemónica de lo que era el vals criollo, género que ya se había incorporado entre las clases acomodadas y pretendía imponerse como un sello en la identidad y reconocimiento de lo criollo y urbano (Vich, 2003, p. 8). La canción “Cholo soy y no me compadezcas” fue una de las más exitosas de la música popular peruana, con el que las clases marginadas por el clasismo y el racismo se sintieron identificadas.

“Cholo soy y no me compadezcas” es un poema versionado y musicalizado; la letra original le pertenece al poeta argentino Boris Elkin, y apareció en un libro póstumo del autor (Guevara, 2010, párr. 20). Abanto Morales concursó con “Cholo soy”, en 1973, en el Festival de la Canción de Sullana, firmada como de su autoría, quedando en tercer lugar. En una reseña en el diario La Prensa, del 9 de enero de 1973, se afirmó que la canción marcó la identidad del artista, y generaciones peruanas la adoptaron como un himno por su factura sencilla pero de hondísimo significado. Dos años después, apareció el primer cuestionamiento a la autoría de Luis Abanto Morales en el suplemento Estampa, del diario *Expreso*, publicado el 6 de julio de 1975, mencionando al verdadero autor. Una semana después, Abanto reconoció, en una carta enviada a Estampa, que la letra de la canción no le pertenecía, pero que un payador argentino, en agradecimiento a sus atenciones, se la concedió atribuyéndosela como propia para que él le diera la línea melódica que transmitiera musicalmente el mensaje que encierra (*La República*, 2022, párr. 7). Abanto además, reemplazó la palabra original “coya”²⁴, por “cholo”.

²⁴ Pueblo de las tierras altas del noreste argentino. De: *Entre el estigma y la reivindicación territorial. Dejar de ser coya para ser kolla. X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. (p. 2). Gonzalez, G. D. (2013). En: <https://cdsa.academica.org/000-038/356.pdf>.

Como Vich (2003) recuerda: “hasta principios del siglo xx, el indio había sido radicalmente excluido de la nacionalidad y no fue sino hasta la aparición de las corrientes indigenistas que su imagen comenzó a ser cambiada dentro de los discursos nacionales” (p. 8). Además, se dieron algunos intentos de reivindicación a lo largo del siglo XX, por lo que se puede evidenciar que la influencia de este movimiento logró penetrar el imaginario oficial. Asimismo, en el arte y la cultura se puede apreciar que el personaje del hombre indígena o del campo, en la música, logra ser una imagen muy poderosa, con reconocimiento de identidad y concientización (consciente e inconsciente) en los oyentes.

En la sociedad peruana, en su imaginario popular, “cholo” e “indio” son intercambiables, según el contexto, pero tienen significados distintos. “Indio” alude a un sujeto de condición rural, “generalmente problemático” en la nación criolla. “Cholo”, en cambio, se les dice a los migrantes, aquellos que se mudan de otras provincias a la capital o a otras ciudades, lo que genera una condición de contacto cultural dinámica y heterogénea (Vich, 2003). En ese sentido, Vich (2003) precisó: “Es decir, si dentro de la historia cultural el ‘indio’ fue un sujeto externo a la nación, el ‘cholo’ ha hecho referencia a un nuevo sujeto (diríamos, desindianizado), algo más interno al proyecto nacional” (p. 10).

Por otro lado, cabe recordar que, así como Atahualpa Yupanqui, en la música popular, Abanto le dio a la figura del hombre indígena y del campo, un tratamiento respetuoso, especialmente con “Cholo soy y no me compadezcas”. Y, en 1986, el cantautor peruano fue parte de la SICLA²⁵, en la sede del Palacio de Gobierno, donde participaron reconocidos cantantes de la NCL, oportunidad en la que también interpretó su reconocido

²⁵ Semana de la Integración Latinoamericana.

vals.

“Cholo soy y no me compadezcas” salió a la luz previo a la reforma agraria, como canción de protesta social en la que se exponen diversas formas de explotación. En ese sentido, Vich (2003) describió: “El retrato del Perú corresponde con la descripción de un estado nacional cómplice y promotor de prácticas coloniales como lo fueron el gamonalismo, la servidumbre y el pongaje” (p. 10). Si ponemos atención a la letra, notaremos que menciona a sus hermanos los obreros, mineros y las empleadas de hogar. Asimismo, el blanco simboliza al poderoso de su tiempo, el encargado de la explotación.

CHOLO SOY Y NO ME COMPADEZCAS

Cholo soy y no me compadezcas
Que esas son monedas que no valen nada
y que dan los blancos como quien da plata
nosotros los cholos no pedimos nada
pues faltando todo, todo nos alcanza.

Déjame en la puna vivir a mis anchas,
trepar por los cerros detrás de mis cabras
arando la tierra, tejiendo mis ponchos, pastando mis llamas
y echar a los vientos la voz de mi quena.

Dices que soy triste, qué quieres que haga
No dicen ustedes que el cholo es sin alma
y que es como piedra, sin voz, sin palabra
Y llora por dentro, sin mostrar las lágrimas
Acaso no fueron los blancos venidos de España
que nos dieron muerte por oro y por plata
No hubo un tal Pizarro que mató a Atahualpa
tras muchas promesas bonitas y falsas.

Entonces ¿qué quieres que haga?
 Que me ponga alegre como día de fiesta
 mientras mis hermanos doblan las espaldas
 por cuatro centavos que el patrón les paga
 Quieres que me ría
 mientras mis hermanos, bestias de carga
 llevando riquezas que otros se guardan
 Quieres que la risa me ensanche la cara
 mientras mis hermanos viven en las montañas como topos
 escarban y escarban
 mientras se enriquecen los que no trabajan
 Quieres que me alegre
 Mientras tus hermanas van a casas de ricos
 lo mismo que exclamas
 Cholo soy y no me compadezcas.

Déjame tranquilo que aquí la montaña
 me ofrece sus piedras, acá son más blancas
 que esas condolencias que tú me regalas

4.1.5 El Jilguero del Huascarán

En la década de 1940 se produjo el movimiento masivo de migrantes, producto de un centralismo generalizado en la capital. En este contexto, desde Bambas (Áncash) llegó hasta Lima Ernesto Sánchez Fajardo, “El Jilguero del Huascarán”. Según cuenta su hija July Sánchez, en una nota de Raúl Mendoza (2008), aparecida en el diario La República, el Jilguero se quedaba trabajando en los pueblos como peón y ayudante en haciendas y, tras largos años, ya en su adolescencia, llegó a Lima. “Aquí trabajaba en los mercados y al final de la jornada cantaba huaynos de su tierra –o chuscadas– para engañar al corazón y a la

nostalgia” (párr. 3).

En los años 40, los pobladores provincianos se reunían en los coliseos, que daban espacio y escenario para las presentaciones de compañías artísticas de bailarines y cantantes. En 1942, según cuenta July, el Jilguero se vinculó a grupos folklóricos y empezó su carrera artística. El futuro cantautor fue asistente de artistas consagrados, bailarín, corista, cantó en agrupaciones folklóricas y terminó como solista. July Sánchez, citada por Mendoza (2008) precisó: “La compañía que lo acogió era dirigida por la soprano Luz Gálvez y fue ella quien lo bautizó el día del debut: Jilguero del Huascarán” (párr. 4).

En los años de 1950, el Jilguero grabó un disco que llegó a difundirse en la radio, sonando junto a sus contemporáneos Jaime Guardia (La Lira Pausina), Pastorita Huaracina, Wara Wara, entre otros. Ernesto Sánchez Fajardo sería el primer artista folklórico en grabar un *long play* como solista, y el primero en obtener un disco de oro en 1960, con el título “Marujita”. Por otro lado, la sensibilidad social del Jilguero lo llevaron a tocar temas sociales que se acentuaron más en la década de 1960, con formas poco complejas para la realidad de su contexto, con letras sencillas, directas y cercanas a las aspiraciones de la población (Mendoza, 2008).

A fines de 1960 condujo su propio programa radial “El Cantar de los Andes” y fomentó la creación de una universidad en Áncash. Con la finalidad de ayudar a la organización de los artistas, fue fundador y secretario general del Sindicato de Artistas Folklóricos del Perú y presidente de la Federación Nacional Folklórica del Perú. Según manifiesta su hija, entre 1960 y 1970, tuvo una actividad social constante, entre ayuda en las cárceles, conciertos provinciales, contacto con sindicatos y estudiantes. En 1979 fue elegido representante para la Asamblea Constituyente.

A decir del investigador Julio Mendívil (2012), el Jilguero fue un cronista que cantó a todas las facetas de la vida de los pueblos del Ande, entre alegría, dolor, amor, desamor, soledad, a los seres queridos, a la madre, hijos, a la naturaleza, “exaltando la majestuosidad de las montañas y los ríos, o la injuria, cuando lamenta los desastres naturales que azotan los pagos remotos²⁶”.

Mendívil (2012) agrega:

Como todo buen cronista, El Jilguero también ha recogido el sufrimiento de su pueblo. Así, muchas de sus canciones están dedicadas a denunciar el maltrato y la injusticia que padece el hombre común de los Andes. Pero su canto no se conforma con ser denuncia, sino que, más allá de ello, se esfuerza por abrir nuevos caminos hacia un mundo nuevo. El canto del Jilguero es también un canto al futuro. (párr. 3)

Así, como en otros antecesores con contenido social, el Jilguero, con su música de raíz folklórica, no fue un tradicionalista, más bien, dentro de su generación fue un creativo que dialogó con distintas corrientes musicales, desde la tradición criolla costeña hasta la música académica europea que aprendería por el italiano Alejandro De Bianchi, así como música popular de su tiempo como el *rock'n'roll*, o la cumbia y géneros provenientes de otras regiones del ande. Mendívil (2012) apuntó: “Su defensa del folclore jamás fue por eso una actitud discriminante y excluyente, sino por el contrario una fuerza integradora que, para decirlo en palabras de Arguedas, era capaz de vivir todas las patrias” (párr. 5).

Para José María Arguedas, la historia de Ernesto Sánchez Fajardo es la de un

²⁶ Hace referencia lugares remotos (Mendívil, conversación personal, 2024).

migrante andino que aprendió a cantar desde niño, que vendía impresiones de waynos, más tarde, cancioneros, mientras cantaba. Como negociante tuvo éxito pasajero. El Jilguero buscó la capital y la conquista, y habla de un Perú nuevo y mestizo, de su tiempo (Arguedas, 1977, p. 18).

Arguedas (1977) describió:

Toca la guitarra con dulzura y sus canciones recogen casi todo el registro, todos los matices de la emoción popular: el amor intenso y correspondido, el desengaño, el desafío a la adversidad, la protesta contra la opresión social y la injusticia de ciertas autoridades, el despecho, la ironía cáustica o piadosa, la broma intencionalmente sensual, la ilusión de un amor próximo y purificador. (pp. 17-18)

4.2 El movimiento de la Nueva Canción en el Perú

Se denomina Movimiento Nueva Canción en el Perú al fenómeno cultural y musical que tuvo su propio desarrollo en el país, con características e influencias de la NCL, con antecedentes locales y expresiones propias de su contexto. Toma su nombre a raíz del movimiento regional latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX.

El movimiento de la NCL, que acompañó las vivencias de muchos jóvenes, especialmente en las décadas de 1970 y 1980, como en el caso de los compositores peruanos, llegó a conocerse mediante la radio, las universidades y los festivales de la época. Algunos gobiernos le dieron importancia a la música y al folklore nacional, así como al movimiento de la NCL cuando estaba en auge, como parte de su agenda e intereses propios. Algunos festivales importantes fueron el 1er Festival de la Canción del

Agua Dulce, durante el gobierno de Velasco Alvarado, y otro fue la SICLA, en el gobierno de Alan García. En ambos casos asistieron reconocidos autores de la Nueva Canción y exponentes del folklore y la canción social del Perú (Grancomboclub, 2014, párr. 4)²⁷.

En el Perú, surgieron intérpretes y autores relacionados e involucrados con esta nueva manera de concebir la canción, los cuales se reconocieron como sujetos activos del movimiento o lo fueron en práctica. No obstante, existió una considerable cantidad y variedad de antecesores de canción social, con diversas formas musicales, innovaciones y propuestas.

Es en el contexto de expectativas de transformación social en Latinoamérica, de la oleada de agitaciones sociales y de la realidad internacional, sumados a la diversidad musical y la problemática social del Perú, que surgieron actores y distintas vertientes de canción social y, específicamente, de Nueva Canción en el Perú. Estaban caracterizados por sus influencias y formas musicales dentro del folklore nacional y latinoamericano, la gran mayoría, concentrados en la capital limeña.

En tal sentido, podemos distinguir tres vertientes marcadas de la Nueva Canción en el Perú, cada una con agrupaciones, intérpretes, compositores y cantautores: la vertiente costeña, la vertiente andina y la vertiente latinoamericana, cada una dinámica y en constante cambio, búsqueda y transformación. No obstante, algunas agrupaciones que empezaron con la vertiente latinoamericana empezaron a buscar sus raíces folklóricas nacionales. Algunos compositores que destacaron por sus composiciones influenciadas por vivencias de la vertiente andina, han compuesto también en formas musicales costeñas y,

²⁷ Recuperada de Facebook (2022): https://web.facebook.com/grancomboclub/posts/en-1986-alan-garc%C3%ADa-a-trav%C3%A9s-del-infame-sicla-se-habr%C3%ADametido-al-bolsillo-a-los/791983700862076/?_rdc=1&_rdr.

asimismo, han sido influenciados por antecedentes latinoamericanos. De la misma manera, autores de la vertiente costeña han compuesto canciones sociales con formas musicales andinas. Algunas de sus particularidades son:

En sus inicios, ciertas agrupaciones se caracterizaron por su estética y formas musicales de influencia latinoamericana, principalmente, en la propuesta de Celso Garrido-Lecca, que a su retorno de Chile al Perú en 1973, sacó adelante el “Taller de la Canción Popular”, en la entonces Escuela Nacional de Música²⁸. De ahí nacieron los grupos Puka Soncco, Vientos del Pueblo, Tarpuy, Qori Llaqta, Aguacerito y Manantial. En su desarrollo, muchas de estas agrupaciones siguieron ahondando en las estéticas folklóricas nacionales (Villanueva, entrevista, 2019).

En 1984, Jinre Guevara y Gómer Valverde se conocieron en Inti Ñan, con lo que ingresaron al circuito local de NCL, que se desarrolló en la capital peruana durante la segunda mitad de los años 70. Ambos formaron parte del Movimiento Peruano de la Nueva Canción. Gómer llegaba de una experiencia como guitarrista con Takiq Mayu y el conjunto musical de la Asociación Cultural Hatun Llaqta. (Molina, 2016, pp. 35-36). En 1994, con Ricardo García, conformaron el Trío Los Cholos, de musicalidad popular peruana, especialmente andina.

Es importante mencionar que hubo una vertiente costeña de canción social, que iba preparando propuestas propias, relacionadas con la cultura afrodescendiente y con formas musicales propias de la música costeña. Es el caso de autores e intérpretes como Manuel Acosta Ojeda, Abelardo Takahashi Nuñez, Andrés Soto, Nicomedes y Victoria Santa Cruz,

²⁸ Actualmente Universidad Nacional de la Música.

Susana Baca y Kiri Escobar.

Por su parte, la vertiente andina se caracterizó por contener una frontera muy fina entre los intérpretes del folklore de los Andes del Perú, especialmente de la región ayacuchana, y el mismo movimiento de la Nueva Canción más ligado al canto político, debido a que sus propuestas compartían los mismos géneros y formas musicales andinos. Los inicios de esta vertiente tienen sus antecesores en los compositores Ranulfo Fuentes y Ricardo Dolorier, con sus canciones “El Hombre” y “Flor de Retama”, respectivamente. Por otra parte, Walter Humala, a su retorno de Chile al Perú en los setentas, había sido influenciado por la NCCh, e inspirado por las canciones ayacuchanas, con lo cual vislumbró lo que sería su proyecto como cantautor. A la vertiente andina también se le suele conocer como Trova Andina.

Respecto del campo ideológico, el movimiento de la Nueva Canción en el Perú se caracterizó por tener, al igual que el movimiento regional latinoamericano, una cercanía, simpatía o identidad con las ideas de izquierda en el Perú.

Por otro lado, en diversas partes del Perú y, en su mayoría, como fruto de labores de investigación o exploración, hubo expresiones de cantautores e intérpretes vinculados a formas tanto andinas como costeñas, o ligados al rock y a la fusión, que influenciados por la Nueva Canción, sea en lo estético o en lo político social, hicieron sus propuestas desde finales del siglo XX. Tal es el caso de Chalena Vásquez, Piero Bustos, Edgar Dante, Jorge Millones, Willy Barreto, Juan Luis Danmert, Lino Bolaños, Arturo Quique Pinto, Richard Villalón, Rubén Ramírez, Rafo Raez, Daniel F, Mario Tabra, entre otros, que vivieron parte de esta época de la Nueva Canción y fueron alcanzados por su influencia.

A principios del siglo XXI surgieron otros cantautores y agrupaciones que,

valorando e interpretando desde sus propias raíces musicales, sacaron adelante sus proyectos bebiendo de la sabiduría de las formas nacionales y el movimiento latinoamericano, más aún cuando vuelven a ser constantes y frecuentes las agitaciones sociales en la región. Esto se ha dado en algunos estudiantes y egresados de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, quienes con sus proyectos, así como interpretan “Flor de Retama”, de Ricardo Dolorier, también interpretan “El Derecho de Vivir en Paz” de Víctor Jara. Participar de las protestas nacionales hace surgir nuevamente estigmatizaciones.

4.2.1 *Vertiente latinoamericana*

La vertiente latinoamericana de la NCP tuvo más cercanía con el movimiento de la NCL, es decir, con los países que tuvieron mayor representatividad en el auge de la Nueva Canción. Ello se verá marcado, no solo porque en el Perú ya venía creciendo esta cultura musical de manera incipiente, con grupos como Hatarisun y Korillacta, sino sobre todo, por el trascendental aporte de Celso Garrido-Lecca, tal como lo hiciera antes para la NCCh. Se consignan datos de los grupos más representativos de esta vertiente como: Vientos del Pueblo y Tiempo Nuevo, agrupaciones de trabajo con contenido social diferente de aquellas consideradas de neofolklore.

4.2.1.1 Hatarisun

Liderada por el músico e ingeniero Américo Valencia, como se lee en su biografía (Mundo sikuriano, 2019), Hatarisun fue una agrupación limeña integrada por residentes puneños y músicos ciudadanos, influenciados por el movimiento de la NCL, movimiento del cual su propio líder tuvo conocimiento de primera mano a raíz de su primer viaje a Chile, “tirando dedo”, en 1971, tras culminar en el Perú sus estudios de ingeniería electrónica.

En Chile, Valencia fue testigo del florecimiento de la NCCh en presentaciones en vivo de las agrupaciones Quilapayun e Inti Illimani. En Chile también conoció al peruano Celso Garrido-Lecca, al musicólogo y compositor chileno Fernando García, y a Víctor Jara, cantautor mártir de la dictadura de Pinochet. Asimismo, conoció la Peña de los Parra.

A su retorno al Perú, participó en el Coro y la Peña Folklórica de San Marcos, en aquel entonces dirigida por Rosa Alarco. Con un grupo de jóvenes puneños, residentes en Lima, fundó el grupo de zampoñas de la Asociación Juvenil Puno (AJP). En ese mismo año de 1971, formó una de las primeras agrupaciones de música protesta, el Taller de Música Hatarisun, donde asumió como director, y con el que, en gran parte de la década de 1970 actúa en el movimiento de la música protesta en el Perú. Tal como él mismo lo consideró, este conjunto de tendencia izquierdista, cultivaba la música protesta o canción testimonial, y estaba conformado por aficionados pero con conocimientos musicales.

Participó también en el Taller de la Canción Popular formada por Celso Garrido-Lecca en el Conservatorio Nacional de Música, entre 1975 y 1979, pues, simultáneo a la carrera de ingeniería, estudió violín y composición, por lo que se graduó como musicólogo en 1984.

Según Acevedo (2019), Hatarisun tenía por objetivo interpretar música protesta con instrumentos andinos y voces, y aspiraba representar los sentimientos de las luchas populares y signos de esa época. En aquellos años, Manuel Acosta Ojeda cedió a Hatarisun el local de SAYCOPE en el Rímac, para que ensayen.

En 1973, tras el golpe de estado y la imposición de la dictadura chilena, Hatarisun participó en dos actuaciones memorables, una, en la Concha Acústica del Campo de Marte y, la otra, en el pueblo joven El Montón, junto a agrupaciones teatrales y de musicales, en

homenaje a Salvador Allende y a la resistencia chilena a la dictadura de Pinochet. Estos eventos fueron organizados por el Centro de Arte Popular, conformado por el grupo de teatro Yuyachkani, el Teatro Basta Ya, el Teatro de la Universidad Nacional de San Marcos, el Teatro de la Universidad Católica y el propio Hatarisun, entre otros. El evento consistió en contar la historia de Chile con trozos secuenciales de drama y música.

4.2.1.2 Korillacta

En 1975, el músico Jorge Madueño convocó a Armando Becerra y su grupo folklórico de música peruana “Los Amautas”, para difundir esta música en el Taller de Comunicación Social²⁹, con el objetivo de reivindicar a la población andina y negra, y homenajear a héroes del Perú como Pablo Basilio Auqui, Antonio Oblitas, Miguel Grau, José Olaya y Túpac Amaru. Para ello se hicieron canciones escritas por Cesar Calvo y musicalizadas por Jorge Madueño.

Calvo bautizó este nuevo proyecto con el nombre de Korillacta (pueblo de oro), y fue conformado por los músicos: Armando Becerra (dirección, voz, guitarra y quena), Úrsula Becerra (voz y guitarra), Carlos Flores (voz y percusión), Orlando Ahón (voz y percusión), Félix Casaverde (voz y guitarra), Martina Portocarrero (voz), Lolo Reyes (voz y quena) y Paco Guzmán (voz y guitarra).

Ese mismo año, el taller se cierra como efecto de los cambios en el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, y es así que el grupo se incorporaría al Taller de la Canción Popular de Celso Garrido-Lecca, con quien ampliaron su repertorio con canciones

²⁹ Este taller se implementó como parte de las políticas culturales del gobierno de Velasco Alvarado, que buscaba el desarrollo de una identidad nacional que estaba contra la discriminación. Las presentaciones se realizaban en espacios públicos como plazas, parques y a nivel nacional, donde también participó el grupo de danzas Perú Negro (Becerra, entrevista, 2023).

latinoamericanas que allí se hacían. Para entonces, Armando Becerra cursaba su carrera de composición en el Conservatorio Nacional de Música. En aquella época se integrarían estudiantes del mismo taller como: Julio Aguayo (voz y percusión), Wálter Paz (voz, guitarra, tiple, tarka), Luis Eyzaguirre (voz, guitarra, sikus, tarka), Elena Pasapera (voz). Becerra llevaba la dirección de Korillacta, y continuaron con él Úrsula Becerra, Carlos Flores y Orlando Ahón.

Cuando cerró el Taller de Canción Popular, el grupo continuó su labor que ya se caracterizaba por sus composiciones, por la música popular peruana y por su compromiso social, llevando su trabajo a universidades, sindicatos, teatros y cooperativas, tanto en Lima como en el interior del país. En 1978, Becerra viajó a Europa y a su retorno se reformó el grupo con un número más pequeño de integrantes.

En Korillacta, la política estuvo siempre presente desde su formación. Becerra manifiesta que la posición del grupo siempre fue de mantener firme la expresión de la identidad y la solidaridad con las justas demandas sociales desde la propia difusión de la música, relacionada con la expresión de la identidad nacional y una toma de posición en defensa de los valores nacionales, expresados en la reivindicación de lo nuestro, mediante la investigación, recopilación y difusión (Becerra, entrevista, 2023).

Becerra recuerda una particular anécdota. Se encontraban reunidos en el Taller de la Canción Popular, en el patio del Conservatorio, cuando de pronto apareció el grupo GREGOR:

un sorprendente grupo vocal latinoamericano, los que fueron invitados a cantar causando una gran admiración en todos los presentes, luego de lo cual ellos pidieron que algún grupo peruano también cante, a lo que todos los

grupos nos señalaron, como el grupo representativo del Taller de la Canción Popular del Conservatorio Nacional, manifestando ¡Ya, Korillacta, Korillacta! (Becerra, entrevista, 2023)

Debido al respeto que tenían por el profesionalismos de sus ejecutantes y la confianza de los mismos, entonaron canciones peruanas con arreglos de Becerra, a cuatro voces y a capela, siendo muy aplaudidos por todos los presentes.

El compromiso artístico, político y social de aquellos años no les permitió grabar sus creaciones. Sin embargo, al igual que Vientos del Pueblo, fueron parte de la musicalización de la película *Kuntur Wachana*, de Federico García (1977), la música fue escrita por Celso Garrido-Lecca. Además, Korillacta grabó “El viaje”, música escrita por Jorge Madueño, extracto que se repite hasta en tres ocasiones a lo largo de la película “Abisa a los compañeros”, dirigida por Felipe Degregori (1980), y de la cual se desprende un mini *long play* con la grabación de la música.

En la actualidad, Korillacta planea grabar los temas más representativos de su carrera. La formación actual del grupo es la siguiente: Armando Becerra (dirección y arreglos, voz, guitarra, quena, bajo), Renán Quiroz (voz guitarra) Ricardo Torres (voz, guitarra) Fernando Torres (voz, quena) Paco Gonzales (voz, percusión) Polo Saldaña (voz, percusión).

4.2.1.3 Celso Garrido-Lecca y el Taller de la Canción Popular

Tal como en Cuba, un músico académico como Leo Brower aportó al desarrollo de la Nueva Trova Cubana desde la Dirección del ICAIC³⁰, reuniendo a diversos creadores

³⁰ Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica, institución cubana dedicada a la promoción de la industria cinematográfica, creado en 1959, 83 días después del comienzo de la Revolución Cubana.

para realizar un trabajo colectivo, analítico, profundo, de lo político y social en la música popular, con un análisis experimental del producto musical (Díaz, 2018), en el Perú, el compositor piurano Celso Garrido-Lecca hizo lo propio aportando a la vertiente latinoamericana de la Nueva Canción en el Perú.

Garrido-Lecca pertenece a la Generación del 50 de la entonces Escuela Nacional de Música³¹, que tuvo como principales mentores al belga Andrés Sas y al austríaco Rodolfo Holzmann. En su trayectoria ha sido reconocido por su destacada labor de compositor académico contemporáneo y ha recibido innumerables premios. En el movimiento de la NCL desempeñó un papel importante, dado su conocimiento e investigación en la música académica y música popular. Trabajó en el campo de la cultura en el tiempo de la Unidad Popular de Allende, con los principales exponentes de la NCCh, como Víctor Jara e Inti Illimani. Siendo docente de la Facultad de Música de la Universidad de Chile, donde realizaba un proyecto para el Ballet Nacional de Chile, que incorporaba elementos de la Nueva Canción, se vio obligado a dejar ese país tras la persecución política puesta en marcha por la dictadura de Pinochet (Guerra, 2001).

Así como muchos artistas chilenos que salieron exiliados a diversas partes del mundo en 1973, el compositor peruano regresaría al Perú después de 20 años de haber radicado en Chile. Entre 1975 y 1979, Garrido-Lecca desarrolló El Taller de la Canción Popular, en la Escuela Nacional de Música, donde formaría en un programa extracurricular para músicos limeños y migrantes sin educación formal, y que se vieron beneficiados con clases de solfeo, teoría musical, armonía y contrapunto, además de la enseñanza de la lengua quechua, lenguaje corporal, dominio escénico y de conceptos generales sobre

³¹ Luego se llamó Conservatorio Nacional de Música, y actualmente es la Universidad Nacional de Música.

música popular latinoamericana (Molina, 2016, p. 52).

En Latinoamérica, el movimiento de Nueva Canción fue cercana a una ideología de izquierda, y el Perú no fue la excepción. En el Taller se evidenciaron simpatizantes y militantes del Partido Comunista Peruano-Unidad, Partido Comunista Peruano-Patria Roja, Partido Comunista Revolucionario, Vanguardia Revolucionaria y del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) (Molina, 2016, p. 53). Sin embargo, Garrido-Lecca aclaró que el taller no debía plegarse a líneas partidarias específicas, ya que el objetivo era elevar el nivel estético en la construcción de propuestas musicales, al mismo tiempo que se mantenía un tipo de canción con contenido social. Además, el compositor ya libraba en paralelo una lucha con las autoridades de la Escuela Nacional, quienes tenían un serio divorcio con la música popular y creían que “la música debía seguir la gran tradición europea porque de otro modo era primitiva” (Guerra, 2001, párr. 2).

Este movimiento dio muchos frutos musicales, entre ellos, el acercamiento de jóvenes limeños a los instrumentos nacionales como la quena, el bombo y canciones andinas, en una etapa donde era más sensible el racismo contra los pobladores de la sierra. Este periodo de Canción Popular, desarrollado en el taller, culminó con el final del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, no obstante muchas de las agrupaciones conformadas continuaron en carrera artística.

El movimiento que se desarrolló en la capital peruana se identificó con el movimiento de la canción latinoamericana y sus figuras más notables, de ahí que interpretaran tanto temas de la NCL como canciones propias. El taller dio origen a algunas de las propuestas más reconocidas de esta vertiente desde mediados de 1970 y parte de 1980. Así, surgieron Tiempo Nuevo (dirigido por Celso Garrido-Lecca), Puka Soncco,

Vientos del Pueblo, Tarpuy, Aguacerito y Manantial, estos dos últimos integrados exclusivamente por mujeres.

Por otro lado, surgirían en paralelo agrupaciones como N.E.P.E.R, Blanco y Negro, Alma América, Alturas y Amaru, diferenciados de aquellos considerados más político partidarios y menos artísticos, pero también menos latinoamericanos, llamados en algunos casos como panfletarios (Molina, 2016, p. 58). En ese contexto surgirían diversas clasificaciones o diferenciaciones.

Según cuenta Molina (2016):

Se acuñaron terminologías como panfletarios, chilenos, kjarkeros o peruanos tradicionales para aprehender estas interacciones pese a que, como se ha podido observar, hubo más puntos intermedios de los que este tipo de etiquetas dan a entender en un primer momento. (p. 72)

En 1982, se originó el colectivo Movimiento Peruano de la Nueva Canción (MOPENCA), por intérpretes como Vientos del Pueblo, Puka Sonqo, Tiempo Nuevo, Alturas, Blanco y Negro, N.E.P.E.R, Takiq Mayu e Inti Ñan, agrupaciones, tanto originadas en el Taller de la Canción Popular, como otras independientes. Este colectivo devino de experiencias de coordinadoras de arte popular desde el nivel distrital hasta el nacional. Según Walter Humala, al igual que él, algunas de estas agrupaciones formaron parte la Coordinadora de Artistas Populares 19 de Julio, quienes adoptaron el nombre por el histórico paro nacional del 19 de julio de 1977, de donde surgieron debates profundos sobre la canción, la forma y el quehacer, entre consensos y disensos.

A diferencia de otros países en los que venía manifestándose y forjándose el

movimiento de la Nueva Canción, desde finales de 1960, en el Perú se empieza a consolidar como tal desde mediados de 1970, con la trascendente presencia de Celso Garrido-Lecca.

También regresó de Chile el cantautor Walter Humala, quien habría vivido la experiencia política como dirigente estudiantil en Chile y bebido directamente del movimiento de la NCCh, lo cual le hizo replantear su carrera musical y darle un rumbo a la corriente andina ayacuchana y esta Nueva Canción. Con la experiencia académica, tradicional y popular, estos peruanos, al retornar a su país, aportaron al desarrollo de la NCP, en las dos vertientes descritas, teniendo la experiencia chilena que se vio perseguida tras el golpe de estado de Augusto Pinochet. Garrido y Humala nunca se conocieron ni en Chile ni en Perú.

En la Escuela de Música, Celso Garrido-Lecca fue director hasta 1979. En 1998 fue considerado miembro de La Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales (SCD) y seleccionado como el compositor más sobresaliente del año. En el 2000 fue galardonado en el II Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria, considerado como el Cervantes de la música clásica, entre otros destacados premios a lo largo de su vida, gracias a sus aportes a la cultura nacional y latinoamericana.

4.2.1.3.1 *Vientos del pueblo*

Vientos del Pueblo fue una agrupación representativa del movimiento de la NCP, su carrera se inició en el Taller de la Canción Popular. Sus integrantes eran parte de otras agrupaciones del taller, siendo fundadores Manuel Castillo Cabrera (fundador ideológico y político del grupo), Juan Russo, Jaime Isa, Carlos Flores, Luis Eizaguirre García, Ricardo Zae, Julio Díaz, Avelino Rodríguez, Héctor Osorio, José Antonio Catter y John Gómez

(John Gómez, entrevista, 21 de enero de 2020).

Con el tiempo, tras los aprendizajes en el taller, la agrupación se haría más independiente y la dirigiría por un año Ricardo Eyzaguirre y John Gómez, para finalmente, ser dirigida por Gómez. En 1985, en uno de sus ensayos serían visitados por Celso Garrido-Lecca, quien les propone realizar la cantata *Kuntur Wachana*. Además, también tocarían “Vamos por ancho camino” del mismo compositor, “Al compás de mi guitarra” del Jilguero del Huascarán y “Vientos del Pueblo”, poema de Miguel Hernández con arreglos exclusivos de Garrido-Lecca para la agrupación (John Gómez, entrevista, 21 de enero de 2020).

En el desarrollo del Taller de Música Popular, Juan Velasco Alvarado dio apertura y apoyo a la cultura, se les pagaba a los jóvenes en el conservatorio por asistir a ensayos y se les pagaba en los eventos sociales en los que participaban (John Gómez, entrevista, 21 de enero de 2020).

Según Gómez, la estética que trajo Garrido-Lecca de Chile, era propia, la de un peruano en Chile, y en el Perú la replicó con nuevos aportes. Considera que no era como algunos de la época que se atrevían a decir que “*la música peruana se chilenizaba*”. Vientos del Pueblo le llamaría a este movimiento Nuestro Canto (John Gómez, entrevista, 21 de enero de 2020).

Con la llegada de Celso Garrido-Lecca, Gómez considera que se formalizaría el movimiento de la NCP, que ya tenía antecesores reconocidos de música social, y que el gobierno de Juan Velasco Alvarado lo institucionalizaría.

La banda editó seis discos y fue promotora del festival Nuestro Canto, que además

fue auspiciado por el PCP – Unidad. “Se necesitaba hacer conciertos para consolidar, se formaría así la Empresa Promotora de Arte y Creatividad Popular EPOCAP. Posiblemente como filial a la DICAP” (John Gómez, entrevista, 2020).

Un suceso que nos puede acercar a lo que se vivía ya en aquel tiempo, se da en 1977, cuando la agrupación fue perseguida a balazos mientras solamente pegaban afiches sobre un homenaje a Túpac Amaru.

La agrupación realizaba presentaciones en sindicatos y universidades con canciones que despertaban una conciencia crítica, cosa que les trajo represalias, siendo vetados en el primer gobierno de Alan García. El Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas consideraba que Vientos del Pueblo incitaba a la lucha armada, aunque no era explícitamente así, pero sí trataban estos temas en las canciones como en el tema “Solo digo compañeros”, de Daniel Viglietti. Era una de las agrupaciones más arriesgadas, según comenta Gómez. Así, con resolución del Comando de las Fuerzas Armadas les advirtieron que debían moderar su discurso y contenido, y fueron vetados.

Tras recibir una invitación a la SICLA de 1986, la agrupación decidió no participar, pues se consideraban antiapristas, y era el gobierno aprista el que promovía dicho festival. Consideraban además que era un gobierno que no respetaba al pueblo ni a los trabajadores, y que cometía violaciones en contra de los derechos humanos.

Por otro lado, Gómez también recuerda que, en lo político, agrupaciones como Imagen Andina y NEPER eran más partidarias y oficialistas, tocaban en el aula magna aprista y seguían sus lineamientos.

Temas emblemáticos de la vertiente andina como “El Hombre” fue interpretada por

la agrupación y la grabaron en un concierto en vivo.

Vientos del Pueblo, a diferencia de otras agrupaciones de la NCP, llevó su música a la esfera internacional y fueron parte de la fundación del Comité Permanente del Movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, junto Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Celso Garrido-Lecca, León Gieco (Gómez, conversación personal, 2023). Este comité se fundó en el II Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, más conocido como Concierto por la Paz en Centroamérica, en Managua–Nicaragua, en apoyo al pueblo nicaragüense que hacía frente a la agresión militar de los Estados Unidos que financiaba a los Contras. En la década de 1980, Centroamérica sufría de cruentas guerras civiles en Nicaragua, El Salvador y Guatemala.

En 1989, se separan producto de las tensiones políticas, la guerra interna y porque según manifiesta Gómez, fueron perseguidos políticamente por el estado peruano ya que en la agrupación había cuatro integrantes que eran militantes del partido comunista del Perú de la facción unidad, se sintieron amenazados posteriormente por los grupos subversivos y las diferencias partidarias e ideológicas dentro de la misma agrupación (La Mula, 2014).

Vientos del Pueblo se reagrupa en el año 2005, con cuatro integrantes fundadores y seis nuevos, bajo la convocatoria y dirección musical de John Gómez, comenzando a trabajar el repertorio emblemático y nuevo, con la grabación del álbum "Al pie de la Esperanza". A finales de 2006 comenzaron a salir a exponer su nuevo trabajo artístico musical ofreciendo tres conciertos: En el Museo Nacional de Arqueología, Antropología, e Historia del Perú, en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y en la Universidad de San Martín de Porres, seguido de una última presentación en el programa "Presencia Cultural" que conducía Ernesto Hermosa, en homenaje al amigo,

Maestro músico, compositor y recopilador Avelino Rodríguez (líder del trío Huanta). En 2012, Gómez dejó la dirección musical del conjunto por controversias “en lo político cultural” (Gómez, conversación personal, 2024)

Luego, en 2012, el Conjunto retoma bajo la iniciativa de Antonio Catter (fundador) para homenajear a Celso Garrido Lecca, y montar la cantata "Kuntur Wachana". John Gómez fue invitado a este proyecto, pero no coincidió con el “concepto estético y técnico del trabajo musical, y entonces decidí retirarme, además de sentir claramente que la esencia y posición política del Conjunto ya era otra, y no la de nuestro origen” (Gómez, conversación personal, 2024). El homenaje se realizó el 23 de julio 2015 en el auditorio de la Derrama Magisterial y fue dirigido por Jose Antonio Catter.

4.2.1.3.2 *Tiempo Nuevo*

El Taller de la Canción Popular dirigido por Celso Garrido-Lecca también dio origen a una de las agrupaciones más reconocidas de la Nueva Canción en el Perú, en su vertiente latinoamericana, como es Tiempo Nuevo, y que él mismo se encargó de guiar en su primera etapa. Sus primeros integrantes fueron Aída García Naranjo, Martina Portocarrero, Aurora Mendieta, Danai Honne, Marco Iriarte, Alberto Chávez, César Vivanco y Dante Piaggio (García Naranjo, comunicación personal, 2023).

La agrupación se asume como una asociación civil sin fines de lucro, de carácter musical, vocal e instrumental, dedicada al desarrollo del Arte Popular, específicamente a la “Canción Testimonial”, “Canción de Contenido Social”, abarcando diversas formas musicales de la costa, sierra y selva, así como formas musicales latinoamericanas. Asimismo, se identifican con los desfavorecidos y revaloran sus expresiones folklóricas para reforzar “nuestras identidades”.

Tiempo Nuevo, como todos los estudiantes del Taller de la Canción Popular, aprendieron diversas obras del cancionero latinoamericano. Fueron recreando con sus propios arreglos, en relación con las peculiaridades vocales e instrumentales del grupo, la versatilidad vocal (sopranos, contraltos, tenores y bajos) y la diversidad instrumental que poseían. Asimismo, elaboraron un repertorio de composiciones propias que apuntó al crecimiento de una cultura libre, democrática y popular.

Tiempo Nuevo se caracterizó por interpretar temas recurrentes del movimiento de la NCL con sus propios arreglos, pero en 1977, en su álbum grabaron temas compuestos por sus propios integrantes, incluyendo títulos como “La Palabra del Guerrillero” y “Tiempo de Lucha” (Molina, 2016, p. 60).

Tiempo Nuevo empezaría una nueva etapa en la formación de su escena musical, en 1970 y 1980, en la que influyeron: el cambio de directiva de la Escuela Nacional de Música en 1979, cuando Édgar Valcárcel reemplazó a Garrido, y el término del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (Molina, 2016, pág. 56).

La agrupación se presentó en casi todos los departamentos del Perú en toda su historia musical, y en diversos países latinoamericanos y europeos, logrando una rica discografía. Sus integrantes actuales son: Aída García Naranjo Morales, Elsa Palao Sobero, Norma Alvizuri García Naranjo, Marco Iriarte Suárez, Luis Berenguel Solís, Alberto Orbegozo Chilmaza, Roberto Chávez Marroquín, y Enrique Pinto y Sigiberto Velásquez, músicos colaboradores (García, 2023).

4.2.2 *Vertiente costeña*

La música costeña tiene influencia de hechos históricos que marcarían sus

antecedentes culturales, como la colonia española y el proceso de esclavitud negra, y también ha sido influida por otra música extranjera (vals, *jazz*, *fox trot*).

Desde principios del siglo XX, en la ciudad de Lima surgieron intérpretes conformados por trabajadores populares, como albañiles y carpinteros, quienes expresaron en sus letras la identidad social de su propia clase social, así como una poética que retrataría injusticias, discriminación, segregación, y tendría al obrero como actor de estos cantos. Como mencionamos, una de las primeras agrupaciones con estas características fueron el Centro Musical Obrero, así como el compositor Felipe Pinglo Alva, quienes abandonaron el purismo intencional y, espontáneamente, incorporaron nuevas formas musicales a la música costeña peruana.

En la segunda mitad del siglo XX, algunos artistas de la canción costeña se diferenciaron transgrediendo el tradicionalismo y conservadurismo que se declaraba apolítico por parte de artistas, más bien, ligados a clases acomodadas o complacientes con ellas, ya que esta cultura musical y sus formas musicales se hicieron parte de la simbología e identidad de dichas clases. Así, los autores del movimiento musical costeño político empezaron a reafirmarse y continuaron el camino de Pinglo, en libertad creativa, desde el folklore nacional y el compromiso social de su propia época, como ya se veía en otras partes del continente. Así florecerían autores como Manuel Acosta Ojeda y Luis Abelardo Takahashi Núñez³², quienes además tenían inclinación por las ideas políticas de izquierda.

Ambos compositores han recorrido gran parte del territorio peruano. Takahashi llevaría a Acosta a conocer la costa norte peruana, a ciudades como Tumbes, Piura,

³² Popularmente conocido solo como Luis Abelardo Núñez.

Lambayeque, La Libertad, donde compartieron con músicos y poetas, cultores populares. Por su parte, Acosta le hizo conocer el centro y sur andino, ciudades como Huánuco, las alturas de Cerro de Pasco, Cusco, Junín, Arequipa, Moquegua y Tacna (Acosta, 2011). Juntos produjeron, en 1974, el álbum *Nuevo Día*³³, una propuesta al movimiento de la Nueva Canción Peruana. En la descripción del disco encontramos una reafirmación a este movimiento, la cual ha sido subida a la red social de YouTube por el usuario “Aviruká” (2018, párr. 8):

Nos hemos reunido en "PRODUCCIONES PATRIA", con 'la intención de iniciar un poderoso movimiento musical nacionalista: "LA NUEVA CANCIÓN PERUANA".

Seguimos admirando la belleza de la mujer peruana. Nuestros bellísimos paisajes, nuestras playas, pero creemos que es mucho más importante cantar a las esperanzas de nuestras grandes mayorías, tanto tiempo postergadas. Por eso, un día decidimos conocer personalmente la actual realidad de nuestro pueblo, su pensamiento, en la voz de sus mejores hijos: los trabajadores. Y para esto viajamos por casi todo el país. Nos emocionamos hasta las lágrimas al comprobar que nuestros nombres y nuestras canciones no habían sido olvidados, y entonces acordamos volver, regresamos en este disco.

"EL NUEVO DÍA" título que refleja nuestros viejos sueños de poseer una canción popular limpia y digna, en una patria grande y libre. Casi todas las canciones de este disco fueron compuestas por nosotros, en el momento,

³³ Coordinación Artística: Carlos Salazar y Pedro Gutiérrez. Técnico de Grabación: Jorge Ávalos y Walter Vargas.

delante de los campesinos, junto a los pescadores, al lado de los mineros, tomando, y tocando con ellos, cantando y llorando con ellos. Tal vez no sean nuestras mejores canciones, pero sí, son muy sinceras, y el éxito está asegurado, porque estas canciones ya han sido escuchadas y aplaudidas. Por lo tanto, ya conocemos la opinión de los trabajadores, que es la que más nos interesa. Invitamos a todos nuestros colegas a superar estas canciones. No creemos en mejores compositores, creemos en mejores canciones, el Perú las necesita. La causa es justa y el fin justifica los medios. Agradecemos a nuestros hermanos trabajadores, por habernos servido de inspiración. Llevaremos estas canciones por todo el Perú, a los campesinos, a los obreros, a los estudiantes. Hasta la victoria.

Es importante mencionar que algunos de los autores de la vertiente costeña han destacado con canciones que se hicieron muy reconocidas en el ámbito criollo, que fueron popularizadas por diversos artistas de talla nacional, y en algunos casos, internacional, con títulos que no necesariamente son de tema social sino personal, ocasional y cotidiano. Tal es el caso de las marineras o valeses de Abelardo Takahashi o los valeses de Manuel Acosta Ojeda, o las canciones con raíces afrodescendientes de Andrés Soto.

Por otro lado, es importante recordar en esta vertiente a la reconocida cantautora Chabuca Granda, quien fue una artista innovadora de la forma musical costeña, una de las compositoras más reconocidas en Latinoamérica, en cuya última etapa musical, su obra adquirió más identidad social dedicando composiciones a Violeta Parra y a Javier Heraud.

4.2.2.1 Chabuca Granda

Chabuca Granda nacida en 1920, en Cotabambas - Apurímac, es reconocida

mundialmente como una de las cantautoras más importantes del Perú. Como compositora innovó musicalmente la tradición costeña o criolla, dando rienda suelta a su creatividad.

En 1960, tras la revolución cubana, Chabuca dio un giro importante a su carrera, con lo que se acercó a los cambios sociales y a la juventud que forjaba ese devenir. En 1962, sale a la luz su tema “Bello Durmiente”, en el que manifiesta un sentimiento patriótico y crítico al segundo gobierno de Manuel Prado Ugarteche (Dispoética, s/f).

También compondría temas como “No lloraba... sonreía”, “Si fuera cierto”, y “Cardo o ceniza”, donde rinde homenaje a Violeta Parra. Asimismo, compuso canciones en memoria del “poeta guerrillero” Javier Heraud³⁴ como: “Las flores buenas de Javier”, “El fusil del poeta es una rosa”, “Silencio para ser cantado” o “Una canoa en Puerto Maldonado” (Aransaenz, 2017, párr. 11).

Dedicó algunas canciones al Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de Juan Velasco Alvarado, en las que celebraba las principales reformas, como con “Paso de vencedores” y, posteriormente, “El Surco”, donde más bien hace una crítica al no cumplirse las promesas del segundo Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. No se definió como una persona de izquierda, pero en esa época tuvo importantes acercamientos a reconocidos peruanos próximos a dicha posición, como César Calvo, Antonio Cisneros, Manuel Scorza, Juan Gonzalo Rose, Arturo Corcuera (Aransaenz, 2017, párr. 2,11).

“El Surco” fue acogida y versionada por varios intérpretes y cantautores de la canción latinoamericana, como las peruanas Susana Baca y Eva Ayllón, así como Inti

³⁴ Guerrillero peruano, miembro del Ejército de Liberación Nacional, fallecido en una emboscada de las fuerzas armadas peruanas en 1963, en un río de la selva peruana de Madre de Dios.

Illimani (Chile), León Gieco (Argentina), Jorge Drexler (Uruguay) (Dispoética, s/f)..

Su tercera etapa se caracterizó por la exploración con la música afroperuana. Es en la década de 1970 que empieza a trabajar formas musicales como la marinera, el festejo, la zamacueca y el landó, sumando a su instrumentación el cajón peruano y el zapateo, compartiendo con reconocidos músicos afroperuanos como los hermanos Santa Cruz y Vásquez, provenientes de reconocidas familias autorizadas en ese legado. También, se acompañó de conocedores y respetados músicos como Félix Casaverde, Caitro Soto, Eusebio Sirio "Pititi" y Álvaro Lagos. Compondría temas como “Coplas a Fray Martín” (Aransaenz, 2017, párr. 8).

Trabajó con la asociación cultural musical Perú Negro, que en octubre de 1969 ganó el Gran Premio en el Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción en el Luna Park de Buenos Aires, Argentina. En 1971, Chabuca y Perú Negro viajaron a México para participar en el Festival Internacional de la Danza. Fue el comienzo de una serie de giras por Iberoamérica, en las cuales no solo realizaba conciertos, sino que también participó en festivales y espectáculos. En 1977 apareció en el estreno del programa español “300 Millones”, como representante de la música hispanoamericana (RTVE, 1977). Al año siguiente, fue invitada a ser parte del jurado en el XIX Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. Sus continuos viajes y labor social le hicieron ampliar su audiencia. Chabuca sentía un cariño especial por Argentina y, a causa de la Guerra de las Malvinas, compuso “Argentina agredida” (Clarín, 2017, párr. 2).

En 1979, la compositora inauguró el café-concert Zeñó Manuel en la galería La Aldea, en el distrito limeño de Miraflores, donde narraba el porqué de sus composiciones en recitales que tituló como: “Cada canción con su razón” o su estampa “Tarimba Negra”

(Aransaenz, 2017, párr. 16).

A pesar de refrescar la música criolla, tuvo detractores conservadores que la acusaron de desnaturalizar el vals peruano y, en un momento, no tuvo popularidad en el Perú. Sin embargo, personalidades como la musicóloga Chalena Vásquez sí reconocieron el aporte de Chabuca a la música peruana, y para el poeta César Calvo ella era un genio de nacimiento (El Telégrafo, 2013, párr 10-11).

Mercedes Sosa, quien entabló amistad con Chabuca tras conocerse en 1982 durante el viaje que la argentina hiciera a Machu Picchu, le expresó su admiración al haber oído antes el disco *Paso De Vencedores*, que produjo con Lucho González. Sosa, además, le confesó su admiración por el título “Cardo o Ceniza”, que Chabuca le dedicó a Violeta Parra (Cinencuentro, 2009).

Chabuca Granda tenía entre sus influencias a Pablo Milanes, a quien admiraba y quería. Respecto a su obra, consideraba que apenas hacía “canción popular, y de ella solamente jugaría”. (El Telégrafo, 2013, párr 10-11).

En el 2020, centenario del nacimiento de Granda, Sonidos del Mundo (Metro Rtv, 2021)³⁵, rindió homenaje a su obra presentando a reconocidos músicos hispanoamericanos

³⁵ Grabaron en su homenaje: Leo Amaya (Perú), Lucy Avilés (Perú), Eva Ayllón (Perú), Pedro Aznar (Argentina), Juan Carlos Baglietto (Argentina), Lidia Barroso (Argentina), Carmina Cannavino, (Peú), Luz María Carriquiry (Perú), Chabuco (Colombia), Jorge Drexler (Uruguay), Julie Freundt (Perú), Gianmarco (Perú), Patricia González (Ecuador), Rosita Guzmán (Perú), Kevin Johansen (Argentina), La Boa De Isaac, (Agus, Feli, Juan, Karim, Tomás, Tute, Isaac & Javi) (Argentina/España), Javier Lazo (Perú), Tania Libertad (Perú), Adriana Mezzadri (Perú), Sandra Mihanovich (Argentina), Pablo Milanés (Cuba), Jorge Pardo (Perú), Soledad Pastorutti (Argentina), Susana Roca Rey (Perú), Pamela Rodríguez (Perú), Rosario (España), Pasión Vega (España), Nancy Vieira (Cabo Verde), Lito Vitale (Argentina), Carlos Vives (Colombia), Antonio Zambujo (Portugal). Concepto creativo: Mabela Martínez. Producción general: Mabela Martínez & Javi Calequi (La Boa de Isaac). Guitarra, arreglos y edición musical: Ernesto Hermoza. Piano y arreglo: Lito Vitale. Cajón: Gisella Giurfa. Producción musical: Ernesto Hermoza y Mabela Martínez. Diseño, edición de video y post producción: Mario Chocano. Mezcla y masterización: Lucas Piedracueva. En: <https://www.youtube.com/watch?v=bN1tTWo97GI>

que grabaron muchas de sus emblemáticas canciones.

4.2.2.2 Luis Abelardo Takahashi Núñez

Luis Abelardo, nació en Ferreñafe, Lambayeque, en 1926. Fue un compositor peruano de ascendencia japonesa por parte de padre. Desde los trece años tocó la guitarra y el tiple, instrumento con el cual se hace conocido como músico integrando el Conjunto Tropical de Ferreñafe. Núñez vivió en diversas ciudades del norte. En 1943, en Chiclayo, integró la Orquesta La Rosa (Andina, 2019, párr. 7-9).

Según Acosta (2011), sus canciones rompieron récords y fueron interpretadas por diversos músicos peruanos, y que el tema “Mal paso” se hizo un himno en las peñas comerciales, al ser un tema sencillo. Algunos de sus éxitos como compositor de música costeña son: la marinera norteña “Que viva Chiclayo”, “Engañada y con locura”, “Imaginación”, “Ansias”, “Mis anhelos”, “El chisco silbador”, “El nuevo día”, “El árbol”, “Mi madre y yo”, “El chiclón”, “Corazón de Urpi” y los huaynos “América despierta”, “Como una estrella”, “Por aquí pasaron” (párr. 10-11).

Se le reconocen 200 composiciones de diversos géneros de música popular peruana, como el vals, polka, tondero, tristes, huaynos, pasillos y canciones de autor. Asimismo, musicalizó “Recuerdos de Amor”, tema inédito de Felipe Pinglo. A inicios de 1970 graba, junto a Manuel Acosta Ojeda y otros, el disco de larga duración *El Nuevo Día*, en donde saldrán a relucir algunos temas político sociales que eran particulares en la sensibilidad del cantautor, entre ellos: “El Puente”, que para Acosta Ojeda, en género musical de “triste”, era uno de los más hermoso de Luis Abelardo. Para Chabuca Granda, Luis Abelardo era el mejor compositor de valeses de ese tiempo, según refiere el escritor José Watanabe y lo reafirma Acosta (Acosta, 2011, párr. 1).

4.2.2.3 Manuel Acosta Ojeda

Manuel Acosta Ojeda (1931 – 2015), conocido como MAO³⁶, hijo de padres sureños, intérpretes de folklore andino y costeño, nació en Barrios Altos. Él mismo reconocía su buena formación musical producto del conocimiento de sus padres (Martínez, 2008, p. 21). Su amistad con el innovador guitarrista Carlos Hayre y su camaradería musical los llevaron por diversos escenarios de la canción criolla a inicios de los años 50, ganando el respeto de los criollos mestizos y negros de los barrios . “Sí, los viejos eran muy difíciles, muy amarretes y estoy sacando mi cuenta ahora y veo que aun no me da por esa maldad...” (Martínez, 2008, p. 28)

MAO, fue admirador de Pinglo y de Vallejo, y desde 1960 incursionó en la música con títulos de crítica social. En su obra de cantautor destacan las producciones: *Javier viven en el Aire* (1963), cancionero en homenaje al poeta Javier Heraud; *Cantan los Autores* (1965), realizado en colaboración con Eduardo Márquez Talledo, Pablo Casas y Luis Abelardo Núñez; *Canción Protesta* (1966); *El Nuevo día* (1974), álbum dedicado íntegramente a las luchas sociales y a los trabajadores, y *El Poeta de la Canción Peruana* (1978) (Jiménez, 2015, párr. 4).

En 1986, Ojeda fue invitado como cantautor a la SICLA, en donde compartió con grandes cantautores y agrupaciones de Latinoamérica. Acosta Ojeda escribió un artículo periodístico con una crítica al festival, destacando lo positivo y proponiendo a los organizadores programar una SICLA todos los años, con mejor organización. Sugirió que la convocatoria fuera más amplia, con concurso nacional, en busca de autores y cantautores

³⁶ Conocido en el mundo artístico por las siglas de su nombre.

con incentivos estatales, así como el uso de los medios públicos de comunicación para su difusión (Acosta, 11 de abril de 1986).

Con el Jilguero del Huascarán, Acosta Ojeda fue cantor de universidades y sindicatos, como él mismo ha contado, con cantantes populares de música andina, como Víctor Alberto Gil, “El Picaflor de los Andes”; Wanca Herrera; Edwin Montoya, “El Puquiano de Oro”; Lucila Sánchez, “La Sureñita”. Acosta (1986) cuenta: “íbamos a las reuniones de obreros convocadas por el Partido Comunista Peruano, cuando daba miedo entrar, en 1966” (Acosta, 18 de abril de 1986, párr. 6).

4.2.2.4 Daniel Kiri Escobar

Daniel Escobar Rivero nació en Lima, en 1947. Es conocido como el Kiri Escobar, y es un intérprete y compositor popular limeño. Sus primeras actuaciones profesionales fueron en Canal 4 TV en 1967, cuando fue guitarrista del grupo de rock “Los Dreams”. Grabó tres discos con el Sello Virrey (El Rincón Musical Peruano, s.f., párr. 1).

Con “Los Dreams” tocó entre 1967 y 1969 con quienes viajó por el Perú. Estas giras dieron comienzo al despertar de su conciencia social y política, que se desarrollaría en el proceso del gobierno militar nacionalista de Juan Velasco Alvarado, donde suscribió lemas como “el patrón ya no comerá más de tu pobreza” (Batallé, 2019, párr. 2).

Escobar fue parte del Taller Popular de La Canción del Conservatorio Nacional de Música con su trío Venceremos, conformado por Teodoro Reyes Lobatón en la quena, Oswaldo Marquina en el bombo leguero, y Escobar en la guitarra y voz, durante aproximadamente dos meses, pues los horarios de estudio no coincidían con sus labores de subsistencia y sus presentaciones en las plazuelas y jirones del Cercado de Lima,

Miraflores y “otros distritos” (Escobar, conversación personal, 2024). También cursó estudios en el Centro de Música de Burdeos (1993-Francia) (Librería San Francisco, 2019, párr. 1)³⁷. Sus obras se caracterizan por una visión irónica de la realidad nacional. Mezcla elementos musicales y rítmicos del jazz con géneros costeños, afroperuanos, así como elementos musicales y rítmicos caribeños y brasileiros.

En el año 1969, el grupo de teatro Duende puso la obra “Muerte y vida Severina”, de Joao Cabral de Melo Neto, utilizando la música de Chico Buarque, en el teatro La Cabaña (Parque de la Exposición - Lima), siendo invitado Kiri Escobar a participar durante los últimos 11 días de la puesta en escena, en reemplazo del guitarrista Douglas Tarnawiecky, que se había apartado por desacuerdos (Escobar, conversación personal, 2024).

Una experiencia radical para Escobar fue dejar su grupo de rock Los Dreams, y con ello apartarse de la televisión, de la fama y de muchísimo dinero que ganaba en el entonces canal 4, para trabajar en el teatro y pasar a componer canciones de contenido social, acercándose a la escena local, a sindicatos de trabajadores, democratizando así las funciones en los llamados Pueblos Jóvenes “creados por miles de familias pobres que tomaban las tierras eriazas o cerros para formar asentamientos de miles de familias en total pobreza” (Escobar, conversación personal, 2024).

Sus composiciones estuvieron influenciadas por Chico Buarque, Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra y el movimiento musical de Uruguay, Argentina, Cuba y Chile (Batallé, 2019, párr. 3). Para Escobar la música es una cocina de donde se escogen muchos

³⁷ Librería y distribuidora San Francisco, de Arequipa (2019). Letra 328: Tus manos son de viento de Daniel "Kiri" Escobar. Daniel “Kiri” Escobar. *Blogspot de Google*. En: <https://libros-san-francisco.blogspot.com/2019/04/letra-328-tus-manos-son-de-viento-de.html>, 01/06/2024.

ingredientes para dar paso a algo nuevo, a algo propio, y cada quien tiene su sazón (Escobar, conversación personal, 2024).

Ha participado en diversos festivales de teatro y cine en Lima, Trujillo, Arequipa, Piura, Cuzco y Puno. Fue finalista en el Festival Internacional de la Canción de Ancón a finales de los años 70, y ganador del premio Manguaré de Plata del Festival Internacional de la Canción Amazónica de Iquitos de 1983, con su canción “Tus Manos son de Viento” (Escobar, conversación personal, 2024).

Fue coordinador y director musical de uno de los primeros festivales de la NCL, en el Perú, la SICLA, siendo responsable de los escenarios de la Plaza de Acho, el Teatro Municipal, el Campo de Deportes de Villa El Salvador y el Campus de la UNI, festival donde hubo más de 45 propuestas musicales, entre agrupaciones, compositores e intérpretes peruanos de música popular y artistas invitados del extranjero (El Rincón Musical Peruano, s.f., párr.4).

En 1981 grabó su primer álbum, *Ómnibus*, con cierta influencia de Rubén Blades. Desde 1987 vivió alejado del Perú y de la vida artística por un accidente que puso en riesgo su vida, residiendo entre Francia y Cuba, y sometiéndose a un largo tratamiento. En 2008 dio a conocer su nuevo álbum titulado *Macerado*, y la versión pirata *Agüita de azahar*, que él mismo produjo para hacer accesible su trabajo a quienes no podían acceder a la grabación oficial (Batallé, 2019, párr. 4).

Retornó a Lima en 1995 y participó en una serie corta de actuaciones en bares y centros culturales de Barranco y en la grabación de televisión “Hecho en el Perú”. Luego retornaría a Francia para otra serie de actividades en Balnearios de la Costa Atlántica durante el verano europeo, manteniendo desde entonces algunos viajes constantes entre

Perú y Francia en su quehacer artístico (El Rincón Musical Peruano, s.f., párr.6)..

El cantautor Kiri Escobar se caracteriza por una sonoridad muy fresca, con propuestas guitarrísticas peculiares para la música costeña, como solista, con guitarra y voz, con influencia de música afrodescendiente y latinoamericana.

4.2.2.5 Andrés Soto: "Lo mío no tiene género, yo le llamo canción"

Andrés Soto Mena nació en Lima el 29 de abril de 1949 y falleció el 7 de julio del 2017. En 1968, Soto, Paco Guzmán, Daniel “Kiri” Escobar y Hugo Castillo, fundaron la agrupación “Manos Duras” (todos vecinos de Jesús María, distrito de Lima); el nombre se puso en homenaje “a las manos de los trabajadores, de los campesinos”, nombre de un poema de Juan Ramírez Ruiz (Escobar, comunicación personal, 21 de marzo del 2019). En la década de 1970, las canciones que habían producido recorrieron ámbitos estudiantiles, laborales y artísticos, hasta llegar a la radio y televisión en programas dedicados exclusivamente a la canción popular y social (Nuñez, 2014).

Su primera grabación la realizó en 1979, a los 30 años, aceptando una propuesta del Partido Socialista Revolucionario (PSR), grupo escindido del ala dura del velasquismo. Este disco sencillo lo realizó con dos títulos de su autoría: la marcha política “Por la patria, con el pueblo”, y el landó “La hora llegó”, bajo el sello COLADISA (Vinilos Peruanos, 2013).

En febrero de 1981 se editó el primer larga duración, titulado *Andrés Soto (para El Carmen)*³⁸, bajo el sello Iempsa, con un texto de Chabuca Granda en la contraportada, quien reconoce y elogia su labor. En el 2013 publicó el disco *El bribón*, que reúne sus

³⁸ El Carmen, distrito de la provincia de Chincha, cuna del folklore afroperuano, en el departamento de Ica.

éxitos y tres temas inéditos. Ese mismo año participó con Chabuca Granda en el programa de televisión: “Chile te invita” a cargo de la Universidad Católica de Santiago, donde fue acompañado por la Primera Orquesta Sinfónica de Chile, como por los destacados músicos peruanos Álvaro Lagos en la guitarra y Caitro Soto de la Colina en el cajón (Nuñez, 2014, párr. 5).

Ya en la década de 1970 había sido reconocido por Mario Vargas Llosa en su programa de televisión La torre de Babel, como ejemplo peruano de poeta-cantor. En el campo académico, Soto estudió Ciencias Sociales, en la Pontificia Universidad Católica del Perú, y llevó cursos de música en el Conservatorio Nacional, siendo estudiante de maestros como Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga y Nelly Suárez (Jáuregui, 2017, párr. 6).

Para Chabuca Granda era uno de los cantautores más importantes de habla castellana. Sus canciones fueron grabadas en Suiza por Los Jairas de Bolivia, en Argentina por Julia Elena Dávalos, en México por Tania Libertad y Richard Villalón, en Italia por Marcela Pérez Silva, y en Estados Unidos por Susana Baca (Nuñez, 2014, párr. 4).

Algunos de sus temas más reconocidos y de una gran calidad fueron “Negra presuntuosa”, “El tamalito”, “Tu mirada y mi voz”, “El ropavejero”, “El membrillito”, “Quisiera ser caramelo”, “Es Amador” y “Negrita cuculí”, que fueron grabados por los artistas Susana Baca, Tania Libertad, Bárbara Romero, Richard Villalón, Julie Freundt, Patricia Saravia, Julia Elena Dávalos, Eva Ayllón y Cecilia Barraza (Jáuregui, 2017, párr. 3).

Soto exploró y desarrollo un camino de raíces negras y las vinculó a nuevos movimientos musicales, un aporte a un vacío que necesitaba llenarse en la música criolla para modernizarse. Jáuregui (2017) lo describió así:

Andrés Soto fue un engranaje complejo de la identidad peruana que reunió la matriz de nuestra pluralidad y que tejió las coplas negras, los temas urbanos, las canciones de trova ciudadana. Fue, pues, el actor de esa manera distinta de expresar los sentimientos de la ciudad y su entorno. Fue costumbrista, fue romántico, fue testimonial y existencial. (párr. 4)

Para el Kiri Escobar, Andrés Soto era un hábil compositor: “Me quedé sorprendido y admirado por la habilidad con la que componía. Hubo un encantamiento mutuo y nos volvimos hermanos” (Perú21, 2017, párr. 7). Además, agrega que aparte de las canciones mediáticas de Andrés Soto, están las que no han sido muy difundidas porque tienen crítica social, es decir, posicionamiento político. “No era un artista de vincularse con la política, pero su canción también es trascendente por lo social en temas como “El Bribón” ” (Perú21, 2017, párr.10).

Fue considerado Patrimonio Vivo de la Nación. Respecto a su música, Andrés Soto declaró en el programa Presencia Cultural: “Lo mío no tiene género, yo le llamo canción” (Jáuregui, 2017, párr. 4). En 2002 sale a la luz su libro *Testimonio de Obras, Canciones, epístolas y otros adefesios*, auspiciado por el Banco de la Nación y el Instituto Francés de Estudios Andinos (UNM, s.f.).

4.2.2.6 Chalena Vásquez

Rosa Elena Vásquez nació y creció en Jibito, Sullana, en Piura, Perú, en 1950. Es una de las mujeres más diversas y destacadas del país, tanto en su labor investigativa y de difusión, como en sus aportes culturales, entre ellos, la composición y, en menor medida, la interpretación. Era una conocedora gracias a sus análisis de distintas formas musicales nacionales, tanto de la costa como de la sierra. Compuso con conocimiento de formas

musicales costeñas como el vals, el tondero, la marinera, y de formas andinas como el wayno, sintetizando así ambas vertientes de NCP, dándole un tratamiento de poesía social con formas nacionales.

Algunas de sus obras más conocidas son el tondero “El Chilalo”, grabado por ella misma, y el wayno ayacuchano “Cerquita del corazón”, interpretada por el trío Los Cholos. Desde muy joven vivió de cerca a escenarios diversos de la música urbana, y en su curiosidad investigativa entrevistó a Celso Garrido-Lecca acerca del tema de la Nueva Canción en el Perú. Estudió musicología en Venezuela, donde también se nutrió de la canción social.

Es importante mencionar que, tempranamente, Chalena valoró la labor de Ranulfo Fuentes, uno de nuestros autores de estudio, editando con Abilio Vergara el libro “Ranulfo Fuentes, El Hombre”, en el que destaca no solamente el estudio al detalle de las etapas de la vida de Fuentes, el contexto, las costumbres de los pueblos donde vivió y con quiénes vivió, sino también, porque contiene un análisis de la poesía de Fuentes y otro análisis formal musical de sus obras, lo que es referencia importantísima para esta investigación.

Tanto en libro precitado como en entrevistas, Chalena es la primera en afirmar abiertamente que existe una Nueva Canción Ayacuchana (Vásquez, 1998, min. 39):

El wayno siempre fue un género para bailar, pero con la influencia de la “Nueva Canción Latinoamericana empieza a ser un tipo de canción más lento y noailable (...) en la característica principal de nuestra música es que en general esailable. (min. 42:12)

A Chalena Vásquez también se le conoció por brindar talleres en cárceles para

presos políticos y comunes, y por ser una impulsora de artistas nacionales. Para algunos es una continuadora de José María Arguedas. Además, fue quien orientó las primeras grabaciones del Trío Los Cholos, hoy una de las agrupaciones más representativas.

Según cuenta Chalena en una entrevista a su regreso de Suiza al Perú (Vasquez, 1998), el Movimiento de la Nueva Canción en el Perú tiene sus inicios en 1970, y surge en respuesta solidaria al pueblo chileno por el derrocamiento a su entonces presidente, Salvador Allende, y el destierro de artistas y agrupaciones como Inti Illimani y Quilapayún, que se vieron obligados a permanecer lejos de su país durante muchos años, y una gran cantidad de exiliados. Por otro lado, en Bolivia se desarrollaba un movimiento musical andino con agrupaciones como Los Pallas, y que tiene posteriormente a sus máximos representantes a los Kjarkas, quienes con sus presentaciones en Europa lograron el reconocimiento de la música latinoamericana, y motivaron en agrupaciones de países como el nuestro, a seguir a los grupos bolivianos y chilenos, como fue el caso de Vientos del Pueblo, y Blanco y Negro, que empezaron con canciones bolivianas y luego fueron buscando sus propias raíces, dadas las limitaciones de la imitación musical.

4.2.2.7 Nicomedes Santa Cruz, y Susana Baca: poesía y canción

Los hermanos Victoria (1922 – 2014) y Nicomedes (1925-1992) Santa Cruz Gamarra, así como la cantautora Susana Baca (1944), aportaron desde el universo de la herencia y recreación a la cultura afroperuana, y los dos últimos, desde la música afroperuana a la NCP y, por añadidura, a la NCL, para lo cual es necesario una investigación completa sobre estos personajes. No obstante, aquí daremos cuenta de algunos datos relevantes invitando a otros colegas a continuar.

Los hermanos Santa Cruz aportaron desde la intelectualidad, investigación y

proyección de su cultura a las artes escénicas; teatro, música, poesía, moda. Es mundialmente conocido el poema teatralizado “Me Gritaron Negra”, de Victoria. Por su parte, Nicomedes, estuvo en 1982 en México representando al Perú en el Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano con otros reconocidos cantautores como Roy Brown, Los Folkloristas, Lila Vera, Luis Rico, Alí Primera, Quilapayún, Noel Nicola, Amparo Ochoa, Daniel Viglietti, Luis Enrique Mejía Godoy y Mancotal, y Césa Isella (PERRERAC, s.f., párr. 1 y 2). Asimismo, dejó una entrevista valiosa a Víctor Jara, el 30 de junio de 1973, en la que trataron la perspectiva de la NCL, entre otros asuntos de importancia.

Por su parte Susana Baca de la Colina, mantiene continuidad artística y producciones de gran aporte a la canción peruana. En 1972 participó en el Festival Internacional de Agua Dulce, donde ganó el primer puesto en interpretación. Asimismo, fue la primera peruana en ganar un Grammy en el año 2022 con su disco Lamento Negro, grabado en 2005 (Sucedió en el Perú, 2023, 00:28:53 min)³⁹.

Nicomedes fue un prolífico autor que publicó diez libros y algunos tuvieron ediciones por miles de ejemplares. Publicó cientos de artículos en diarios y revistas, docenas de artículos sobre la cultura afrodescendiente, sacó una docena de discos de los que se vendieron miles de copias, y se siguen difundiendo de manera formal e informal. Dirigió programas de radio y televisión, representó al Perú en festivales internacionales, participó en numerosas conferencias en el país y en el extranjero, y ofreció recitales de poesía en festivales de solidaridad en encuentros literarios en varios países del mundo; incursionó en el teatro escribiendo y dirigiendo, además de participar en la puesta en escena de representaciones

³⁹ Extraído del programa Sucedió en el Perú. Enlace: <https://youtu.be/FW78RoL4rAE>

teatrales y musicales (Aguirre, 2013, p.140)

Santa Cruz y De la Colina son de las principales familias de la cultura afroperuana en Lima; desde pequeños disfrutaron construyendo aprendizajes con la sonoridad negra, y por ello mismo han conocido también la discriminación y se han reivindicado la cultura con su obra: protestas desde el arte. Tanto Susana como Nicomedes han tenido predilección por la poesía, la primera, principalmente, musicalizando poemas de poetas peruanos, y Santa Cruz, componiendo y propalando décimas desde los inicios de su carrera. Ambos se distinguen por la elegancia y la perspectiva con contenido afro, donde ya no se acentúan las debilidades de la sociedad, sino más bien se reivindica y compromete una causa desde la palabra.

Es importante recalcar la investigación en la floreciente labor de estos autores. En el caso de Nicomedes, este realizó investigaciones etnomusicológicas vinculando pasado, presente y futuro de las poblaciones afrodescendientes con proyectos de transformación ambiciosos, abrazó el proyecto de reivindicación de “la negritud” y el socialismo, luchó contra el racismo y la explotación, se reconoció como revolucionario buscando preservar las raíces africanas en su país, “se desencantó de la ideología de la negritud pero no del socialismo, y sintió en carne propia el racismo y la discriminación, pero mantuvo hasta el último momento el optimismo que se nutría de (y a su vez daba sustento a) su inagotable trabajo de creación y difusión cultural” (Aguirre, 2013, pp.166 y 167). Nicomedes, murió en Madrid en 1992. Por su parte, Susana ejerció labor de la docencia y conoció de cerca la pobreza andina y costeña recorriendo el Perú con su labor. Ganó dos becas, una del Instituto de Arte Moderno de Perú y la otra del Instituto Nacional de Cultura Peruana para investigar las raíces de la tradición musical peruana con su grupo experimental de aquellos años (Sucedio en el Perú, 2023, 00:16:20 min). Desde inicios de los años 80, con su esposo,

Ricardo Pereira, recorrió la costa peruana para investigar las raíces musicales afrodescendientes, lo que dio origen a dos libros: *Del Fuego y Del Agua* (1992) y *El Amargo Camino de la Caña Culce* (2014).

Susana Baca ha interpretado también, además de música del folklore negro con una elegante estética, el repertorio de la NCL con temas como “Yo Vengo a Ofrecer mi Corazón”, de Fito Paez en 2020. Es admiradora de Chabuca, a quien considera su mamá musical, y reafirma su legado hasta nuestros días.

4.2.3 *Vertiente andina*

Así como el Jilguero del Huascarán destacó a mediados del siglo XX con temas como los sociales, con los que el sector popular se identificó, también el intérprete Luis Abanto Morales dio un paso en la música popular peruana, andinizando el vals criollo, cosa atrevida para aquellos tiempos en los que ese género ya ocupaba un lugar importante entre las clases acomodadas peruanas, especialmente costeñas.

En la década de 1950 se había llegado a un momento de auge en la música andina con la aparición del “coliseo como un lugar de creación de nuevos ritmos y significados” (Vich, 2003, p. 8). Estos coliseos fueron los lugares donde los migrantes recuperaban aspectos de su origen, donde nuevas prácticas culturales se gestaban y donde aparecieron ídolos “vernaculares” como la Pastorcita Huaracina, el Jilguero del Huascarán y Picaflor de los Andes. Por su parte, Luis Abanto Morales se condujo por otros rumbos, con la introducción de ritmos y temas andinos en el vals criollo tradicional. Abanto desafió la estética hegemónica concebida hasta entonces, donde el vals había conseguido difundirse en las clases acomodadas e imponerse como una marca de la identidad criolla y ciertamente

urbana (Vich, 2003, p. 8).

A finales de 1960 irrumpirían en la canción andina ayacuchana “Flor de Retama” y “El Hombre”, de Ricardo Dolorier y Ranulfo Fuentes, respectivamente. Dolorier componía desde mucho antes, desarrollando un estilo propio de raíz tradicional. En la década de los 70 y 80 serían muy representativos en un sector amplio de la población peruana, especialmente en el sur y, con mayor énfasis, en las zonas en conflicto social, a tal punto que fueron significativas para subversivos y soldados en pleno conflicto interno. El regreso de Walter Huamala en los 70, tras su experiencia política y cultural en relación a la NCCh, lo hizo replantear su estética al encontrar en esas dos canciones, un proyecto que seguir desarrollando, lo que devendría en la denominada trova andina.

Chalena Vásquez, da un indicio de la Nueva Canción Ayacuchana en su libro *Ranulfo Fuentes, El Hombre*. Vásquez y Vergara (1990) describieron:

Se habla de la “nueva canción ayacuchana”, la que sabe unir en perfecta síntesis la denuncia social con la tradición musical de la región, con el estilo musical de una forma genuinamente peruana. Nuevas características van apareciendo en el trabajo de los materiales sonoros; la necesidad de modernizar la armonía, de desarrollar la forma musical, es debatida por compositores e intérpretes. (p. 117)

El tema “Flor de Retama” aparece en 1969, “El Hombre” en 1970 y “La Rosa Roja” en 1982, los tres pertenecen a la vertiente andina, con otro desarrollo cultural de músicos no limeños y con amplitud nacional. Estas canciones darían un giro al contenido y música del folklore ayacuchano, especialmente el wayno, siendo reconocidas y generando una identidad en diversos sectores sociales, especialmente los más ligados a las agitaciones

sociales, estudiantiles, gremios magisteriales, trabajadores del campo y la ciudad, entre otros. Sus autores también han hecho aportes en educación y en cultura.

En los años 80's, surgieron las voces de Victoria de Ayacucho, Flor de Cantuta, Joselo Carbajal y Puka Pirucha, vocalistas de la estudiantina del Centro de Folklore de la UNMSM, quienes interpretaron las principales canciones de Ricardo Dolorier, Ranulfo Fuentes y Walter Humala, además, de canciones de autoría de Puka Pirucha (Villanueva, entrevista, 2019). En Lima, las principales representantes de esas canciones testimoniales son las intérpretes Martina Portocarrero y Margot Palomino.

Los autores de nuestro estudio provienen de una experiencia y tejido social muy distintos al de los actores del movimiento de la Nueva Canción limeña (vertiente costeña y latinoamericana). Estos músicos ayacuchanos tienen un arraigo y conocimiento profundo de la cultura andina con la que se criaron y que influyó en sus creaciones; también poseen una propuesta musical poética y discursiva, social y popular, así como conocimiento de la problemática local, nacional e internacional, tanto por su sensibilidad y extracción social, como por su posición y acercamiento al mundo académico por sus carreras universitarias.

Por ello, es importante mencionar un título como “Lucía”, de Ranulfo Fuentes, que tiene como género musical el wayno ayacuchano. Dada la experiencia social de algunos integrantes de agrupaciones de vertiente de la Nueva Canción Latinoamericana, de clase media y centralista limeña, no la aceptaban o no la entendían del todo y hasta discriminaban estas formas musicales andinas. Es el caso de la agrupación “Tierra Fecunda”, dirigida por el charanguista peruano Ricardo García⁴⁰, quien propuso incorporar

⁴⁰ Reconocido charanguista peruano, miembro de la agrupación de música popular Los Cholos.

ese título a su repertorio, pero las cantantes del conjunto se negaron en un principio, aduciendo que ese tipo de música no era de su agrado, por lo que García acusaba a las intérpretes de “acomplejadas”, ya que creían que esa música era exclusiva para trabajadoras del hogar (García, conversación personal, 2023).

La vertiente andina, simultánea a la costeña y a la latinoamericana, desde finales de 1970, desarrolló una nueva forma de hacer canción, con música de raíz andina, que cantó a los sucesos de su época y que también influiría a muchos autores e intérpretes de nueva canción.

Es así que, desde la orilla andina, se gestaría una propuesta al movimiento de la NCP, con canciones como las que son objeto de esta investigación. Analizar la vida y obra de los autores e intérpretes de esas canciones, permite conocer las influencias personales, sociales e históricas que han enmarcado dichas obras.

4.2.3.1 Hermanos del Ande y el camino de la Trova Andina

Los hermanos Humala apreciaban a las agrupaciones latinoamericanas y consideraban que estas cantaban el “wayno muy desabrido”, se preguntaron por qué no hacer nuevos waynos, con el buen estilo que poseían y con letras nuevas, renovadas, ya que el wayno solo le venía cantando al amor, la ausencia y la muerte (Julio Humala, comunicación personal, 1 abril del 2020).

En una actividad cultural sindical, conocieron a Martina Portocarrero, quien ya no participaba en Tiempo Nuevo, y a Julio Salazar, su pareja, quien interpretaba el repertorio latinoamericano. Los hermanos Humala les contaron que eran ayacuchanos y que conocían la música propia de su tierra. Ya en casa de Walter y Julio, compartieron música y ambos

coincidieron en la búsqueda de hacer una música con contenido, pero con forma nacional, es decir con géneros musicales peruanos. “Ahí, espontáneamente surgiría la idea de lo que sería luego la agrupación Hermanos del Ande” (Julio Humala, comunicación personal, 18 de marzo de 2020).

Para Portocarrero ese fue el mejor trabajo y producción que realizarían: “hicimos canción de contenido revolucionario de forma nacional” (Martina Portocarrero, comunicación personal). Julio Humala considera que Martina Portocarrero aprendió a cantar wayno tradicional ayacuchano con ellos; el punto de partida fue un viaje a Coracora tierra de los hermanos Humala, “allí conoció a Nelly Munguía” (Julio Humala, comunicación personal, 18 de marzo de 2020).

Por diferencias como la organización y el estudio, la agrupación se disolvió, y Martina Portocarrero pasaría a ser intérprete solista destacando hasta nuestros días, siendo una de las más reconocidas aportando con la difusión de los temas “Flor de Retama” y “El Hombre”.

4.2.3.2 Martina Portocarrero

En la vertiente andina encontraremos infinidad de autores e intérpretes, de entre los cuales en este apartado se menciona a algunos de los principales exponentes o a los más representativos.

Martina Portocarrero es una de las intérpretes más reconocidas del folklore nacional a nivel local e internacional. Sus inicios en la música están a principios de 1960, a los nueve años, en un concurso radial en Nasca, su tierra natal; luego, en un concurso de canto en televisión, donde empató un primer puesto en el Festival de Canción Escolar

Metropolitana, en Lima, con la interpretación de su composición “Tranquilidad”. Ingresó a la Escuela Nacional de Música, donde permaneció hasta 1977, y donde fue dirigente estudiantil y parte de la primera marcha de la institución por sus 50 años de vida (El Diario, 1982). Asimismo, daría un recital de música peruana clásica preparada con sus maestros Dora Brousset y Edgar Valcárcel.

Según señala la propia Martina a El Diario (1982):

Después conocí y aprendí mucho de Violeta Parra, de Mercedes Sosa, Víctor Jara, Daniel Viglietti y algunos otros intérpretes que me definieron. Mientras en la escuela todo un grupo de gente estaba en el mismo camino como Aída García Naranjo y Chalena Vásquez y es por esa época que el maestro Celso Garrido-Lecca organiza Tiempo Nuevo que estuvo conformado por Marco Iriarte, Alberto Chávez, Aurora Mendieta, Aída García Naranjo, Dante Piaggio, Danai Ramírez, Cesar Vivanco y yo. (p. 22)

Al igual que Aurora Mendieta, dejaría Tiempo Nuevo e integraría Korillacta, una agrupación de NCL, junto a Armando Becerra y Úrsula Becerra, Felix Casaverde, Cali Flores y Orlando Ahon (El Diario, 1982).

A los 33 años empezó su carrera solista desarrollando un estilo propio que seguiría impulsando la música andina, siendo la intérprete más reconocida de “Flor de Retama”. A finales de 1984 hizo una gira por Europa, logrando desde entonces estar en los principales festivales europeos de música latinoamericana (Infobae, 22 de agosto de 2022, párr. 6) .

Dada su popularidad, se le atribuyó la autoría de “Flor de Retama”, pieza de la cual omitió una de las estrofas originales. Asimismo, en los recitales, para el público,

Portocarrero era sinónimo de esta popular canción cada vez que se le veía pisar un escenario.

Algunas de sus producciones y *singles*, las cuales están en plataformas digitales, son los siguientes: *Flor de Retama*, *Mis Canciones (En Vivo)*, *En Vivo, Teatro Municipal Lima, 1987, Vol. 1, Grandes Éxitos*, “Clamor de los humildes”, “Qué encanto tienen tus ojos”, “Canto a la Vida”, “Mamacha de las Mercedes” (Last.fm, s.f.).

En la última etapa de su vida siguió con su actividad musical y política, realizando presentaciones y también postulando como congresista, o aspirando a servir en un ministerio, como se vio en la candidatura del ahora expresidente Pedro Castillo, en una coincidencia de aspiración a cargos públicos, como es el caso de su excompañera Aída García-Naranjo, aunque en diferentes partidos de izquierda peruana. Falleció de cáncer pulmonar el viernes 22 de abril de 2022 en Lausana-Suiza.

4.2.3.3 Grupo Cultural José María Arguedas

A finales de 1970, los hermanos Humala continuarían su quehacer y en una reunión de la Coordinadora de Trabajadores de Arte Popular 19 de Julio (CTAP 19 Julio), de la que venían siendo partícipes con Hermanos del Ande, conocerían a la cantante Gabriela Velásquez, hija de la actriz Delfina Paredes, quien venía trabajando con “Antorcha Proletaria”, agrupación de NCL. Con Velásquez, que cantaba y ejecutaba la guitarra y la percusión, con los músicos Alejandro Sevilla, Juan Pablo y el actor Ricardo Rodríguez, los hermanos Humala conformarían el Grupo Cultural José María Arguedas.

La agrupación produciría un disco de vinilo de 45 RPM bajo el sello Alborada, con los temas “Mama vieja”, compuesta por Walter Humala, dedicada a las dos campesinas que

lo criaron de niño, y el poema “La Mujer de mi Clase”, del poeta José Valdivia Domínguez (Jovaldo), quien moriría en 1986 en El Frontón.

En el año 1982, el grupo cultural redactarían un folleto con un total de seis páginas, donde plantearon sus ideales sobre el arte popular y el arte revolucionario. En él citan frases y pensamientos de José María Arguedas, César Vallejo y Mao Tse Tung. Este documento era un manifiesto del grupo cultural y en él se hace una crítica al folklore latinoamericano y al movimiento de la NCL, reivindicando la cultura peruana, pero criticando su contenido negativo, en relación a las letras. También, se manifiestan “Por un arte y una cultura al servicio del pueblo y la revolución. Por la organización sindical clasista de los trabajadores del arte popular” (Grupo Cultural Arguedas, 1982).

Además de tener un carácter radical, realizan una propuesta político cultural exponiendo cuatro puntos, llamando a la organización y reivindicación de los artistas populares peruanos para: reorganizar a los grupos de arte popular a fin de realizar actos culturales dirigidos a los sectores populares, democratizando así los espacios públicos; coordinar con los artistas naturales (en referencia a los artistas de folklore de costa, sierra y selva), llamando a la construcción de una organización de artistas de todo el Perú con carácter clasista, y un último punto que se resume en cinco reivindicaciones: El llamado a las ventanas de difusión de trabajo como la televisión, demanda de dar facilidades de los escenarios nacionales, con prioridad al artista peruano, exigir al entonces INC⁴¹ facilidades de propaganda e infraestructura para que las presentaciones del artista popular peruano tenga igualdad de condiciones con los artistas extranjeros, exigir impuesto y pago de artistas extranjeros a los gremios artísticos, llamado a la “libertad irrestricta de expresión

⁴¹ Instituto Nacional de Cultura.

artística” (ídem) y, finalmente, un llamado a la organización de charlas y mesas redondas para “esclarecer las tareas de los artistas populares y revolucionarios (Grupo Cultural Arguedas, 1982).

Luego, los integrantes seguirían caminos profesionales distintos. En ese mismo año de 1982, tras estudiar a los intelectuales peruanos José María Arguedas, César Vallejo y José Carlos Mariátegui, los Humala decidirían continuar con el nombre de Arguedas para su nuevo proyecto: el Dúo Arguedas.

4.2.3.4 El Dúo Arguedas

Para los hermanos, José María Arguedas dio a conocer al Perú oficial el mundo andino en su contexto, recopilando y transcribiendo la cultura del ande y las injusticias sociales de su tiempo. La tarea de la agrupación era seguir desarrollando las tareas estéticas y sociales de su época. Esta agrupación recorrería distintas provincias del Perú con su propuesta y aportes de la raíz tradicional ayacuchana, con música costeña y latinoamericana.

Entonces empezamos un trabajo intenso, con un repertorio nuevo, Walter propuso varias canciones, logramos ganarnos un espacio en la música, porque al comienzo los de música comprometida nos veían como folkloristas y los folkloristas más bien nos veían como estudiantes universitarios, ya que hacíamos cosas nuevas. (Julio Humala, comunicación personal, 18 de marzo de 2020).

A la par, Walter trabajaba como taxista con la clara intención de financiar al dúo en sus inicios. Ese mismo compuso “La Rosa Roja”, en homenaje a la clase trabajadora y al

proletariado. En las estrofas describe la realidad actual, y en la fuga habla de un mundo nuevo, un futuro congruente con su convicción socialista, refiriéndose a cambiar la superestructura del hombre, en las instituciones y la sociedad en su conjunto. La canción sería interpretada por diversos artistas del folklore nacional como Gaitán Castro, Norka Monzón y Margot Palomino, quien también lo grabaría.

En 1983, la agrupación empezaría a crecer, pero Walter Humala cayó preso. Julio sostuvo el trabajo con Augusto Garay y Pavel Bello, realizándose así la primera grabación de “La Rosa Roja”, “Olvido que Nunca Llegas”. Al salir de prisión, Walter continuaría con el Dúo (Julio Humala, comunicación personal, 1 de abril del 2020).

Algunas organizaciones de artistas populares empezarían a desarticularse a principios de los ochenta por el conflicto armado interno, no obstante, el Dúo Arguedas empezó a cosechar éxitos haciendo giras al interior del país, llenando auditorios, universidades, colegios y espacios diversos en ciudades como Huancayo, Ayacucho, Trujillo. Así empezaron a cobrar como trabajadores del arte, con precios accesibles por su labor o con la condición de poner entradas populares para el público (Julio Humala, comunicación personal, 2020).

Llevamos por ejemplo 300 casetes y los vendimos todos, la gente hacía cola, entonces empezamos a crecer y salimos al extranjero. El 85, 86 a Europa, tres meses; también fuimos a Bolivia y tuvimos una actividad más o menos intensa. La situación política era difícil, y fue hasta el año 91 que dejamos de trabajar como dúo (Julio Humala, comunicación personal, 2020)

En 1986 se realizaría la SICLA, pero Walter Humala decidió no participar pese a la invitación formal al dúo, y al ánimo de su hermano Julio suscribieron al final la crítica que

dio Atahualpa Yupanqui desde Francia, “quien no iría a lavarle las manos ensangrentadas a un gobierno genocida” (Walter Humala, 2018).

En 1987 el dúo Arguedas grabó el álbum *Zorros de arriba*, donde se encuentra “La Rosa Roja”, y en 1990, *Cincelandando cantos...otra vez*. El año 1991, Walter retorna como cantautor y produce el disco *Cancionero del Alba*.

La agrupación trabajó desde 1982 hasta el 1991, cerca de 10 años de labor. Por diversas circunstancias se separaron, por algunas visiones distintas. La situación política se complicaría en el Perú, “Walter se va a México, yo me voy a Venezuela, haciendo un recorrido por Ecuador, Colombia, todo ello dura más de un año hasta que retorno y Walter también, empezamos así un trabajo individual, pero seguimos manteniendo el trabajo del Dúo Arguedas cuando así se requería” (Julio Humala, entrevista, 2020).

4.3 Hitos de la Nueva Canción en el Perú

En esta sección se describirá brevemente dos festivales masivos e importantes que se realizaron entre los años de 1970 y 1980, promovidos por el propio Estado peruano: el Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce en 1972, y la Semana de Integración Cultural Latinoamericana (SICLA) en 1986. Es importante mencionar que de manera independiente, los artistas también realizaron sus propios festivales en ese periodo en que la música social ocupaba un importante lugar en la escena musical. Asimismo, se da cuenta del nivel de organización que lograron los mismos artistas, como en el caso del MOPENCA.

Es importante mencionar que hubo experiencias similares en países como Argentina, Chile y Bolivia, donde las peñas folklóricas fueron fundamentales para la

sostenibilidad de los circuitos y para la generación de capacidades de autogestión en la escena local de Nueva Canción, que además aportaron a la construcción de sentidos de pertenencia e identidad mediante espacios de encuentro colectivo (Molina, 2016, pág. 62).

Molina, citando a Ríos (2008), da cuenta de que:

Este proceso se habría iniciado en los años 40 con la Peña Achalay Huasi de los Hermanos Ábalos en Argentina, expandiéndose en los años 60 con la creación de espacios emblemáticos como la Peña de Los Parra, fundada por Isabel y Ángel Parra en Santiago de Chile, o la Peña Naira en La Paz, creada por Gilbert Favré y Ernesto Cavour, fundadores de Los Jairas. (p. 63)

Para Gómer Valverde, integrante de la agrupación Los Cholos, 1980 sería la época de oro de las peñas en Lima, algunas de las más conocidas y frecuentadas, según Molina (2016) fueron: El Granizo, en pleno centro histórico de Lima; la peña Wifala, dirigida por el grupo NEPER; la peña Eche Pa' echarle en jirón Junín; la peña Haylli, que alquilaba el local de Saycope, y la peña Hatuchay. El éxito de esta última inspiró a la creación de la peña Mi Perú, en 1987, en el distrito de San Martín de Porres, dirigida por músicos de Inti Ñan, que tuvo poco tiempo debido a la violencia política vivida en aquellos años (Molina, 2016, pp. 63-65).

Asimismo, colegios, universidades, sindicatos, locales partidarios y mítines eran escenarios comunes de confluencia de estos grupos. Martina Portocarrero mencionó que facultades enteras de universidades públicas eran copadas por el público seguidor de la canción social, en comparación con los eventos culturales actuales en dichas facultades, como en San Marcos.

Además, grupos como Amaru, empezaron a utilizar espacios más populares como los asentamientos humanos y comedores populares o locales comunales, pensando ya no solo en el desempeño artístico, sino también en el fortalecimiento del desarrollo del arte y la cultura en las que coincidieron la aparición de asociaciones culturales, lo que enriqueció más el circuito (Molina, 2016, p.65).

4.3.1 *Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce (1972)*

Durante la dictadura militar liderada por el general Juan Velasco Alvarado, en febrero de 1972, se realizó en Lima el Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce, en donde participaron varios cantores del movimiento del nuevo canto: Isabel Parra, de Chile; Manduka, de Brasil, Soledad Bravo, de Venezuela; Alfredo Zitarrosa y Roberto Darvin, de Uruguay; Los Compadres y Omara Portuondo, de Cuba, Leyla Parra con Perú Negro y El Polen, del Perú; Víctor Heredia, de Argentina. Así como artistas de Bolivia, México, Colombia, Chile, Puerto Rico, Colombia y Ecuador. Parra ganaría el concurso con la canción “La Hormiga Vecina” (PERRERAC, s.f.). Por su parte, Susana Baca obtendría el primer puesto en interpretación.

Fue el primer festival y antecedente nacional, en el cual algunos exponentes de Nueva Canción se presentarían, además de empezar en un concierto masivo con destacados representantes internacionales del movimiento nacional.

Por otro lado, en este festival se presentaron muchas propuestas peruanas de desarrollo estético de la identidad musical peruana ligadas a la fusión, sin embargo, no participaron los principales cantantes de música social del Perú.

4.3.2 *El Movimiento Peruano de la Nueva Canción-MOPENCA (1982)*

Molina (2016), da cuenta de que el Movimiento Peruano de la Nueva Canción fue un colectivo de intérpretes formado en 1982, en un contexto en el que asociaciones culturales en actividad desde 1970, florecían en su labor y que ya habían empezado a generar sus propias formas organizativas, algunas, como coordinadoras de arte popular desde el nivel distrital hasta el nacional:

En este contexto, el colectivo reunió inicialmente a grupos como Vientos del Pueblo, Puka Sonqo, Tiempo Nuevo, Alturas, Blanco y Negro, N.E.P.E.R, Takiq Mayu e Inti Ñan. Es decir, tanto los grupos del taller como a grupos panfletarios y de ámbitos más barriales, quienes se habían vuelto protagonistas del circuito de nueva canción latinoamericana. Muchos de los fundadores de este movimiento tenían una militancia socialista, reforzando una identidad política de izquierda. (pp. 76-77)

Oliart y Llórens (1984) apuntan que MOPENCA ascendía a organización de 10 integrantes, entre solistas y agrupaciones (p. 82). Zevallos (citado por Molina, 2016) expone sobre la diversidad de políticos y de militancias políticas dentro de MOPENCA; algunos se reconocían como trotskistas, otros como comunistas, siendo la militancia de tendencia socialista la que predominaba (p. 77).

Con el transcurso del tiempo, artistas como Kiri Escobar, Carmina Cannavino, Susana Baca, Tania Libertad y Félix Casaverde se unieron al MOPENCA, enriqueciéndose con propuestas musicales de influencia del folklore latinoamericano, la trova, canción de autor y fusión afroperuana, y la apertura de espacios propios como la peña Eche Pa' echarle:

Puede considerarse al Movimiento Peruano de la Nueva Canción como un intento local, si bien algo tardío, de emular movimientos como la Nueva Canción Chilena, la Nueva Trova Cubana o el Nuevo Cancionero Argentino, transmitiendo un sentido articulado de escena. (Molina, 2016, p. 77)

De ese modo, los intérpretes limeños de la Nueva Canción estuvieron preparados para participar, algunos años después, en la Semana de Integración Cultural Latinoamericana o SICLA, en abril de 1986, que fue concebida originalmente como la cuarta versión del Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, antecedida por las ediciones de 1982 y 1984 en México, Nicaragua y Ecuador (p. 78).

4.3.3 SICLA. Un festival de la Nueva Canción Latinoamericana en el Perú (1986)

Del 6 al 15 de abril de 1986 se realizó la Semana de Integración Cultural Latinoamericana (SICLA) en el Perú, en la que participarían reconocidos autores de Nueva Canción latinoamericana como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Mercedes Sosa, León Gieco, Víctor Heredia, Daniel Viglietti, Isabel Parra y Tita Parra, Inti Illimani, entre otros artistas reconocidos. En este festival los escenarios fueron el Teatro Municipal, la Plaza de Acho, la UNI, el parque Túpac Amaru y el estadio de Villa El Salvador. La finalidad era recaudar ayuda para los damnificados del terremoto que remeció el Cusco en ese año.

El festival tuvo respaldo del gobierno de Alan García, en coordinación con el Comité Internacional de la Nueva Canción. Fue dirigido por el cantautor mexicano Gabino Palomares, en coordinación con Kiri Escobar (Molina, 2016).

Por otro lado, los artistas cubanos confirmaron su participación cuando el cantautor Vicente Feliú comprobó en Lima que no era una iniciativa partidaria. Silvio Rodríguez

aceptó venir luego de una carta de Alan García a Fidel Castro, y por intermediación de Milanés, según relata el periodista del diario *La República* Juan Álvarez. Narra también que, cuando se animaron a viajar, ya no había vuelos comerciales disponibles, así que el presidente cubano los envió en un avión de guerra de fabricación rusa (Álvarez, 2007). Asimismo, producto del conflicto interno de aquel tiempo, en Villa el Salvador les tocó cantar durante un apagón. También fue invitado el cantautor Walter Humala, quien no aceptó participar, según comenta, tal como Atahualpa Yupanqui, debido a los “genocidios cometidos por el gobierno de turno” (Humala, comunicación personal, 12 mayo del 2018).

Este evento se concibió como la cuarta versión del Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, habiendo sido antecedido por los festivales realizados en México, Nicaragua y Ecuador, entre 1982 y 1984 (Molina, 2016, p. 68).

El festival tuvo problemas en su desarrollo: los pases se repartieron entre personas cercanas al partido aprista, hubo desacuerdos y pequeñas manifestaciones afuera de los conciertos, hubo pifias a cantautores que estuvieron en la organización, como Kiri Escobar; el mismo conflicto interno, así como los apagones de la época, que dejaron sin luz a Villa el Salvador, donde finalmente Silvio Rodríguez y Pablo Milanés se presentaron iluminados por las luces de los carros (Grancomboclub, 2014).

Además, hubo rupturas en el movimiento local limeño de Nueva Canción que se desarrollaba a mediados de los ochenta. Para algunos fue una oportunidad para compartir con sus referentes musicales, pero otros se negaron a participar mostrando rechazo al intento del APRA por ganar el favor político de la izquierda a través de la importancia regional de la NCL (Molina, 2016).

Kiri Escobar da cuenta de que su gestión logró el pago a los artistas participantes

del SICLA y que la mayor parte de artistas extranjeros se presentaron de forma solidaria, inclusive artistas como “Alberto Cortez, IRAKERE, AfroCuba y la delegación de Cuba Artistas contribuyeron con equipos de sonido y técnicos instaladores e ingenieros de sonido”, los cuales no cobraron por esa labor, cubriéndose gastos de traslados, refrigerios. Gracias a ello y a lo logrado en cada área, los gastos totales no llegaron a 400 mil dólares, “siendo que el cálculo presupuestado pasaba el millón de dólares”, lo cual en época de crisis era cuestionable, Escobar critica las pretensiones de Alan García (Escobar, conversación personal, 2024).

Pocos días antes de la inauguración del 6 de abril de 1986, el comando conjunto de las Fuerzas Armadas decretó la suspensión de las garantías y la aplicación del toque de queda, por lo cual, antes de suspender y retirarse de la organización, Escobar consultó a todos los invitados extranjeros y participantes nacionales sobre las condiciones y reacomodo de los horarios planificados meses atrás, para iniciar los encuentros a partir de las 11am hasta máximo las 11pm, disponiéndose los buses de ENATRU (Empresa Nacional de Transporte Urbano) para transportar a todo el público de todas las zonas de la ciudad de Lima (Escobar, conversación personal, 2024).

Se creó así el Consejo Integración Cultural Latinoamericana CICLA, integrada por personas allegadas al partido aprista peruano. La formación de esta organización nació por las iniciativas culturales del Kiri Escobar con el SICLA, sin embargo, la matanza en los penales por el gobierno de García, hizo renunciar a Escobar de esta organización (Escobar, conversación personal, 2024).

CAPÍTULO V. LOS AUTORES Y SUS TEMAS

5.1 Ricardo Dolorier y “Flor de Retama”

*Los ojos del pueblo tienen
hermosos sueños
sueñan el trigo en las brisas
el viento en las laderas
y en cada niño una estrella*

“Flor de Retama” (Ricardo Dolorier)

Esta sección trata del compositor Ricardo Dolorier, pasajes importantes de su vida y obra. Los datos se han obtenido de la entrevista realizada el 31 de mayo de 2018.

Tabla 3

Datos del compositor Ricardo Dolorier

RICARDO DOLORIER URBANO	
Nombre	Ricardo Dolorier Urbano
Edad	89 (al 2023)
Fecha de nacimiento	8 de marzo de 1934
Lugar	Huanta – Ayacucho
Año composición de “Flor de Retama”	1969
Profesión	Catedrático de Lengua y Literatura, compositor muy accidentalmente.
Situación laboral	Cesante

5.1.1 Los primeros años y sus viajes

Ricardo Dolorier Urbano nació en Huanta, Ayacucho, el 8 de marzo de 1934, es el último hijo de don Antonio Dolorier Romaní y doña Sofía Benigna Urbano Martínez. La primera hija de los Dolorier Urbano falleció a los seis meses de nacida. Don Antonio

Dolorier nació en Lircay, provincia de Angaraes, departamento de Huancavelica; se desempeñó como telegrafista para el Estado, viajando a diversos pueblos con ese fin. También, desarrolló el arte y oficio de la fotografía, evidenciándose así un gran talento para la misma. Doña Sofía Benigna fue natural de Huanta, departamento de Ayacucho, maestra de escuela rural, llamadas preceptoras por ser docentes con estudios primarios que, entonces, enseñaban preceptos, especialmente en el campo. Doña Sofía, era quechua hablante y debido a que toda la población desarrollaba su cotidianidad en ese idioma, se consideraba entonces innecesaria la enseñanza del castellano.

5.1.2 *La niñez y la compañía de su madre*

Entre 1935 y 1938, Ricardo Dolorier vivió con toda su familia en Ambo, en el departamento de Huánuco. Luego, por trabajo, a su padre lo trasladaron a Cajatambo, en la sierra de Lima, donde no había colegio. En aquel entonces su hermano mayor, Ángel Dolorier ya iba al colegio, por lo que don Antonio tuvo que viajar solo.

En 1939, cuando Ricardo tenía cinco años, se trasladaron con su madre y su hermano mayor a Ñaunza, zona rural de la provincia de Ambo, donde aprendió a leer. Al siguiente año, su hermano falleció por una epidemia de tifoidea, y Ricardo se quedó sin su hermano desde los seis años. Al siguiente año murió su padre y se trasladó unos meses a Lima, a causa del sepelio. Luego, con su madre, que llevaba un inmenso dolor, tristeza y emociones desequilibradas por las recientes muertes de su esposo e hijo mayor, se irían dos años al distrito de Santa María del Valle, a siete kilómetros del departamento de Huánuco. Ahí Ricardo aprendió a nadar en el río Huallaga, cruzándolo como prueba de valentía entre los niños de la zona, colocándose en la cintura cortezas de calabaza conocidas como “mate”, simulando un flotador.

En 1943 volvió a la ciudad de Huánuco y siguió sus estudios en el colegio Hermilio Valdizán, donde prácticamente empezaría a vivir solo. De lunes a sábado se alojaba en una pensión, que consistía en el alquiler de un cuarto y un pago por la comida. Los sábados iba a visitar a su madre, que se encontraba a media hora de distancia; los domingos regresaba desde el mediodía. Cuando no había movilidad tenía que recorrer tres horas a pie. Desde ahí empezó a cultivar la autodisciplina que lo acompañaría en su futuro proyecto de maestro.

En 1946, cuando Ricardo tenía 12 años, al sentir la ausencia del calor familiar en una tierra donde no tenían parientes, su madre decidió regresar a Huanta con él. En ese entonces pudo apreciar los preparativos del “ajuar”, traje típico campesino ayacuchano que su madre le regalaba anualmente a su abuela. De Huanta guardaría en sus recuerdos la fragancia de la huerta de duraznos de la abuela y las madrugadas que lo obligaban a despertar para cosechar duraznos antes de que los pájaros, palomas y loros se los comiesen. Una de sus tareas en casa era limpiar el estanque en el que almacenaban agua y que utilizaba como piscina. En el baúl de la casa de don Ricardo Urbano, su abuelo, un intelectual del pueblo, descubrió la enciclopedia “El Tesoro de la Juventud”, con la que se introdujo en la literatura, especialmente fábulas, lo que sería más adelante uno de los pilares de su vocación.

En el transcurso de su niñez, aprendió a cantar valeses, tangos y rancheras. Los waynos y yaravíes solamente los practicaba en la intimidad, con su madre. En la adolescencia se empezó a inclinar por los boleros y, si bien le gustaba el wayno, hasta ese momento no sabía que tendría alguna predisposición para él.

En 1950, le volvió a tocar vivir solo cuando cursaba cuarto de secundaria y se alojó

en una habitación sin luz, sin agua ni desagüe, utilizando baldes para el aseo. En aquellos años gobernaba el presidente José Luis Bustamante y Rivero, y luego Manuel Apolinario Odría Amoretti. Su madre laboraba en San José de Secce, a 19 kilómetros de su hijo, en el distrito de Huanta. En aquel tiempo se evidenciarían los principios del mal del cáncer y en la capital limeña la desahuciarían.

Así creció Ricardo, junto a su madre, muy próximos a la pobreza, con un recuerdo de injusticia hacia comunidades que eran agredidas y arrebatadas de sus pequeñas propiedades por el abuso de los terratenientes, jueces de paz, policías y militares, estos últimos que, al iniciar el año, realizaban la leva, que consistía en la captura de jóvenes, amarrados, como se ata a los animales en la sierra, para ser llevados fuera de sus pueblos a cumplir el servicio militar obligatorio.

5.1.3 En la universidad La Cantuta

En 1951, viajarían a Lima. Con 17 años, se trasladó al Colegio Eguren, donde hizo el quinto grado de secundaria. En 1952, antes de cumplir 18 años, quedó huérfano de madre. Ricardo aprendería a ver la muerte como un alivio ante tanto sufrimiento por una enfermedad terminal imposible de guardar alguna condición de paz ni descanso a doña Sofía, su querida madre.

A los 18 años hizo el servicio militar obligatorio durante dos años y llegó al grado de sargento segundo de infantería. Tenía como proyecto postular a la Escuela Militar de Chorrillos, llegar al grado de sargento primero e ingresar a la Escuela de Oficiales, pero lo desanimó el autoritarismo militar, en el que vio sofocada la individualidad, la creatividad y la inteligencia, por lo que desistió de ese proyecto.

En sus vacaciones en Huanta, Dolorier aprovechó para rendir un examen de admisión para la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta (la misma que para entonces se había trasladado a Chosica, al lado del río, espacio que ocupa desde entonces). Era una oportunidad que se ofrecía en los colegios estatales, para aquellos que terminaban quinto año de secundaria, asignándose dos becas por departamento, de las que Ricardo obtuvo una.

En 1954, con 20 años de edad, empezó sus estudios universitarios en condición de internado. Durante los cuatro primeros años de su formación conoció a escritores de otras partes del Perú que ahí convergieron, como: Oswaldo Reynoso, Antonio Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez, entre otros.

La Cantuta lo acercó a la música clásica; en sus cursos electivos de arte optó por apreciación musical, y en vacaciones se quedaba en la universidad con otros compañeros que no tenían adónde ir, pagando su estadía con trabajos de lavandería, jardinería, entre otras tareas, aprovechando el día para escuchar música clásica gracias a uno de sus profesores que les prestaba el equipo.

Su formación literaria se inclinó por César Vallejo, a quien gustaba interpretar. En aquel tiempo, en La Cantuta les enseñaban a memorizar poesía, previendo que podrían laborar en lugares donde no existieran bibliotecas, por ello la memoria sería un recurso para la enseñanza.

5.1.4 “Flor de Retama” y la escuela pública

Egresó en 1958 como profesor de Lengua y Literatura y, al siguiente año, empezó a enseñar en la secundaria del colegio González Vigil de Huanta. Con el ánimo de que

muchos más huantinos accedieran a la escuela, fue parte de los impulsores que abrieron un horario nocturno en el mismo colegio. Allí estudiaban los hijos de los campesinos que no podían estudiar en las mañanas por su trabajo y que con esfuerzo asistían a clases por las noches.

Entre 1959 y 1964, desarrollaría el Método Dolorier, un curso práctico y creativo para que los niños de escuela pública quechua hablantes aprendan a leer y especialmente, comprendan lo que leen. Les hacía practicar ejercicios de respiración, control de aire para mejor habla, lectura y canto. Por otro lado, reproducción y creación de juegos para corregir dislexia y lograr mejor articulación de las vocales. Asimismo, empezó a generar dinámicas de información y debates de la realidad rural, local y la coyuntura nacional, incentivó que escuchen las noticias radiales para que se enteren de lo que pasaba en el mundo campesino. Así Dolorier motivó el pensamiento, logrando que no haya discriminación con los estudiantes quechua hablantes de las zonas rurales. Estas iniciativas en bien de la educación obligaron a simpatizantes apristas a coaccionar a los padres de familia y a la población para que firmasen un pedido de retiro de Dolorier, por llevar ideas “extranjerizantes que corrompían”. En 1964 tuvo que salir de la escuela y de Huanta. Un año antes, en 1963, a los 29 años, se casó por primera vez. De ese matrimonio tuvo seis hijos.

En 1965, regresó a Lima y otra vez a La Cantuta, donde llegaría a ser Profesor Principal de Lengua, Director Universitario de Bienestar Universitario y Decano de la Facultad de Lengua, Literatura y Arte. Empezó dictando el curso de Didáctica, para lo cual ya tendría experiencia práctica, obtenida en el mismo campo. En ese primer ingreso estuvo solo un año por desobedecer al Director, que también era aprista y que lo quería obligar a aprobar a dos de sus estudiantes apristas que no se ocupaban de sus estudios.

En 1966 ingresó a trabajar en turno diurno y nocturno en el colegio Industrial 2 de Mayo del Callao, y por las tardes enseñaba en el colegio César Vallejo, laborando todo el día por la necesidad económica de mantener a sus cuatro primeros hijos. En el colegio del Callao enseñó a estudiantes de mecánica, carpintería y otra especialidad técnica a la par que la secundaria. Un reto que Dolorier recuerda con alegría fue cuando sus estudiantes empezaron a redactar sin recurrir a la jerga o a lisuras.

En 1969 volvió a la Cantuta gracias a los concursos de nombramiento. Logró un nombramiento como docente y continuó así su carrera hasta su jubilación. En la Cantuta enseñaría Didáctica del Lenguaje y Elaboración de Materiales, aparte de los cursos de Lengua. Procuraba enseñar también a docentes que iban a enseñar en educación técnica y de primaria.

Ese mismo año compuso “Flor de Retama”, por la indignación frente a un hecho luctuoso ocurrido en Huanta, a raíz de la rebelión de estudiantes de secundaria, institutos tecnológicos y de las universidades contra el Decreto Supremo 006-69, que atentaba contra la gratuidad de la enseñanza. Tras tres grandes marchas nacionales de estudiantes y padres de familia, una en Comas (Lima), otra en Ayacucho y la tercera en Huanta, Dolorier escucha, por parte de sus propios estudiantes de La Cantuta que habían ido de vacaciones a Ayacucho, todos los detalles del conflicto. Ahí se enteró de que entre los fallecidos, dos habían sido sus alumnos en la vespertina. Luego hubo dos movilizaciones más, con más muertos, una en Huamanga y otra en Huanta, sucesos que lo conmovieron hondamente. En Huanta reconocieron 18 muertos, pero solo eran cifras oficiales, al igual que en Huamanga, ya que no se contó los cadáveres recogidos en camiones, los que tuvieron sepultura anónima, ni los muertos que los campesinos se llevaron para sus rituales tradicionales y

posterior entierro.

Dolorier ya había estado atento a algunos hechos históricos mundiales que lo conmovieron e inspiraron, como la revolución del pueblo ruso durante la II Guerra Mundial o la revolución cubana, o la primera derrota militar de EEUU en Vietnam. Asimismo, bebió de la música latinoamericana de 1950, 1960 y 1970, y la música de la revolución cubana, a la que consideró siempre magistral. Admiró, en aquel entonces, el trabajo de Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara y Mercedes Sosa.

En 1975, tras grandes agitaciones políticas nacionales y en el marco de la dictadura del general Francisco Morales Bermúdez, Dolorier fue subrogado de su labor. En febrero de 1977, la Universidad Nacional de Educación fue recesada, en un contexto de intensa organización estudiantil. Al año siguiente se desarrollaría la histórica huelga magisterial a la cual Ricardo se plegó, por entonces con seis hijos y sin empleo. Ahí conocería la dirigencia mayor del SUTEP, a Horacio Zeballos, Pedro Armacanqui y nuevos líderes que surgirían de tal necesidad. El SUTEP también pidió reabrir La Cantuta. En los colegios, los docentes cercanos al APRA y sus maestros eran quienes reemplazaban a quienes estaban en huelga, y en el otro lado estaba el SUTEP, la CGTP, padres de familia, frentes de base, entre otros.

En esos años con una alta complejidad económica y una fecunda creatividad, publica el libro de fábulas 1 y 2, en las que se aplica el método Dolorier, y dio así cinco vueltas a todo el país exponiéndolo (cuenta que no logró llegar a Madre de Dios). Vivía entonces de la venta de sus libros y pasaba dos días por departamentos o zonas rurales, y así fue de pueblo en pueblo, por casi cuatro años. En medio de un discurso en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en desagravio a Mario Florián, poeta y

maestro del Melitón Carvajal, quien escribió el himno al SUTEP, Ricardo compondría la reconocida frase magisterial: “Ser maestro en el Perú es una forma muy peligrosa de vivir. Ser maestro en el Perú es una forma muy hermosa de morir”. Al día siguiente, el poeta Marco Martos lo publicaría en El Diario. Dada la coyuntura y el peso de esta frase, se tradujo en varias partes del mundo. También reflexionaría la época con la frase: “Los que hemos alcanzado la altura, nosotros los maestros del SUTEP, tenemos los ojos llenos de horizontes”.

Durante la huelga magisterial, muchas veces se hacía una romería a la tumba de José Carlos Mariátegui, pero en aquella ocasión los militares no los dejaron entrar al cementerio, lo que culminó en una confrontación que dejó heridos y muertos; el mismo Dolorier quedó herido.

En 1979, el trío Huanta sería el primero en grabar “Flor de Retama”, pues Dolorier ya les había propuesto antes que la incluyan en su repertorio tras escucharlos tocar en vivo. Años más tarde, en la década de 1980, el grupo subversivo Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) tomaría “Flor de Retama” como música de fondo para uno de sus pronunciamientos. También la interpretaría y grabaría la reconocida cantante Martina Portocarrero, difundiéndola a nivel nacional e internacional (también cambió el orden de las estrofas).

5.1.5 “Flor de Retama” por El Trío Huanta

*Cuando las esperanzas del campesino sean quebrantadas
y en donde el esfuerzo de estudiante por progresar, sea expropiada
Ahí crecerá la flor de retama*

“Flor de Retama” (Trío Huanta)

Tabla 4

Datos de Avelino Rojas Cordero (Trío Huanta)

AVELINO ROJAS CORDERO	
Nombre	Avelino Rojas Cordero
Edad	79 (al 2023)
Fecha nacimiento	10 de noviembre de 1944
Lugar	Iguaín – Huanta Ayacucho
Año Grabación	1979 y 2008
Profesión	Contador / Jefe farmacia San Marcos
Situación laboral	Cesante de sector público

Tabla 5

Datos de grabación “Flor de Retama”

Interprete	Álbum	Año	Sello Discográfico	Observaciones
Trío Huanta	Cantando Regreso	2008	DISCOM PUQUIO	CD
Trío Huanta		1979	VIRREY	Disco 45 RPM

El Trío Huanta es una agrupación musical fundada en Lima, en 1974, por tres músicos ayacuchanos: Avelino Rojas Cordero (director, primera guitarra y segunda voz), Rolando Cordero Vega (segunda guitarra), ambos huantinos; y Andrés Palomino Leollac (tercera guitarra y voz principal), natural de Lucanas.

Sus inicios se dieron participando en un concurso organizado por el programa radial “El cantar de los Andes”, de Radio Inca, conducido por el compositor coracoreño Aniceto Rivera Tica, conocido, como el “Hermanito del Alma”. En dicho concurso ganaron el

primer puesto y es a partir de allí que la agrupación fue requerida en diferentes escenarios, tanto en televisión como en radios y teatros.

Hasta 1979, la interpretación de “El Hombre” por el trío Huanta era la más solicitada por sus seguidores. En septiembre de ese mismo año, la huelga del SUTEP estaba en su última etapa, con casi cuatro meses de persistencia⁴². En ese contexto, Ricardo Dolorier, que también participaba activamente de las movilizaciones y que además estaba subrogado como profesor de La Cantuta, fue a escuchar en vivo al Trío Huanta en el Teatro Felipe Pardo y Aliaga. Él ya conocía a Avelino por haber sido su alumno en el colegio González Vigil. El trío hizo un intermedio en el concierto de Los Ecos de Parinacochas y, ya en el camerino, Dolorier se acercó, los felicitó e invitó a una espontánea reunión en un restaurante cercano del jirón Apurímac. Entre el brindis y la reflexión histórica interpretó a toda voz “Flor de Retama”; Rolando Cordero, que siempre llevaba consigo su grabadora a las presentaciones, registró la interpretación. Esa misma noche, la intérprete y compositora Vilma Antayhua ofreció grabar al trío, alegando que tenían las condiciones.

Al día siguiente, la grabación de “Flor de Retama” fue analizada por Avelino Rojas, quien le encontró todo el sentido a la música y a la letra. En el transcurso de dos semanas, Vilma llamó al trío para que se presenten en el set, y les propuso que grabasen “La Cuartilla de Cañazo” y “Flor de Retama”. Además, grabarían también el disco “Flor de Violeta”. Los tres discos fueron grabados en formato de 45 RPM, sin que el trío costee ninguno; tampoco tuvieron derecho a los mismos, pero sí recibieron un pago. Si querían vender algún disco, compraban copias y las revendían. El primer disco salió en 1979; el segundo, “Flor de Retama”, en 1981 y, el último, en 1982. En esa primera versión se

⁴² Duró del 4 de junio al 29 de septiembre.

omitiría uno de los versos de “Flor de Retama”, ya que, dada la capacidad de tiempo del disco de 45 RPM, solo permitía tres minutos. Por otro lado, sí respetaron la forma y orden concebido por Dolorier.

En la huelga magisterial también se haría presente el Trío Huanta con su repertorio propio y reflexivo, teniendo ya en su recopilación dos de las canciones testimoniales más reconocidas como son “Flor de Retama” y “El Hombre”.

El trío empezó a viajar por diversos departamentos del Perú y a zonas rurales. En la capital limeña su música era solicitada en los que se conocen como barriadas y pueblos jóvenes, también en sindicatos, donde era requerida “Flor de Retama”. Al poco tiempo, las grabaciones y el Trío Huanta serían observados y censurados en pleno régimen de Francisco Morales Bermúdez Cerruti y, luego, durante el gobierno de Fernando Belaúnde Terry.

Así, se prohibió la venta de la primera grabación y era requisada tanto en Ayacucho, como en Lima. Las radios y emisoras donde sonaba la canción eran intervenidas por la policía. Fueron invitados con frecuencia a la televisión y Radio Nacional; en esos años, el director de Radio Nacional era Florencio Coronado y a él le gustaba mucho el Trío Huanta, por lo cual eran programados con la condición de sacar de su repertorio “Flor de Retama”, sin embargo, “El Hombre” sí era permitida. Además, cuando llegaban, en la entrada les revisaban las guitarras con detenimiento.

Los discos que Avelino mandó a su distrito natal, Iguain, en Ayacucho, con su madre, fueron enterrados por ella misma debido a que los militares intervenían las casas. En los hogares donde encontraban estos discos detenían a las personas, por lo que le increpó haber grabado esos discos y le aconsejó dejar de cantar esas canciones.

Andrés Palomino Leollac, el cantante del trío, era sub oficial de la FAP. En una reunión amical con sus colegas, entre brindis, compartiendo experiencias, contaría públicamente que él había grabado esa canción, “Flor de Retama” y la cantó para sus amigos. Pocas semanas después fue dado de baja y apartado de las Fuerzas Armadas. Esa sería la razón de la separación del trío.

En 1982, se volverían a reunir coyunturalmente para un concierto en el Campo de Marte, en apoyo a familiares de presos políticos. La agrupación estaba identificada con diversos movimientos sociales, y también buscaban promocionar su disco, para lo cual adquirieron 50 copias del mismo. Ensayaron con constancia para esa fecha. Sintoniando la radio, un día antes, el periodista Juan Ramírez Lazo transmitió en vivo “Flor de Retama”, por el Trío Huanta, en su Programa Radio Periódico, de Radio Victoria, pidiendo que le pusieran atención a esa canción, porque la venían cantando diversos grupos “pro senderistas” en las calles y en las plazas. Llamó así abiertamente al servicio de inteligencia, diciendo que esas agrupaciones estarían en el Campo de Marte. Al día siguiente, por ese motivo, recuerda Avelino, se les negó la participación.

El trío cesó al poco tiempo en una época dura de la historia peruana. Cada uno seguiría su labor. Óscar se fue a Arequipa y trabajaría como taxista. Se juntarían ocasionalmente con los hermanos Cordero, pero ya no era un proyecto. Luego de un largo receso, en 2008 Avelino volvería a armar el grupo, esta vez con Constantino Parhuay Porras en la primera voz y tercera guitarra, y Óscar Canchanya Aramburú en la segunda guitarra. Con esa formación volverían a grabar “Flor de Retama”, en el álbum *Cantando Regreso*, esa vez, sin omitir ningún verso y ya en formato CD. A la fecha la agrupación sigue vigente en su propuesta de folklore tradicional y canción testimonial en el Perú, con

una historia digna de ser contada.

5.1.6 *Cesante y maestro de por vida*

En 1981 Ricardo Dolorier se jubiló en un momento en el que la docencia en aula competía con sus cátedras y giras nacionales por el método Dolorier. Muchos de los que antes fueron sus estudiantes lo invitaban como ponente y también los municipios. Con 30 años de servicio, cesó a los 47 años.

En pleno conflicto armado interno, continuó recorriendo el país, dada su vocación de maestro. En uno de esos viajes a la provincia selvática de Tocache, los militares detuvieron el ómnibus donde viajaba, y un oficial y un soldado lo hicieron bajar. Fue entonces que le pidieron su documentación y, mientras la analizaban, al igual que sus maletas, Dolorier se acercó a disfrutar el horizonte, ver la carretera y el paisaje; mientras lo amenazaban y apuntaban con un arma, creyendo que iba a saltar. Luego continuó el viaje, al estar todo en orden.

Esos sucesos sociales profundos de su vida lo han inspirado a componer canciones. No incursionó en la poesía, pero sí en la música popular, de donde extrajo literatura. Dolorier ve el arte como una necesidad expresiva, un medio para elevar la espiritualidad de su pueblo. Considera también que la política es un factor fundamental para la vida de una sociedad, que una buena política garantiza felicidad en el ser humano y una mala política genera desdicha. En ese sentido el arte también tiene que tener un papel que cumplir. “Arte puro, puro, pues en los cielos: Dios, los ángeles, los arcángeles; está bien pues, pero frente a lo que se vive diariamente, hasta el amor se puede cantar con una intención” (Dolorier, entrevista, 31 de mayo del 2018).

Al wayno ayacuchano lo conoció fundamentalmente en temas de amor y con consecuencias como la decepción y la traición. Por ello, autores como el propio Dolorier, Ranulfo y Walter Humala, comenzaron a abrir nuevos horizontes para la canción.

Desde 1990 hasta la actualidad, sigue dando conferencias, participa en congresos y actualiza su Método Dolorier. En el año 2002 se comprometió con su actual compañera, Hilda.

El 6 de noviembre del 2009, la reconocida cantante Amanda Portales organizó, en el auditorio Nicomedes Santa Cruz del Parque de la Exposición, un homenaje por los 40 años de “Flor de Retama”, y además se celebró el Día de la Canción Ayacuchana, con invitados como Sila Illanes, Margot Palomino, Josefina Ñahuis, Silverio Andrade, entre otros.

Tiene y sostiene críticas al Ministerio de Educación, pues sucesivos gobiernos vienen sosteniendo que leer rápido es igual a entender lo que se lee. También cree que ha habido incapacidad y derroche de dinero, pruebas censales que no aportan al aprendizaje que va en declive; que hay arribismo, comercio en el cambio constante de libros y una burocracia estéril.

Muchos de sus temas hoy son interpretados por Margot Palomino y Norka Monzón. Aprecia a los autores Hugo Almanza, Rafo León y Walter Humala. Ha recibido premios como:

- Premio Nacional de Educación Horacio 1980 en la categoría creatividad, por su método de lectura Dolorier.
- Medalla y Diploma al Maestro por el Consejo Provincial de Lima Metropolitana; título

honorífico de Maestro de los maestros del Perú, conferido por el Sindicato Único de Trabajadores de la Educación, SUTEP.

- En 2016, Premio Nacional de Cultura en las disciplinas de Letras y Humanidades

Se ha desempeñado como asesor de Lectura del Ministerio de Educación, de 2002 a 2003; expositor principal de Didáctica de la Comprensión Lectora; Capacitación para profesores de Lengua y Literatura, y de docentes de los institutos superiores de Educación, por el Ministerio de Educación.

“Flor de Retama” sigue vigente en diversos colectivos populares y en el imaginario de mucha población provinciana, de la capital, luchadores sociales, poblaciones en conflicto, activistas, entre otros y, según cuenta, con mucha frecuencia se canta en Europa y en otras partes del mundo. Diversas editoriales como IPENSA han actualizado su libro de fábulas, en el que se encuentra el Método Dolorier, con diversos títulos, según el currículo vigente de la escuela pública.

5.2 Ranulfo Fuentes y “El Hombre”

*Y quiero ser como el viento
que recorre continentes
y arrasar tantos males
estrellarlos entre roca
y arrasar tantos males
y estrellarlos entre roca*

“El Hombre” (Ranulfo Fuentes)

Esta sección trata la vida del compositor Ranulfo Fuentes Rojas, desde su nacimiento, familia y entorno, y sus principales vivencias, así como sus procesos académicos, su vinculación con la música y su poesía testimonial.

Datos del compositor Ranulfo Fuentes Rojas

RANULFO FUENTES ROJAS	
Nombre	Ranulfo Amador Fuentes Rojas
Edad	82 (al 2023)
Fecha nacimiento	18 noviembre 1940
Lugar	Santiago de Punki (La Mar - Ayacucho)
Año de composición de “El Hombre”	1970
Profesión	Joyero, estudió orfebrería en Bellas Artes. Docente de lengua y literatura, egresado de la Universidad San Cristóbal de Huamanga. Poeta y compositor.
Situación laboral	Cesante

Tabla 7

Datos de grabación de la canción “El Hombre”

Álbum	Intérpretes	Año	Sello Discográfico	Dirección
El Hombre Canto del Pueblo	Voz: Ranulfo Fuentes Guitarra: Manuelcha Prado	2002	Tri-Lucero	Manuelcha Prado

5.2.1 *El campo y los primeros años*

Ranulfo Amador Fuentes Rojas nació el 18 de noviembre 1940 en el caserío de Uchpakunka, comunidad de Santiago de Punki, distrito de Anco, provincia La Mar, departamento de Ayacucho, Perú. En ese caserío, en la ruta de San Miguel a Anco, habían alrededor de 10 casas.

Su padre fue don Amadeo Fuentes Quintanilla, natural de Huamanga, quien estudió

hasta tercero de secundaria y se dedicó a los negocios ayudando a su madre en Punki, donde conoció a Lucía. Luego, por sus inquietudes de aventura llegó a la selva de “La Chunchada”, en la hoy llamada Nueva Palestina (La Convención, Cusco), cuando se decía que ahí no había llegado nadie de la sierra. Luego se instaló, con el consentimiento de la comunidad de Punki, en Belempata e Ipacarpa, junto a los chunchos de Cirilo⁴³, y se hicieron pioneros en cultivar café en la zona. Ranulfo recuerda a su padre como un hombre justo, muy amigo de los comuneros y mistis, enemigo de los abusos de los hacendados y pudientes de la provincia y departamento. Amadeo, su padre, viajó y conoció otras realidades del país, pobreza, explotación, avances, muchas historias que les contaba a sus hijos y siempre recomendaba que la única herencia de los pobres es el estudio, “dejar algo en la cabeza”, lo cual Ranulfo suscribió en su vida. Finalmente, Amadeo falleció en un accidente, desbarrancándose en 1953 (Vásquez y Vergara, 1990, p. 19).

Doña Lucía Rojas Sosa, natural de Punki, su madre, estudió hasta tercero de primaria, sabía leer y escribir; fue quien acompañó a sus hijos en las tareas de sus primeros años de estudio. Se caracterizaba por su fuerza, habilidad y buena disposición hasta para los trabajos pesados; era quien ayudaba a otras mujeres en ausencia de sus esposos. Lucía y sus hijos, en ausencia del padre, sembraban y cosechaban papa, y cargaban leña para la cocina. Falleció en 1951, en un día de labores que no culminó tras un dolor de cabeza y una hemorragia nasal.

Ranulfo pasó su infancia con comuneros, sus padres y su abuela paterna, doña Justina Quintanilla, era una de las pocas personas que sabían leer y escribir en Punki (donde se seguía practicando el trueque), redactaba documentos para los pobladores

⁴³ Los chunchos de Cirilo son los lugareños de la zona.

quechua hablantes, convirtiéndose en consejera y comadre (Vásquez y Vergara, 1990, p. 21). En dicha localidad se estudiaba hasta segundo de primaria; los “varayuk”⁴⁴ eran los encargados de administrar la comunidad, eran elegidos en navidad, empezaban a ejercer desde enero por un año, reconocidos formalmente en asamblea; sus funciones iban desde lo moral, la faena del trabajo, organización de fiestas como los carnavales y también sancionar las indisciplinas, llevando a los infractores a los tenientes gobernadores (p. 27). En los años noventa la ganadería disminuyó, tomando en cuenta que en 1983 el pueblo de Punki fuera arrasado y sus pobres casas quemadas (p.26).

Su madre murió cuando Ranulfo cursaba segundo de primaria. Fue en su memoria que compuso “Lucía” (1986). Seguidamente, Ranulfo y su hermano pasaron meses en la selva, donde laboraba su padre, en La Chunchada, que pasó a llamarse Nueva Palestina. En 1952, a los 11 años, empezó a vivir con su abuela. Hizo el tercer año de primaria en Sacharaqay y, al siguiente año, en la capital provincial, San Miguel, no pudo culminar el cuarto año de primaria por la muerte de su padre.

En noviembre de 1953 llegó a Lima, invitado por su tío Abdón Fuentes, y culminó la primaria. A Lima ya habían migrado bastantes ayacuchanos con los que pudo compartir; la población era aún pequeña, llegaba al millón de habitantes. Ranulfo recorría las calles en bicicleta, alquilada o prestada. En su estadía en Lima escribió letras y melodías en la forma musical del vals peruano, gusto que lo acompañaría hasta su retorno a Ayacucho, en donde se comprometió con la música del folklore ayacuchano, con el wayno especialmente.

Su hermano Amador falleció a los 15 años, en 1958, pero por problemas

⁴⁴ El varayok es una autoridad tradicional de las comunidades campesinas (Vásquez y Vergara, 1990, p. 19).

económicos no pudo viajar desde Lima al entierro en Huamanga. En 1961, regresó a Huamanga para acompañar a su abuela, en el barrio de San Sebastián, donde pasó gran parte de su vida. En los años 60 continuó la secundaria y participó en muchos concursos de poesía, teatro, declamación y periodismo. Trabajó como operario de joyería para sustentar sus estudios y, en paralelo, llevó la especialidad de orfebrería y grabado, en la escuela regional de Bellas Artes.

5.2.2 *La universidad y El Hombre*

En 1969 logró dos de sus metas: ingresar a la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH) para seguir la carrera de Lengua y Literatura, e independizarse gracias a su labor de joyero. Desde Lima, su tío Gonzalo, hermano menor de su padre, le enviaba literatura, como novelas, que “supo aprovechar”. Era el año de la matanza de estudiantes secundarios que se oponían al D.S. 006-69, impuesto por el gobierno militar, y que atentaba contra la gratuidad de la enseñanza. En esa agitación social murieron más de 30 personas entre estudiantes, campesinos, pequeños comerciantes y artesanos.

Ese hecho histórico impactó contundentemente en la población ayacuchana y en la sensibilidad de los artistas. Allí surgió el germen de “El Hombre” (Vásquez y Vergara, 1990, p. 47). Los hechos históricos entre la dictadura y la muerte, durante el gobierno de las Fuerzas Armadas al mando del general Velasco, coincidieron con la experiencia de la guerra de Vietnam.

La universidad acercaría a Fuentes a la política en un momento en el que distintos grupos de izquierda buscaban hegemonizar el movimiento estudiantil. Se debatía sobre distintas posturas ideológicas, como interpretaciones y aplicaciones del marxismo, que pasaban de la institución a los barrios y calles. En la UNSCH también se aproximó a los

clásicos de la literatura universal, entre los que destacan García Márquez por su sensibilidad social, la poesía de Cesar Vallejo, José María Arguedas y Ciro Alegría, o a la música de Felipe Pinglo. Asimismo, en Ayacucho, Ranulfo tuvo la amistad de Raúl García Zárate, a quien le dedicaría “El Pajarillo”. El gran guitarrista peruano también lo animaba a seguir en la composición. A Ranulfo, según él mismo comenta, entre otras personas, los obreros, campesinos y estudiantes lo alentaron a desarrollar su producción.

En la universidad compuso “El Hombre” y poesías en quechua. Con la poesía ganó el primer puesto en los juegos florales. En 1973, el grupo Trilce⁴⁵ interpretó por vez primera “El Hombre”, en la UNSCH, donde Ranulfo hacía ya sus prácticas docentes profesionales. De 1975 a 1980 se desempeñó como docente de escuela pública y participaba en actos culturales del pueblo de Huancapi, de la provincia de Víctor Fajardo, en donde laboraba con gente adulta, niños, analfabetos y presos del Centro de Rehabilitación y Adaptación Social (CRAS) de entonces. No conocía el lugar y lo asumió para aportar y aprender. En ese periodo compuso “Huk Sol” y “El Jilguero”. Cabe mencionar que Fuentes, en todos los pueblos donde laboró, compuso poemas y canciones de la vida propia, así como de alegrías y sufrimientos propios y colectivos.

Desde 1980 pasó gran parte de su vida en Huamanga, en pleno conflicto interno, en donde además reflexionó sobre la extrema pobreza que se vivía en aquel entonces, en uno de los departamentos más desdichados del país, donde se disputaban el poder Sendero Luminoso y el Estado Peruano. Su último hermano, de siete años, falleció ese mismo año, tras un accidente en la selva de Quillabamba, pero por problemas económicos tampoco

⁴⁵ Lo integraban: Janet Cevallos, Norma Gómez, Aurelio Agüero, Marcial Pareja, alumnos y compañeros, con asesoría y por iniciativa del profesor José Antonio Sulca Effio.

pudo viajar al entierro, y le compuso la canción “Hermano” en 1981.

En 1986 participó en el SICLA con otros cultores del Perú y los más reconocidos intérpretes y compositores de la Nueva Canción Latinoamericana. Su carrera musical iba ligada a congresos de folklore.

Ranulfo Fuentes, actualmente es cesante. Ha tenido como preferencia para sus obras las formas musicales del wayno, el carnaval, el yaraví y la marinera, pero con preferencia del wayno. Se considera vallejiano; en su juventud declamaba varios poemas de Vallejo fue esa influencia literaria lo que lo llevó a escribir; lo admira, entre otras cosas, “por ese dolor humano”. También admira a José María Arguedas, Mariano Melgar como poeta, Ciro Alegría, López Albújar. Entre los escritores extranjeros admira a los rusos Máximo Gorki y Dostoievski; franceses como Victor Hugo, y los latinoamericanos José Martí, el cuentista Horacio Quiroga y el colombiano Gabriel García Márquez.

Su música, en castellano y quechua, se basa en la música tradicional ayacuchana, como él menciona. Según los estudiosos, sus canciones han sido innovadoras, y ahí nace el nuevo wayno testimonial, de denuncia social, y también su forma. Agrega que, en vez de cuartetos, por ejemplo, utiliza octosílabos de seis versos, dando prioridad al mensaje, sin repetir palabras. También cuenta que tiene la necesidad de expresar con entendimiento y en forma libre, y no gusta de rimas ni métricas. En “El Hombre”, en cuatro estrofas, denuncia las atrocidades de las guerras, la desigualdad, la miseria, el hambre, la esclavitud, la injusticia, la falta de libertad, de todas las épocas, como él comenta (Fuentes, entrevista, 29 de mayo del 2018). Tiene una visión amplia de la historia humana y se opone a las distintas formas de opresión que ha habido a nivel mundial. Cuenta que lo han motivado las injusticias históricas como la esclavitud, los imperios, la agresión norteamericana en

Vietnam, Camboya, Irak, Panamá, países del Medio Oriente y Latinoamérica; todos ellos antes de la matanza de estudiantes en Ayacucho (en relación a la composición de “El Hombre”). También, cuenta que sintió la muerte del Che, que es partidario de las revoluciones desde Espartaco hasta Túpac Amaru.

Sus temas han estado centrados en la mujer, como sus temas “Lucía”, “Madre”, “Cumpunchullay” y “Amor de niño”. Grabó para la UNICEF. Ha compuesto para el maestro de escuela pública, para el hombre, el niño, el obrero, marginados, olvidados y discriminados del mundo. El tema “Hermano” lo dedicó también a los desaparecidos en el tiempo de la violencia de 1980.

No se considera cantante, sino que sus canciones son poesía cantada. Recuerda como escenarios particulares las Universidades de San Marcos, la UNI, la Cantuta, entre otras, que considera universidades democráticas del Estado peruano.

Se opone a la música de raíz folklórica que solo apunta a la comercialización, con temas como la “cervecita, al desamor, el fracaso o el engaño”, lo concibe como una distorsión, tanto en la melodía como en las letras, para ser más vendibles, “más prioridad le dan al dinero y no hacia el arte mismo, porque son generalmente canciones de diferentes géneros descartables” (Fuentes, entrevista, 29 de mayo del 2018). Considera que se deben estudiar las formas propias del folklore y que es importante el mensaje social, cultural y buen manejo del vocabulario, del castellano y del quechua, para que perduren. Considera que la política es importante en la música y que la canción que tenga cualquier género, tiene que culturizar [sic], tiene que abrir el camino para los jóvenes, el camino para los adultos.

Admira a algunos autores de la Nueva Canción Latinoamericana como Atahualpa

Yupanqui y Mercedes Sosa de Argentina; Inti Illimani, Víctor Jara, Violeta Parra, de Chile; también a Pablo Milanés y Silvio Rodríguez de Cuba, entre otras corrientes nuevas revolucionarias como la de España: “conscientes de que el mundo debe de cambiar, siguiendo los pasos del poeta García Lorca” (Fuentes, entrevista, 29 de mayo de 2018). La música y poesía, con esa orientación, la escuchó muy joven desde los 14 a los 15 años, de cuando vivía en Lima. También reitera su admiración por Felipe Pinglo Alva, del género del vals, y por Benigno Ballón Farfán, de Arequipa. Admira a compositores como Dolorier, Walter Humala, Manuelcha Prado, Puka Pirucha y Carlos Huamán López. A estos últimos los considera innovadores y parte de una Nueva Canción en el país. Asimismo, admira a algunos compositores de Junín, como los de la muliza “Falsía”, de la lucha de los mineros, o “Madre” de Manuel Acosta Ojeda.

En su trayectoria ha recibido premios en Madrid y en Barcelona; en el Ministerio de Cultura; en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con la medalla de San Marcos, en 2002; como poeta en la lengua quechua, en la Universidad Villareal; en 2001, obtuvo el primer puesto por 42 poemas en lengua quechua; en 2015, recibió las Palmas Magisteriales por el MINEDU; recibió un homenaje por el Congreso de la República en 2017, y en noviembre del mismo año, la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga le otorgó el Doctor Honoris Causa. “Todos estos premios para mí significan mucho, pero reciben el nombre de mi pueblo Ayacucho, del Perú, y en nombre de los pueblos olvidados y marginados del mundo” (Fuentes, entrevista, 29 de mayo de 2018).

5.2.3 “El Hombre” en La Guitarra de Manuelcha Prado

*Te enseñaré a ver el mundo ancho, ya no tan ajeno
sus mares, valles y desiertos, pájaros de mil colores
trinos que envuelven la vida y versos que elevan al hombre*

*y al final de mi existencia dejarte como herencia
una patria linda y libre*

“Trilce” (Manuelcha Prado)

Tabla 8

Datos de Manuelcha Prado

MANUELCHA PRADO	
Nombre	Manuel Prado Alarcón
Edad	68 años al 2023
Fecha nacimiento	16 de Junio de 1955
Lugar	Puquio, Lucanas - Ayacucho
Año de grabación de “El Hombre”	2002
Profesión	Cantautor, concertista y maestro de música
Situación laboral	En actividad artística

Manuel Prado Alarcón nació el 16 de junio de 1955 en Puquio, provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho, y cursó sus estudios en el colegio Nacional Manuel Prado. En su niñez conoció pueblos como El Valle en Sondondo, Ayacucho; Jayalca, Lambayeque, donde viajó con su madre, con quien además solía salir de vacaciones hacia la costa, conociendo pueblos como Nasca, Palpa, Ica y Lima.

Empezó a tocar la guitarra a los 12 años, influenciado por la tradición musical de su pueblo. En sus inicios participó de varias agrupaciones musicales y proyectos, para luego convertirse en solista, como intérprete y compositor.

En 1978, viajó a Lima, donde terminó la secundaria. Luego estudiaría Tecnología Electrónica en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, después Antropología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En 1978 incursionó en el

teatro, en las obras Amor Mundo y Yawar Fiesta, de José María Arguedas, bajo la dirección de Vidal Luna.

En sus inicios en Lima, formó con su hermano el grupo tropical “Tempestad 5”, nombre adoptado a partir del libro de Luis Valcárcel “Tempestad en los Andes”. Dado que los primeros migrantes que con cierta alienación habían renunciado a consumir y escuchar su música natal, esta agrupación permitió a los hermanos Prado adaptarse y acercarse a circuitos musicales limeños y al público, con un repertorio de músicaailable de la época, con canciones de los grupos Manzanita, Los Destellos, Diablos Rojos, y también de autoría propia. Los waynos sonaban pasando las 11 o 12 de la noche, cuando su público lo solicitaba, con menos prejuicio tras la celebración. Asimismo, Prado también conocería y aprendería de la música costeña, llamada música criolla.

A mediados de 1970 regresó a Puquio interesado por recopilar la música rural de su región, tanto en quechua como en español, incorporando a su repertorio formas musicales como el wasichakuy, que se canta para los techados de casa; la wawa pampay, música de entierro del niño indígena; la ayla, danza de recorrido en la fiesta del agua; el torovelay, música de la fiesta de la herranza en Soras, Lucanas, así como la sonoridad de la Danza de las Tijeras en canciones como “Alba”, “Atipanakuy”, “Docecobray”, “Wallpa Waqay” entre otras.

Algunos de sus arreglos para guitarra provienen de la adaptación de versiones originales en arpa y violín, así como de onomatopeyas en la guitarra, y afinaciones o templates como: comuncha, diablo, baulín, arpa, decente 2, conchucano, sanchecerro, morochuco, manuelcha, etc.

En 1982, obtuvo el segundo lugar en el Primer Festival de la Canción Peruana

Daniel Alomía Robles, con su canción “Piedra en el Camino”, una de las más reconocidas. En 1983, quedó como ganador absoluto del Festival Chabuca Granda, con su famosa canción “Trilce”, en el que se aprecia la admiración y cercanía a la poesía de César Vallejo. A su primera hija también le puso Trilce.

Hasta 2018, tiene 14 producciones musicales de raíz andina, aportes a la guitarra peruana y propuestas de composición que nacen de la tradición. Entre ellos grabaría “El Hombre”, en 2002, en el álbum “El Hombre Canto del Pueblo”, producción que Prado dirigió habiéndole propuesto a Ranulfo Fuentes, sacar adelante con algunas de las principales canciones de Fuentes.

En 1986 fue invitado a participar en la SICLA. Entre 1985 y 1994 participó en diversos eventos internacionales como concertista, compartiendo con Rafael Riqueni (España), Eulogio Dávalos (Chile), Toto Blanke (Alemania), Rudolf Dasek (Checoslovaquia), John Butler, William Matheus (EE.UU.) y Progetto Avanti (Suecia). También participó en el Festival Cosquín de la ciudad de Córdoba, Argentina, en 1985.

Entre 1992 y 1994, realizó una gira por Europa, invitado por instituciones culturales, universidades, organizaciones de maestros, sindicatos e iglesias, viajando a Dinamarca, Alemania, Noruega y Suecia.

En 1990, Javier Echeopar publicó tres obras de Alfonso Silva y de Prado, en su libro *Música para Guitarra del Perú*. Dicho material viene siendo incluido en el currículo de estudios de guitarra en centros de enseñanza musical, públicas y privadas, del Perú.

5.3 Walter Humala, Una Rosa Roja

*La miseria se hizo poema, el hambre se hizo canción
y la herida encadenada a la indolencia*

para calmar su dolor se convirtió en rosa roja

“La Rosa Roja” (Walter Humala Lema)

Tabla 9

Datos de Walter Humala Lema

WALTER HUMALA LEMA	
Nombre	Ángel Walter Humala Lema
Edad	72 (al 2023)
Fecha nacimiento	12, de Noviembre 1951
Nacimiento	Lima, creció en Coracora
Año composición “La Rosa Roja”	1982
Estudios	Veterinaria, antropología, periodismo y sociología (completo).
Profesiones pasadas	Intérprete, taxista, vendedor de libros
Situación laboral	Presidente de la Sociedad Nacional de Intérpretes y ejecutantes de la Música – SONIEM
	Músico, cantautor e intérprete

Tabla 10

Datos de grabación de “La Rosa Roja”

Álbum	Intérprete	Año	Sello Discográfico	Productora
Lo mejor de Walter Humala	Walter Humala	1998	FR ⁴⁶	ACF
Zorros de Arriba	Dúo José María Arguedas	1987	Volcán	ACF

5.3.1 Coracora y los primeros años

Ángel Walter Humala Lema, nació “circunstancialmente en Lima” el 12 de

⁴⁶ Familia Rodríguez.

noviembre de 1951 (Walter Humala, entrevista, 30 de septiembre del 2018). Creció en Coracora, capital de Parinacochas, Ayacucho, en donde culminó sus estudios de primaria y secundaria. Es “el primer hijo y segundo hijo”, ya que el primero falleció debido a una intervención quirúrgica por labio leporino. Tuvo cinco hermanos de padre y madre, y uno solo de padre. Su progenitor fue don Juan Julio Humala Castañeda, natural de Pacapausa, distrito de Parinacochas, quien tuvo estudios secundarios y se desempeñó como ganadero y agricultor independiente. De niño, junto a sus hermanos, concurría a la capital limeña por revisiones médicas. Sus hermanos se quedaban allí en vacaciones, pero desde que tuvo uso de razón y voluntad, Walter prefería regresar a Coracora, donde convivía con los trabajadores del campo. La familia Humala, era una de las principales familias de la ciudad, con una posición económica acomodada, como hacendados locales. Juan era autodidacta, se autoidentificaba con la izquierda maristaeguísta–marxista; era simpatizante del PCP. Su hermano Heriberto Humala sí había militado en el PCP e incluso viajó a Rusia, al igual que el hermano de su madre, Alfonso Lema. Don Juan Julio Humala era una persona cariñosa, pero muy exigente en el trabajo, siempre inculcaba a sus hijos que sean hombres de bien para la ciudad, así como de principios izquierdistas.

La madre de Walter fue doña Rogelia Lema Rodríguez, quien estudió hasta tercero de secundaria y se dedicaba al trabajo en el hogar. Fue quien le compró la primera guitarra a Walter cuando llegaba a los 15 años. Mostraba ternura y cariño constante a sus hijos. “mujer de tez blanca”, dominaba el quechua, por lo que tenía más cercanía con la población campesina, lo que causaba celos en su esposo. Era madrina de niños campesinos, asistía con sus hijos a bautizos e inauguraciones de casas. Todo ello influyó en la vida social de Walter Humala; de ahí su cercanía al quechua y a la población campesina.

En su niñez jugaba con los hijos de los campesinos, los juegos eran “coteja, coteja”, pruebas de valentía y de concurso, como cruzar ríos, cazar pajaritos, cosechar tunas en el barranco. En las excursiones de la escuela pública número 623, donde hizo la primaria, se juntaban niños de las principales familias de la zona, pero él no era cercano a ellos, y se quedaba voluntaria e involuntariamente con los campesinos.

En 1960, la cinematografía mexicana que circulaba en el Perú influyó en su contacto con la interpretación musical, sumado a la valoración de su madre y la motivación de sus vecinos que le pedían cantar. En paralelo a sus estudios secundarios se hizo intérprete de guitarra y canto, pese a la resistencia de su padre, quien se oponía por temor a que se convirtiera en músico bohemio. Por otro lado, tenía el apoyo de su tío Alfonso Lema, que los motivaba a él y a su hermano Julio para que se dediquen a la música; les hacía escuchar música clásica, música folklórica latinoamericana, tango, entre otras músicas del mundo. Alfonso les recomendaba que no se conviertan en músicos de cantina. En esa etapa, Walter conocería la música de Atahualpa Yupanqui.

Cursó secundaria en el colegio nacional 9 de diciembre hasta 1968. En el colegio empezaría con las serenatas. La primera clase de guitarra la recibió de su amigo de colegio Alberto de la Rosa; también aprendió al ver y compartir música con Miguel Mansilla y con el lugareño Vidal Bernaola. Así fue aprendiendo del folklore andino y de la música costeña peruana y latinoamericana. La guitarra lo hizo relacionarse con gente mayor por las serenatas, la retribución era la amistad, compartir, las bebidas, comida, etc.

Iba a la finca de sus padres de paseo por una semana, máximo, ayudaba a su padre desde los cuatro o cinco años, haciendo encargos (alcance, compras). En la secundaria se acercó más al trabajo de la agricultura, sembrando y cosechando papa, maíz, trigo, cebada,

productos de la zona. Su padre producía leche y queso, y también engordaba animales para llevarlos al camal limeño, y aprendió a arriar al ganado, trasladándolo a que coma pasto de un lugar a otro, en tierras propias o alquiladas para ese fin. Criaban caballos por la necesidad de transporte, llegó a domar casi por completo un caballo, y cuatro caballos en la segunda y última parte del proceso, que es la enfrenadura; para estas tareas se necesitaba destreza y experiencia.

En su primera etapa en Coracora, fue intérprete popular, ligado a la bohemia artística. Ahí los jóvenes estaban ligados al deporte o la música, ya que no era masiva la televisión.

5.3.2 *La salida de Coracora y el ambiente universitario*

En 1968, a los 17 años, salió de Coracora definitivamente para cursar estudios superiores. En aquel tiempo, el movimiento estudiantil era fuerte y fue amenazado de expulsión en sus primeros meses de estudio en la Universidad Ricardo Palma, por salir a las movilizaciones con su promoción, lo cual tomó como pretexto para salir del país en 1969, para conocer la experiencia política de Chile y el gobierno de Allende. En un principio decidió estudiar veterinaria con la idea de volver a Coracora; quería ser ganadero y agricultor como su padre, quien le puso como condición lograr el título, pero en el camino se decidió por las ciencias sociales. Así siguió periodismo en la Universidad de Chile, cambiándose luego a la carrera de antropología. Años después cambió de centro de estudios en la Universidad de Concepción.

El ambiente universitario tenía tendencias de izquierda, y en los mismos currículos universitarios se apreciaban cursos como: Marxismo 1 y 2, Materialismo Histórico y Dialéctico. Humala profundizó y reflexionó más sobre el movimiento de la Nueva Canción

Latinoamericana y puso más atención a los cantautores: Atahualpa Yupanqui, Víctor Jara, Violeta Parra y Silvio Rodríguez, quienes darían un giro rotundo a su vocación y concepción de cantautor, reflexionando que venía de un país con una rica tradición folklórica, por lo que no era adecuado dejar de lado la raíz andina. Más adelante encontraría en la obra de Mao “Intervenciones en el Foro de Yenán”, un análisis similar, el de “hacer un arte con contenido democrático y forma nacional”, había que reivindicar la forma nacional (que se encontraba en la música folklórica tradicional peruana) para arribar a una propuesta de una Nueva Canción en el Perú en concordancia con la NCL, por lo cual tendría que tener un carácter democrático y naturalmente político. Por otro lado, en el caso de la música folklórica encontraba como temas el dolor, la ausencia y la muerte, coincidiendo en la crítica que refería el gran charanguista Jaime Guardia sobre la música andina, cuando Guardia laboraba en el entonces Instituto Nacional de Cultura. Para Humala, este era un “contenido de morbos y muertes, correspondientes a clases dominantes, que expresaban la semifeudalidad, grados de depresión, de desencanto y hasta la descomposición de la sociedad prehispánica, la cual se ha mantenido hasta la República en los andes” (Walter Humala, entrevista, 30 de septiembre del 2018).

En 1973 también conocería la cárcel tras el golpe de estado de Augusto Pinochet. Humala fue dirigente estudiantil de la escuela de periodismo, y un extranjero que llegó en el gobierno de Allende, atributos que lo hacían propenso a la criminalización. En 1974 la situación lo obligó a retornar al Perú, en donde continuaría por unos años sus estudios de antropología en la Universidad de San Marcos. Estos procesos, así como los movimientos sociales de la década de 1970, el movimiento campesino, el paro nacional del 19 de julio de 1977, así como el conflicto armado interno del Perú lo marcarían como autor. En el plano

internacional, encontraríamos los primeros temas de la NCL, nacidas a finales de 1960 como fueron: La guerra de Vietnam, los movimientos sociales antiimperialistas, las guerrillas latinoamericanas, la muerte del Che, la lucha contra la discriminación racial. Todo ello formó parte de su conocimiento y lo motivó en sus inicios como compositor, por necesidad. Asimismo, la nostalgia por Coracora y el mundo del campo, también sería proyectado en sus primeras composiciones.

5.3.3 *“La Rosa Roja” y la NCP*

Al retornar al Perú, encuentra que la canción y temas del folklore seguían siendo los mismos, se seguía cantando “al amor y desamor, despecho, ausencia y muerte”. En cambio, los temas “El Hombre” y “Flor de Retama”, significaron para él un camino por seguir, desarrollado en un tiempo en el que había mucho por decir en el plano social. Asimismo, entraron también temas más íntimos como el romanticismo, canciones de la realidad de su infancia, la nostalgia por la tierra dejada, entre otras. Así, empezó su carrera como creador a finales de 1970, a sus 27 años.

Tuvo un acercamiento con el movimiento de la NCP y participó del mismo. Conoció así el trabajo de Tiempo Nuevo, Puka Soncco, Vientos del Pueblo, todos parte de la Coordinadora de Artistas Populares 19 de Julio que nació en 1978, en referencia al paro nacional de 1977. En la Asociación Nacional de Escritores y Artistas conocería a Martina Portocarrero, con quién más adelante conformaría Hermanos del Ande.

Es desde 1977 que comienza un trabajo más profesional en la música, por lo que conforma la agrupación Hermanos del Ande con su hermano Julio Humala (guitarra), Luis Salazar (guitarrista y esposo de Martina Portocarrero) y la reconocida intérprete Martina Portocarrero, que había dejado de trabajar en aquel tiempo con Tiempo Nuevo, agrupación

que tuvo un gran impacto en el movimiento de la NCP.

Según versión de Walter Humala, Los hermanos del Ande se separaron por diferencias políticas relacionadas con la organización grupal, el desinterés de la intérprete por el estudio interno, la mala comunicación en el escenario y otras motivaciones. Luego, Walter y su hermano Julio conformarían el Grupo Cultural José María Arguedas, integrado también por Ricardo Rodríguez (actor), Gabriela Velásquez Paredes (cantante, guitarra y percusión) y Alejandro Sevilla (cantante), quienes producirían un disco de vinilo de 45 RPM, bajo el sello Alborada. Produjeron “Mama vieja”, compuesta por Walter Humala. Y en 1982, el grupo cultural hizo un manifiesto de seis páginas, en el que planteaban sus ideales sobre el arte popular y el arte revolucionario, en su contenido citan frases y pensamientos de José María Arguedas, César Vallejo y Mao Tse Tung.

Se trata de un manifiesto del grupo cultural con una crítica al folklore latinoamericano y al movimiento de la NCL. Reivindica la cultura peruana, pero criticando su contenido “negativo” con relación a las letras. También se manifestaban “Por un arte y una cultura al servicio del pueblo y la revolución, por la organización sindical clasista de los trabajadores del arte popular” (Grupo Cultural Arguedas, 1982). Además, de tener un carácter radical, presentaban una propuesta político cultural de cuatro puntos, llamando así a la organización y reivindicación de los artistas populares peruanos para: reorganizar a los grupos de arte popular con la finalidad de realizar actos culturales en sectores populares democratizando los espacios públicos; coordinar con los artistas “naturales” (en referencia a los artistas de folklore de costa sierra y selva); llamamiento a la construcción de una organización de artistas de todo el Perú con carácter clasista, y un último punto que se resumía en cinco reivindicaciones: el llamado a las ventanas de difusión de trabajo como la

televisión; demanda de facilidades de los escenarios nacionales, con prioridad al artista peruano; exigir al INC⁴⁷ facilidades de propaganda e infraestructura para que las presentaciones del artista popular peruano tengan igualdad de condiciones que las de los artistas extranjeros; exigir impuesto y pago de artistas extranjeros a los gremios artísticos; llamado a la “libertad irrestricta de expresión artística”, y por último, un llamamiento a la organización de charlas y mesas redondas para “esclarecer las tareas de los artistas populares y revolucionarios”.

En 1982, Walter Humala tenía 31 años. Tras estudiar a los intelectuales peruanos José María Arguedas, César Vallejo y José Carlos Mariátegui, decidió con su hermano Julio, continuar con el nombre de Arguedas para su nuevo proyecto, el Dúo Arguedas. Concluyeron que José María dio a conocer al Perú oficial al mundo andino en su contexto, recopilando y transcribiendo la cultura del ande y las injusticias sociales de su tiempo. La tarea del dúo era seguir desarrollando las tareas estéticas y sociales de su época. Esta agrupación recorrería diversas provincias del Perú, con su propuesta y aportes de la raíz tradicional ayacuchana, con música costeña y latinoamericana. A la par, Walter trabajaría como taxista con la clara intención de sustentar económicamente al dúo en sus inicios. Ese mismo año compuso “La Rosa Roja”, como homenaje a la clase trabajadora y al proletariado. En sus estrofas describe la realidad del momento, y en la fuga habla de un mundo nuevo, un futuro en congruencia con su convicción socialista, refiriéndose a cambiar la superestructura del hombre, las instituciones y la sociedad en su conjunto. Fue cantada en sus inicios por diversos intérpretes del folklore nacional como Gaitán Castro,

⁴⁷ Ministerio de Cultura desde 2010.

Norka Monzón y Margot Palomino, está última lo grabaría también.

En 1986 se realizó la SICLA⁴⁸, pero Walter Humala, decidió no participar pese a la invitación formal al dúo y al ánimo de su hermano Julio. Suscribieron la crítica que hizo Atahualpa Yupanqui desde Francia, de que “no iría a lavarle las manos ensangrentadas a un gobierno genocida”.

En 1987, el dúo Arguedas grabó el álbum *Zorros de arriba*, donde se encuentra por primera vez la grabación de “La Rosa Roja”. En 1990 graba *Cincelando cantos...otra vez*. En año 1991, retorna como cantautor y produce el disco *Cancionero del Alba*.

En 1992, en un escenario de persecución política, le recomendaron salir del país y aprovechó la invitación que le hicieron desde el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística de la UNAM (CLETA UNAM), en un encuentro mundial, con más de 300 agrupaciones de teatro, música, danza y otras artes, que conmemoraba los 500 años de la invasión española. Se refugió en México y ahí culminó la carrera de Sociología, en un programa adjunto a la UNAM. En 1994, se editó el disco *Cobriza América*, que recopila conciertos del Dúo José María Arguedas.

En 1995 retornó al Perú, realizó un concierto en el Teatro Municipal, del cual queda una grabación fonográfica en vivo, en donde interpretaría “La Rosa Roja” con nuevos arreglos e instrumentos como el charango, la trompeta, guitarras y que, junto a otras canciones del disco *Cancionero del alba*, conformarían el álbum *Lo mejor de Walter Humala* en 1998. Un año después lanzó la producción *Alma de zorros*, grabación de un concierto del Dúo José María Arguedas, tras cinco años de separación.

⁴⁸ Semana de Integración Cultural Latino Americana.

En 1998, mientras volvió a encontrarse en prisión por motivos políticos, sus colegas Pedro Arriola (Director musical) y el Dúo Wayra, integrado por Dolly Príncipe Bardales y Mónica Cuadra Barr, sacaron el álbum *Walter Humala en voces de Wayra*, producción trabajada en colectivo en lo respectivo a arreglos musicales y repertorio.

5.3.4 Desarrollo del cantautor a nuestros días

En 1999 saldría a la luz: *Como el odio de Dios*, con el que daría un salto más en su propuesta de cantautor, en contenido y forma. En ese álbum hay nuevas canciones más clasistas y nuevas canciones con ese mismo corte y estilo. En 2000 lanzó la producción *Rompiendo la noche*. El poeta César Vallejo tuvo un lugar simbólico en su trabajo por la autoidentificación con la clase trabajadora, según él mismo cuenta. En 2003 participó como guitarrista en el disco: *Arguedas, canto y herencia*, que recoge canciones que el mismo José María Arguedas había grabado y que fueron interpretadas por María Rosa Salas para esta producción.

Así, Walter Humala eligió la música folklórica nacional del Perú para sus composiciones, especialmente la música ayacuchana–coracoreña, el género wayno por su versatilidad, un wayno que encontró diferente y correspondiente a otra realidad. Ha compuesto también boleros, vales, marineras, entre otros, en donde prima el contenido. Es en función del tema o tipo de contenido que elige la forma musical. En 2005, Federico García grabó un disco criollo, titulado *El otro Vals*, con 13 títulos, 10 de ellos de Walter Humala.

En el 2006, grabaron el disco: *Aroma de retama*, con Los Heraldos Negros, grupo conformado por Francisco de la Cruz y José Guardia, exponiendo una propuesta a tres voces y tres guitarras. Ya en 2009, sacó a la luz: *Tradición en Walter Humala*, una

recopilación de canciones tradicionales, con aportes e innovaciones, trabajadas en conjunto con el Dúo Los Heraldos.

Walter Humala es un innovador y conocedor de la música tradicional andina ayacuchana, y no comparte la mirada de colegas que solo fusionan o innovan con fines comerciales. Considera, para su propio trabajo, el desarrollo con cambios necesarios de la canción tradicional, que respondan a los intereses y a la nueva realidad que vive la población, en función de cómo se debe mejorar. Ha recibido regalías por APDAYC, las cuales considera insuficientes y critica que la forma de cobranza y políticas no corresponden a la realidad peruana.

Asimismo, Humala, quien se asume de izquierda, ha conocido la cárcel por sus posiciones políticas y recientemente, más, por sus canciones. En Chile estuvo preso dos veces, dos veces en el Perú, y tres veces detenido. Tal como comenta, ha sido “censurado abiertamente por Ollanta y PPK, en canal 7, en canal 5, en RPP, entre otras emisoras grandes, y también de manera encubierta” (Walter Humala, entrevista, 30 de septiembre del 2018).

En 2017 lanzó el disco *La Celda Número Cinco*, continuación del *Odio de Dios*, en formato voz y guitarra. Es el sencillo que hace referencia a la celda que le volvió a tocar, esta vez pintada, en donde ya no se ven de manera nítida los dibujos y frases de los presos, entre ellos, el dibujo de Cristo frente al de la hoz y el martillo, lo cual describe también en la canción.

Hasta el momento ha recorrido gran parte del Perú y algunos países de Latinoamérica, como México, Chile, Bolivia, Argentina, y de Europa, como Alemania, Francia, España, Dinamarca, Suiza. Ha tocado en recitales, bares, plazas, sindicatos,

festivales, universidades entre otros. Entre los recuerdos que lo acompañan se encuentra el pueblo de San Miguel, en Cajamarca, al que tuvo que caminar por una hora y media para llegar a su presentación allí, ya que el caballo que tenía era muy pequeño y le dio pena montarlo; asimismo, el pago económico era poco, pero el cariño del pueblo le dio como gesto sacos de víveres. De Alemania, en 1980, guarda otra experiencia que recuerda con alegría. En un concierto y conversatorio que ofreció y que marchaba muy bien, le preguntaron sobre un atentado a una comunidad de homosexuales en la selva peruana, del cual no sabía, y habló de manera personal de las escuelas del mundo que han hablado del homosexualismo, Rusia y EEUU, que la primera lo consideraba como desviación y la segunda como algo biológico; él creía más en la primera lo cual produjo rechazo en el público y en su traductora.

Walter Humala considera que el músico tiene una responsabilidad social con sus semejantes, como un maestro, un periodista, por ser un “líder de opinión nato, que debe expresar la verdad, difundir valores, contribuir a solucionar los problemas de la sociedad”. También apuesta por el desarrollo de la inteligencia, la de los hemisferios del cerebro. Considera que la política está estrechamente ligada a su trabajo y, por acción u omisión, también en todos los artistas. En 2018 lanzó un nuevo título por redes sociales digitales: “Serenata al Socialismo”, en el que se pronuncia y reafirma su posición política.

En la actualidad ha recibido diversos premios, uno de los más significativos es el que le otorgó la UNESCO de la Sede de México en el año 1994, reconociendo el mérito de sus canciones por los niños; en ese tiempo tenía compuesta “Canción Para Chaska”. La revista Terra de España, reeditó la canción de “Cuna para Nina”, entre las 10 mejores canciones del mes. Asimismo, en noviembre del 2006, fue reconocido con el segundo

puesto en el Festival de la canción FIDA III, en el Género Folklore Andino, otorgado por la Asociación Nacional de Autores y Compositores (APDAYC). En 2009 recibió el Premio Joya Musical otorgado por la Asociación Nacional de Autores y Compositores (APDAYC) por la canción “Para Chaska”. En octubre de 2010, recibió el premio Esmeralda Musical otorgado por la Asociación Nacional de Autores y Compositores (APDAYC) por “Olvido que nunca llegas”. También ha recibido reconocimientos de municipalidades nacionales y sindicatos.

Actualmente ejerce activamente su labor como cantautor y es fundador y presidente de la Sociedad Nacional de Intérpretes y Ejecutantes de la Música (SONIEM). Utiliza las redes sociales para comunicar reflexiones y para llamar a la juventud al juicio crítico, al estudio y aportación a la sociedad peruana.

CAPÍTULO VI. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS TEMAS “FLOR DE RETAMA”, “EL HOMBRE” Y “LA ROSA ROJA”

Para el análisis de estos títulos musicales se ha considerado la misma tonalidad de las grabaciones referenciales; en todos los casos se evidencia un tempo andante y grabación sin metrónomos; además, se nota una leve aceleración en las fugas.

Para la reproducción detenida se utilizó el software Audition 6.0, y para la melografía, el programa Finale 2018. Asimismo, para integrar los diversos puntos analizados, primero se exportaron los pentagramas a PDF, y luego, con Adobe Photoshop Cs4, a formato PNG. Esta transcripción fue finalizada el 2019 por el autor de la investigación.

Asimismo, se han analizado específicamente las frases y semifrases cantadas, mas no el arreglo instrumental, ni introducciones, ni solos instrumentales de las versiones elegidas para cada estudio. Las transcripciones están en clave de sol, segunda línea, y se ha tenido como referente acústico el índice registral científico, en donde el do₄, es el do central.

Por otro lado, dentro de los parámetros analizados de la canción, como: estructura, frases, semifrases, motivos, ritmo, intervalos, escala, ámbito y curva melódica, se han analizado puntos relacionados al momento de la letra que se expresa en determinadas partes analizadas.

En esta sección no se pretende encontrar similitud musical con temas de la Nueva Canción Latinoamericana, ya que muchos de esos títulos tienen como raíz su propio folklore, sus propios géneros y formas musicales, pese a que sus antecesores como

Atahualpa Yupanqui o Violeta Parra, estuvieran muy ligados a la música campesina, cada quien en su contexto territorial.

6.1.1 Análisis del tema “Flor de Retama”

“Flor de Retama” es una de las canciones más emblemáticas del wayno testimonial peruano, reconocida a nivel nacional e internacional, interpretada por diversos y reconocidos artistas. Hoy sigue siendo solicitada en los espacios de movilización social, habiendo sido Martina Portocarrero la intérprete más reconocida. “Flor de Retama” nace en 1969 a raíz de que Ricardo Dolorier, su compositor, se entera por voz propia de sus estudiantes de la Universidad Nacional de Educación-La Cantuta, los pormenores de la matanza de estudiantes del nivel secundaria de la escuela pública en Huanta, Ayacucho, quienes se manifestaban por la gratuidad de la enseñanza contra el Decreto Supremo 006-69 que establecía que todos los estudiantes que desaprobaban como mínimo un curso perderían la gratuidad de la enseñanza y deberían pagar la suma de 100 soles de oro (moneda de la época) mensuales, dentro del periodo académico. Así, se desarrollarían diversas manifestaciones que darían como resultado que se anule dicha ley.

6.1.2 Letra y partitura

Para esta transcripción, se ha tomado como referencia la versión del Trío Huanta, en su álbum *Cantando Regreso* (2008), que es de las pocas interpretaciones que incluyen una estrofa que no es muy conocida. En 1979, cuando la grabaron por primera vez, junto a la canción Cuartilla de Cañazo, tuvieron que omitir dicha estrofa, pues superaba los tres minutos que admitía el disco de 45 RPM.

Para el análisis se ha considerado la misma tonalidad de la grabación, en Em (mi

menor). Asimismo, el tempo es andante, en un aproximado de 78 y 82 PPM⁴⁹. Se evidencia una grabación sin metrónomo, pues se acelera levemente en la fuga. La siguiente transcripción está en clave de sol, la melodía vocal empieza en si3.

FLOR DE RETAMA

(Ricardo Dolorier Urbano)

Donde la sangre del pueblo ¡ay, se derrama!
 donde la sangre del pueblo ¡ay, se derrama!
 ahí mismito florece
 amarillito, flor de retama
 amarillito amarillando, flor de retama

Vengan todos a ver, ¡ay, vamos a ver!
 vengan todos a ver, ¡ay, vamos a ver!
 en la plazuela de Huanta
 amarillito, flor de retama
 amarillito, amarillando, flor de retama.

*Cuando las esperanzas del campesino sean quebrantadas
 Y en donde el esfuerzo de estudiante por progresar, sea expropiada
 Ahí crecerá la flor de retama*

Por Cinco Esquinas ya están
 los sinchis entrando están
 van a matar estudiantes
 huantinos de corazón
 amarillito, amarillando, flor de retama
 van a matar campesinos
 huantinos de corazón
 amarillito, amarillando, flor de retama.

Fuga

Los ojos del pueblo tienen
 hermosos sueños
 sueñan el trigo en las brisas
 el viento en las laderas
 y en cada niño una estrella.

⁴⁹ Pulsaciones por minuto.

La sangre del pueblo tiene
rico perfume
huele a jazmines, violetas
geranios y margaritas
a pólvora y dinamita
¡carajo! a pólvora y dinamita
¡carajo! a pólvora y dinamita.

FLOR DE RETAMA

Andante

Ricardo Dolorier Urbano
 Arreglo Trio Huanta
 Transc: Amadeus Tabra Yahuana

A

Em D G D G D G D G

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

6

Em D G D G D G

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

B

C D G

a - hi mis-mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to Flor de re - ta - ma

16

Em G D G A B7 Em

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

B'

C D G

a - hi mis-mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to flor de re - ta - ma

25

Em G D G A B7 Em

a - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

A

Em D G D G D G D G

Ven - gan to-dos - a ver ay va-mos a ver...

34

Em D G D G D G

Ven - gan to-dos - a ver ay va-mos a ver...

Flor de Retama

B

C D G

en la pla-zue - la de Huan ta a ma ri-lli - to flor de re - ta - ma

44 Em G D G A B7 Em

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

B'

C D G

en la pla-zue - la de Huan - ta a ma ri-lli - to flor de re - ta - ma

53 Em G D G A B7 Em

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

C

Em D G D G D G D G

Por cin-co,es-qui-nas ya,es - tán los sin-chis en-trando es - tán

62 Em D G D G D G D G

Por cin-co,es-qui-nas ya,es - tán los sin-chis en-trando es - tán

D

C D G

van a ma - tar es - tu dian - tes huan-ti - nos de co - ra - zón

71 Em G D G A B7 Em

a ma ri lli to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

B'

C D G

van a ma - tar cam - pe - si - nos huan-ti - nos de co - ra - zón

79 Em G D G A B7 Em

a ma ri lli to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

Flor de Retama

C

Em D G D G D G D G

Los o - jos del pue - blo ti - e nen her - mo - sos - su - e ños
la san - gre del pue - blo ti - e ne ri - co per - fu - me

88 Em D G D G D G D G

Los o - jos del pue - blo ti - e nen her - mo - sos - sue - ños
la san - gre del pue - blo ti - e ne ri - co per - fu - me

D

C D G

Sue - ñan el tri - go, en las bri - sas el vien - to en las la - de - ras
hue - lea - jaz - mi - nes vio - le - tas ge - ra - nios y mar - ga - ri - tas

97 G B7 Em **D'** C

y, en ca - da ni - ño, una es - tre - lla Sue - ñan el tri - go, en las bri - sas
a - pol - vo - ray di - na - mi - ta hue - lea - jaz - mi - nes vio - le - tas

101 D G 1. G B7 Em

el vien - to en las la - de - ras y en ca - da ni - ño, una es - tre - lla
ge - ra - nios y mar - ga - ri - tas

105 G B7 Em

a pol vo - ray di - na - mi - ta ca - ra - jo!

107 G B7 Em

a pol vo - ray di - na - mi - ta ca - ra - jo!

109 G B7 Em

a pol - vo - ray di - na - mi - ta

6.1.3 Estructura

6.1.3.1 Estructura y letra

PERIODO MUSICAL I – PRIMERA ESTROFA

Frase musical A - 10 compases, de 26 pulsos

Donde la sangre del pueblo ¡ay, se derrama!
Donde la sangre del pueblo ¡ay, se derrama!

semifrase a1 - dos motivos
semifrase a1' - dos motivos

Frase musical B – 9 compases, de 16 pulsos

ahí mismito florece, amarillito flor de retama
amarillito, amarillando, flor de retama

semifrase b1 – dos motivos
semifrase b2 – dos motivos

Frase musical B' – 9 compases, de 16 pulsos

ahí mismito florece, amarillito flor de retama
amarillito, amarillando, flor de retama

semifrase b1' – dos motivos
semifrase b2' – dos motivos

PERIODO MUSICAL II – SEGUNDA ESTROFA

Frase musical A - 10 compases, de 26 pulsos

Vengan todos a ver, ay vamos a ver
Vengan todos a ver, ay vamos a ver

semifrase a1 – dos motivos
semifrase a1' - dos motivos

Frase musical B – 9 compases, de 16 pulsos

En la plazuela de Huanta, amarillito flor de retama
amarillito, amarillando, flor de retama

semifrase b1 – dos motivos
semifrase b2 – dos motivos

Frase musical B' – 9 compases, de 16 pulsos

En la plazuela de Huanta, amarillito flor de retama
amarillito, amarillando, flor de retama

semifrase b1' – dos motivos
semifrase b2' – dos motivos

PERIODO MUSICAL III – TERCERA ESTROFA

Frase musical A - 10 compases, de 26 pulsos

Por Cinco Esquinas ya están,
los sinchis entrando están
Por Cinco Esquinas ya están,
los sinchis entrando están

semifrase a1 – dos motivos

semifrase a1' – dos motivos

Frase musical B – 8 compases, de 14 pulsos

van a matar estudiantes, huantinos de corazón
amarillito, amarillando, flor de retama

semifrase b1 – dos motivos

semifrase b2 – dos motivos

Frase musical B' - 8 compases, de 14 pulsos

van a matar estudiantes, huantinos de corazón
amarillito, amarillando, flor de retama

semifrase b1' – dos motivos

semifrase b2' – dos motivos

PERIODO MUSICAL IV – FUGA

Frase musical C – 10 compases, de 24 pulsos

Los ojos del pueblo tienen, hermosos sueños
Los ojos del pueblo tienen, hermosos sueños

semifrase c1 – dos motivos

semifrase c1' – dos motivos

Frase musical D – 6 compases, de 11 pulsos

sueñan el trigo en las brisas, el viento en las laderas
y en cada niño una estrella

semifrase d1 - dos motivo

semifrase d2 - un motivo

Frase musical D' - 6 compases, 11 pulsos

sueñan el trigo en las brisas, el viento en las laderas
y en cada niño una estrella

semifrase d1' - dos motivo

semifrase d2' - un motivo

Segunda repetición, variación en D'.

Frase musical C – 10 compases, de 24 pulsos

La sangre del pueblo tiene, rico perfume
La sangre del pueblo tiene, rico perfume

semifrase c1 – dos motivos

semifrase c1' – dos motivos

Frase musical D – 6 compases, de 11 pulsos

Huele a jazmines, violetas, geranios y margaritas
a pólvora y dinamita

semifrase d1 - dos motivos
semifrase d2 - un motivo

Frase musical D' - 10 compases, 23 pulsos

Huele a jazmines, violetas, geranios y margaritas
a pólvora y dinamita, ¡carajo!
a pólvora y dinamita, ¡carajo!
a pólvora y dinamita

semifrase d1 - dos motivos
semifrase d2 - un motivo
Semifrase d2 – un motivo
Semifrase d2 – un motivo

Si bien el tema es cantado, hay un fraseo tras la segunda estrofa, durante el solo de guitarra: “Cuando las esperanzas del campesino sean quebrantadas y en donde el esfuerzo de estudiante por progresar, sea expropiada, allí, allí crecerá la flor de retama”. El fraseo en las canciones es característico en la música popular de nuestros tiempos, y en el wayno especialmente. Esta frase es propia del Trío Huanta.

6.1.3.2 Estructura formal

Estrofa: Periodo ternario asimétrico (A B B'). Se repite tres veces.

FRASES	Nº COMPÁS	PULSOS	SEMIFRASES
A	10	13 - 13	a1 – a1'
B	9 ⁵⁰	16 - 15	b1 – b2
B'	9	16 - 15	b1' – b2'

Fuga: Periodo ternario asimétrico. Se repite 2 veces.

FRASES	Nº COMPÁS	PULSOS	SEMIFRASES
C	10	24 - 20	c1 - c1'

⁵⁰ En la tercera estrofa tendremos ocho compases de 14 pulsos, dos pulsos menos que el anterior, al haber menos sílabas.

D	6	11	d1 – d2
D'	6 (10) ⁵¹	11 - 23	d1' – d2'

6.1.3.3 Distribución silábica de “Flor de Retama”

En cuanto a la relación entre la lírica y la melodía, es decir, entre la rítmica verbal (de sílabas y palabras) y la rítmica musical (figuras musicales): en la mayor parte de esta interpretación se respeta la acentuación del español utilizado en el Perú; además, hay acentuaciones cantadas en la última sílaba de las palabras, principalmente al final de cada semifrase, esto debido a la posición de su pulso fuerte.

Las melodías son en su mayoría silábicas, cada sílaba corresponde a una nota musical, no utiliza varias notas para una sola sílaba; en la mayor parte de los versos, también usan notas distintas para cada sílaba. Por otro lado, también se da, aunque en menor medida, la unión de dos sílabas para una sola nota, según la investigadora Chalena Vásquez (s.f.), en su análisis de *El Plebeyo*, esta fórmula corresponde a la fonética del castellano usado en Lima. Recordemos que el autor vive en Lima, desde los 17 años y haciendo parte de su carrera como docente en la capital peruana.

La interpretación comienza en un si³, con la frase A, en la tonalidad de Em y culmina en sol⁴, con la fuga. “Flor de Retama”, empieza relatando un hecho, presentándonos parte de un contexto:

⁵¹ En la segunda repetición, para culminar la semifrase D' y la interpretación, encontraremos 10 compases y 23 pulsos, en total.

A

smal - 5c - 13p - 2m

m1 m2

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

6

smal' - 5c - 13p - 2m

m1 m2'

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

B

smb1 - 5c - 8p - 2m

m3 m4

ahi — mis-mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to Flor de re - ta - ma

smb2 - 4c - 8p - 2m

16 m5 m4'

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

B'

smb1' - 5c - 8p - 2m

m3 m4''

ahi - mis-mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to flor de re - ta - ma

smb2 - 4c - 8p - 2m

25 m5 m4'

a - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

FRASE A, B Y B' - Estrofa I

Sma1: Donde la sangre del pueblo (8), ¡ay, se derrama! (5)

Sma1': Donde la sangre del pueblo (8), ¡ay, se derrama! (5)

smb1: ahí mismito florece (8), amarillito flor de retama (10)

smb2: amarillito, *amarillando* (10), *amarillando* flor de retama (10)

Smb1' y smb2' (repiten la misma letra).

La frase A, se compone de dos semifrases simétricas, cada semifrase se compone de dos compases y, al final de cada semifrase, presenta un compás de silencio. Se puede apreciar que en cada semifrase, la cantidad de sílabas corresponde a la misma cantidad de notas, el m1 tiene 8 y m2, y derivado motivo m2' contiene cinco notas y cinco sílabas.

La frase B se compone de dos semifrases y cuatro motivos; dos motivos por semifrase. En el m3 podemos apreciar ocho notas, pero las dos primeras unidas con una ligadura de expresión, en donde encajan las dos primeras sílabas, a-hí, lo cual hace que la cantidad de notas y sílabas sea la misma. En la smb2, veremos dos motivos cruzados en donde la palabra *amarillando* marcará el final del m5 y principio del m4'. También veremos que cada sílaba corresponde a cada nota musical. En la frase B' encontraremos la misma letra y características de la frase B, con variaciones leves en la melodía, como el clímax en sol5, hablando de la sangre derramada, y en otro momento, mencionando el amarillo de la flor de la retama, con lo cual vemos que cumple la función de dar un sentido de mayor expresividad en relación a la interpretación y la letra.

Esta flor es referida con frecuencia en el wayno ayacuchano, Huamán (2015, p.168) refiere que en su color amarillo se concentra la luz del Sol, la pureza del oro y la miel, ya

que crece al borde de los ríos y tiene presencia en el arriba, el aquí y el abajo (como el agua a los árboles y plantas) y porque conoce los acontecimientos del mundo.

El autor, en estas frases habla en tiempo presente, de un lugar donde la sangre del pueblo se derrama y que, además, en ese lugar florece la flor de la retama, la cual será el hilo conductor de la canción. Entonces podemos apreciar un contexto expresado de manera poética, como una manera introductoria al tema.

FRASE A, B Y B' - Estrofa II

A

sma1 - 5c - 13p - 2m

m1' m2'

Ven - gan to-dos - a ver ay va-mos a ver...

34

sma1' - 5c - 13p - 2m

m1' m2''

Ven - gan to-dos - a ver ay va-mos a ver...

B

smb1 - 5c - 8p - 2m

m3' m4''''

en,la - pla-zue - la de Huan ta a ma ri-lli - to flor de re - ta - ma

44

smb2 - 4c - 8p - 2m

m5 m4'

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

B'

smb1' - 5c - 8p - 2m

m3' m4''''

en,la - pla-zue - la de Huan - ta a ma ri-lli - to flor de re - ta - ma

53

smb2 - 4c - 8p - 2m

m5 m4'

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

Sma1: Vengan todos a ver (6), ay, vamos a ver (5)⁵²

Sma1': Vengan todos a ver (6), ay, vamos a ver (5)

smb1: En la plazuela de Huanta (8), amarillito flor de retama (10),

⁵² Entre paréntesis está la cantidad de sílabas. Los motivos están divididos por una coma.

amarillito, *amarillando* (10), *amarillando* flor de retama (10)

Smb1': (se repite la sm1').

En la segunda estrofa, se sigue complementado el tema de la canción y el autor, con lamento, invita a ver lo que ocurre y entrega un dato más: el lugar, la plazuela de Huanta, y vuelve a mencionar el amarillo de la flor de la retama.

Al igual que en el primer periodo, encontramos la misma cantidad de notas y sílabas en las semifrases, el clímax del sol5 se percibe al retirar el m2, como m2', en el que se insiste en ir a ver lo que sucede y, otra vez, reiterando en la smb2' el amarillito de la flor de la retama, como en el periodo I y también en la smb1', en el m4'', donde se reafirma el amarillito de la flor de la retama. El clímax se ubica en la sma1', quinto pulso, reiterando que hay algo que ver.

A

smal' - 5c - 13p - 2m

m1' m2'

Por cin-co,es-qui-nas ya,es - tán los sin-chis en-trando es - tán

smal' - 5c - 13p - 2m

m1' m2''

Por cin-co,es-qui-nas ya,es - tán los sin-chis en-trando es - tán

B

smb1 - 4c - 6p - 2m

m3' m6

67

van a ma-tar es-tu dian - tes huan-ti - nos de co - ra - zón

smb1 - 4c - 8p - 2m

m5 m4'

a ma ri lli to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

B'

smb1' - 4c - 6p - 2m

m3' m6'

75

van,a ma - tar cam - pe - si - nos huan-ti - nos de co - ra - zón

smb2' - 4c - 8p - 2m

m5 m4'

79

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

FRASE A, B Y B' - Estrofa III

Sma1: Por Cinco Esquinas ya están (9), los sinchis entrando están (8)

Sma1': Por Cinco Esquinas ya están (9), los sinchis entrando están

smb1: van a matar estudiantes (8), huantinos de corazón (7)

amarillito, *amarillando* (10), *amarillando* flor de retama (10)

Smb1': van a matar campesinos (8), huantinos de corazón (7)

amarillito, *amarillando* (10), *amarillando* flor de retama (10)

En la III estrofa, frase A, se presenta a los autores del suceso, los sinchis, quienes están entrando a la plaza por Cinco Esquinas. Como se puede apreciar, el autor narra los hechos en tiempo presente, lo cual proporciona mayor atención, y la sensibilidad queda presta para atender lo que está pasando. Además, en la smb1 la letra dice que estos sinchis matan estudiantes huantinos de corazón, lo cual se puede interpretar que ser huantino es una condición con características especiales, no necesariamente territoriales; en la smb2, se reitera el amarillito de la flor de la retama.

C smc1 - 5c - 12p - 2m

Los o - jos del pue - blo tie - nen her - mo - sos - sue - ños
la san - gre del pue - blo tie - ne ri - co per - fu - me

88 smc1' - 5c - 12p - 2m

Los o - jos del pue - blo tie - nen her - mo - sos - sue - ños
la san - gre del pue - blo tie - ne ri - co per - fu - me

D smd1 - 4c - 6p - 2m

Sue - ñan el tri - go, en las bri - sas el vien - to en las la - de - ras
hue - lea - jaz - mi - nes vio - le - tas ge - ra - nios y mar - ga - ri - tas

97 smd2 - 2c - 5p - 1m

y, en ca - da ni - ño, u na, es - tre - lla
a - pol - vo - ra, y di - na - mi - ta

D' smd1' - 4c - 6p - 2m

Sue - ñan el tri - go, en las bri - sas el vien - to en las la - de - ras
huc - lea - jaz - mi - nes vio - le - tas ge - ra - nios y mar - ga - ri - tas

103 smd2' - 2c - 5p - 1m

y, en ca - da ni - ño, una es - tre - lla

Frase C, D Y D' - fuga

Smc1: Los ojos del pueblo tienen (8), hermosos sueños (5)

Smc1': (se repite smc1)

smd1: sueñan el trigo en las brisas (9), el viento en las laderas (8)

smd2: y en cada niño una estrella (11)

smd1' y smd2': (se repite)

En la primera repetición de la fuga, frase C, el autor habla de los hermosos sueños que tienen “los ojos del pueblo”. En la frase D, menciona algunos sueños, como el trigo en las brisas, el viento en las laderas y la estrella de cada niño. El trigo está relacionado al alimento y este, a su vez, al derecho y la conquista de este; el viento en las laderas, habla un poco del viento en el camino, que se podría relacionar al tiempo, al cambio; y por último la estrella refiere al futuro de la niñez; en algunas zonas rurales se habla de la estrella como destino y es en ese contexto que habla del destino de la muerte. En el m8', encontramos el clímax en el sol5, que reitera los hermosos sueños.

En la segunda repetición, en la frase C, se habla del perfume de la sangre del pueblo, reivindicando así la vida, en contra de las muertes, que quienes murieron tienen un perfume especial, se vuelve a repetir con un clímax en sol5, en el inicio de esta palabra. Luego en la frase D, dice que huelen a flores: jazmines, violetas geranios y margaritas; y con la smd2, responde y concluye que también a pólvora y dinamita, convirtiendo el perfume de la vida en el perfume de muerte.

The image displays three staves of musical notation in 3/4 time, each with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, and melodic lines are indicated by dashed boxes with annotations above them.

Staff 1 (Measures 105-106): The lyrics are "a pol vo - ray di - na-mi - ta ca - ra - jo!". A dashed box above the melody from measure 105 to the end of measure 106 is labeled "smd2'' - 2c - 5p - 1m" and "m9".

Staff 2 (Measures 107-108): The lyrics are "a pol vo - ray di - na-mi - ta ca - ra jo!". A dashed box above the melody from measure 107 to the end of measure 108 is labeled "smd2''' - 2c - 5p - 1m" and "m9".

Staff 3 (Measures 109-110): The lyrics are "a pol - vo - ray di - na - mi ta". A dashed box above the melody from measure 109 to the end of measure 110 is labeled "smd3 - 2c - 7p - 1m" and "m9'".

En la segunda vuelta vuelve a repetir la frase D, y al responder que también huele a pólvora y dinamita, aparece el refuerzo rítmico cantado “carajo”, como un reclamo ante la muerte, esto último se repite dos veces más.

En la frase C, veremos que se guarda la misma correspondencia entre sílabas y notas musicales, en ambas repeticiones. En la frase D, en cambio, hay mayor necesidad de sílabas, por ende, se han juntado más sílabas en una nota, para poder expresar toda la idea.

Como hemos visto, el autor nos ha llevado por una historia de abuso, culminando en un grito de rechazo y reivindicación poética de quienes fallecieron en ese hecho histórico. Si bien no se especifica la lucha estudiantil, sí se especifica el hecho del genocidio. En gran parte de la canción se ve una distribución equitativa entre sílabas y notas musicales.

Segunda repetición:

Smc1: La sangre del pueblo tiene (8), rico perfume (5)

smc1': =

Smd1: Huele a jazmines violetas (8), geranios y margaritas (8)

Smd2: a pólvora y dinamita (9)

smd1': =

smd2': a pólvora y dinamita (9), carajo (3)

6.1.4 Análisis rítmico

Estrofa I

LA FLOR DE LA RETAMA

A

smal - 5c - 13p - 2m

m1 m2

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra ma

smal' - 5c - 13p - 2m

6 m1 m2'

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

B

smb1 - 2c - 4p - 1m

m3 m4

ahi - mis-mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to Flor de re - ta ma

smb2 - 2c - 5p - 1m

16 m5 m4'

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta ma

B'

smb1' - 2c - 4p - 1m

m3 m4''

ahi - mis-mi - to flo re - ce a - ma - ri - lli - to flor de re - ta - ma

smb2' - 2c - 5p - 1m

25 m5 m4'

a - ma - ri - lli - to a - ma - ri llan - do flor de re - ta - ma

La melografía se ha hecho de acuerdo a la percepción de la acentuación de las frases, las acentuaciones instrumentales o detalles del intérprete al cantar cada motivo y semifrase. El movimiento es andante. Los compases de 1/4, se han escrito en 2/8, siendo así subdivididos teóricamente. En la música andina peruana, en el wayno especialmente, es evidente el continuo cambio de compases en la composición, según la percepción del analista. A estos cambios les llamaremos compases mixtos.

Cada estrofa tiene variaciones en la composición rítmica por semifrases y motivos. Tienen que ver con la intencionalidad musical del intérprete y la cantidad de sílabas utilizadas por semifrase en la letra. Se suele utilizar la galopa, dos corcheas, saltillo, síncope y terminaciones de blancas y negras. En la fuga esta más presente la galopa invertida, sumada a las anteriores figuras mencionadas; aquí las terminaciones también son de blancas y corcheas.

Frase A - Estrofa I, II y III

Sma1 – I, II, III

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra ma

Ven - gan to - dos - a ver ay va - mos a ver...

Por cin - co, es - qui - nas ya, es - tán los sin - chis en - trando es - tán

Frase A – I y II estrofa

I - Sma1 + sma1'

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra ma

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

II - Sma1 + sma1'

Ven - gan to-dos - a ver ay va-mos a ver...

Ven - gan to-dos - a ver ay va-mos a ver...

III – Sma1 + sma1'

Por cin - co, es - qui - nas ya, es - tán los sin - chis en-trando es - tán

Por cin - co, es - qui - nas ya, es - tán los sin - chis en-trando es - tán

Respecto a los motivos, en cada sma1 encontramos el m1, m2, m1' y m2', y en la smf1' se aprecian los mismos motivos más el m2''. Cada uno de ellos ocupa tres pulsos, en donde entran tres figuras rítmicas distintas, del valor de una negra entre galopas, dos corcheas, síncoas, saltillo, negras, entre otras. Los motivos tienen una relación rítmica entre sí, pero no necesariamente determinante, es decir en algunos casos se clasificaron por la melodía o letra. Por ejemplo, un mX, puede tener alguna diferencia con otro mX, pero en la melodía son similares, por ello adoptan un mismo nombre. Asimismo, un motivo puede tener el mismo nombre, pero rítmicamente, en uno de sus pulsos puede tener una variación, como el motivo del compás 29 y 57 (m1') o el 36 y el 63 (m2''), esto quiere decir que ambos motivos son los mismos, pero debido a la cantidad de sílabas utilizada en cada semifrase y la manera en que han sido agrupadas, algunas de las figuras rítmicas pueden variar.

Smb1 (I, II y III)

11 m3 m4

ahi — mis-mi-to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to Flor de re - ta ma

39 m3' m4''

en, la - pla-zue - la de Huan ta a ma ri-lli - to flor de re - ta ma

65 m3' m6

van a ma - tar es - tu dian - tes huan - ti - nos de co - ra - zón

Smb2 (I, II y III)

The image displays three systems of musical notation for Smb2 (I, II y III) in 2/4 time. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staff, and rhythmic markings (m5 and m4') are placed above the staff, indicating the number of pulses for each phrase. The first system starts at measure 16, the second at measure 44, and the third at measure 69. The lyrics are: "A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta ma".

16 m5 m4'

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta ma

44 m5 m4'

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta ma

69 m5 m4'

a ma ri lli to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

Como se puede apreciar, las smb1 son distintas entre sí, teniendo en común la primera figura de galopa y la última de negra en todas. La I y II estrofa sí son muy parecidas, solo varía el tercer pulso (compás 12 y 40). También encontramos que la cantidad de pulsos varía, por ejemplo, en el tercer periodo, las smb1 son solo seis, a diferencia del I y II, que son ocho por cada semifrase; cada pulso es una figura rítmica. Por su parte, en las smb2, encontramos uniformidad, se aprecian las mismas figuras rítmicas con la misma letra y por ende cantidad de pulsos, esta semifrase de respuesta cierra cada periodo, donde el amarillo de la flor de la retama cierra la idea, siempre de la misma manera, con excepción de algunas apoyaturas que están en diferentes momentos. En los motivos sucede lo mismo que en la sección A, varían las figuras rítmicas por la cantidad de sílabas y sus distribuciones, pero además aquí el m3 y m5 cuentan con cuatro pulsos y medio, mientras los m4 y el m6, en su mayoría con tres y medio. Por otra parte, en cada semifrase encontraremos uniformidad casi completa en las figuras rítmicas que se agrupan en cada motivo del mismo nombre y sus primas, a diferencia de la sección A. Aquí, a

diferencia de la sma1 y sma1', las smb1 y mb2, no son rítmicamente iguales. Por otro lado, la frase B y B' sí son similares en sus semifrases, es decir, cuando se repite toda la frase como prima.

Es importante señalar que, en la fuga, volveremos a encontrar el motivo 3' y m6, los cuales son similares al primer motivo que aparece en cada smb1, ya que tienen la misma rítmica.

Fuga

C

m7 m8

Los o - jos del pue - blo tie - nen her - mo-sos - sue ños
la san - gre del pue - blo tie - ne ri - co per - fu me

86

m7 m8'

Los o - jos del pue - blo tie - nen her - mo-sos - sue - ños
la san - gre del pue - blo tie - ne ri - co per - fu - me

D'

m3' m6

Sue - ñan el tri - go, en las bri - sas el vien - to en las la - de - ras
hue - lea - jaz - mi - nes vio - le - tas ge - ra - nios y mar - ga - ri - tas

101

m9

y, en ca - da ni - ño, una es - tre - lla

En la frase C, encontramos que las smc1 y smc1' tienen la misma rítmica y motivos similares, es decir m7, m7' y m8 y m8'; la variación se encuentra en la melodía y en algunas apoyaturas extras. El m7 y m7', tienen tres pulsos y medio, mientras el m8 seis

pulsos, terminando en una redonda. Esta frase es similar a la A, en la composición de sus motivos y semifrases.

En la frase D encontramos el m3'' y el m6, los cuales encontramos en los periodos anteriores; ambos son rítmicamente iguales, pero varían en su melodía, por ello tienen nombre distinto. También aparece el m9, que será el más repetido en la canción. En la frase D', aparecen las mismas figuras rítmicas que en la D y la misma letra, variando solo el m3, por m3'.

Smd2'

103 a pol vo - ray di - na-mi - ta ca - ra - jo!

105 a pol vo - ray di - na-mi - ta ca - ra jo!

107 a pol - vo - ray di - na - mi ta

En la segunda repetición de la fuga, encontraremos en la smd2', la repetición del motivo 9, que además se refuerza con una idea rítmica que enfatiza dicho motivo, este consiste en un saltillo y dos corcheas, este tipo de figura se da con frecuencia, por ejemplo, en las terminaciones de los waynos. En “Flor de Retama”, podría tener cualquier nota de la

escala de la canción o unísonos, y seguirá cumpliendo la misma función. Para cerrar el tema aparece el m11, que comparte casi todas las figuras rítmicas del motivo 9, con otra melodía y con una redonda para finalizar.

6.1.4.1 Figuras rítmicas utilizada en “Flor de Retama”

Tabla 11

Figuras rítmicas

Figura	Periodo I	Periodo II	P. III	I - III	Fuga IV
Síncopa	8	8	17	33	24
Saltillo	8	10	6	23	6
Galopa	6	4	2	12	14
Galopa invertida	1			1	2
2 Corcheas	12	12	4	28	8
2 Cocheas ligadas					8
Negra	4	4	3	11	6
Blanca	2	2	3	7	7 (Fin de frases)
Redonda					1 (Final)

Estrofas:

Las galopas en las estrofas están ligadas los dos primeros sonidos, es decir, corchea y dos corcheas, especialmente en el motivo 3.

La figura que más se repite en las estrofas es la síncopa con un total de 33 veces, 17 se dan en el III periodo, debido a que hay más texto; le siguen las dos corcheas con un total

de 28. La galopa invertida una sola vez y el saltillo con 23. En todos los periodos la síncopa da pie a nueve semifrases, la galopa a 7 y las dos corcheas a 2.

Para el final de las semifrases encontramos la blanca con un total de 7 veces y 11 negras. La duración del final en toda la canción, sea negra o redonda, se da muchas veces por la interpretación, el control de aire o intención, como en el caso de las notas más largas con vibrato.

Fuga:

La síncopa es lo más predominante en la fuga, aparece un total de 24 repeticiones y lo menos presente es la galopa, apareciendo una sola vez. La síncopa aparece en momentos de letras más extensas o ante mayor cantidad de sílabas. Para el pie de semifrases encontramos 10 síncopas y 4 galopas.

Aquí un saltillo se liga con una galopa y en otra ocasión un saltillo con una galopa invertida. Ambos en la frase C. El saltillo y la galopa invertida son los que menos aparecen. Las tres apariciones de la galopa invertida han sido ligadas a un saltillo, dos de ellas en esta sección.

Las 2 Corcheas aparecen 16 veces, 8 de ellas ligadas entre sí. La negra aparece previamente al cierre de las semifrases un total de seis veces. La blanca aparece siete veces para cerrar las semifrases. La redonda, cierra el tema con vibrato.

Predomina el cierre con blancas, con un total de 7 veces, 2 veces las dos corcheas, en el énfasis rítmico (carajo) y 1 redonda para finalizar el tema. La FR utilizará la síncopa con mayor frecuencia, con un total de 57 veces en el tema, mientras la galopa invertida aparecerá solo 3.

6.1.4.2 Motivos rítmico-melódicos

Periodo I – A,B Y B´

A

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

B

ahi mis-mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to Flor de re - ta - ma

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri llan - do flor de re - ta - ma

B´

ahi - mis-mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to flor de re - ta - ma

a - ma - ri - lli - to a - ma - ri llan - do flor de re - ta - ma

La estructura siguiente A, B Y B´ se repetirá en los siguientes dos periodos, con los mismos motivos, del m1 al m5, pero que no necesariamente se encuentran en la misma semifrase correspondiente a cada periodo, sino que varían de pulso o de sistema, lo constante será ver dos motivos distintos por semifrase. Asimismo, varía la cantidad de

notas en cada periodo. “Flor de Retama” no tiene una uniformidad, cada periodo tiene variaciones en las semifrases y motivos. Estas variaciones evidencian una diferencia perceptible en cada estrofa. Por ejemplo en la sma1 de la I, II y III estrofa.

The image displays three stanzas of a musical score for the song "Flor de Retama". Each stanza is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The lyrics are written below the notes. Above the staves, there are metric annotations: "sma1' - 5c - 13p - 2m" for the first stanza, and "m1'" and "m2'" for the second and third stanzas. The lyrics for the first stanza are: "Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma". The lyrics for the second stanza are: "Ven - gan to - dos - a ver ay va - mos a ver...". The lyrics for the third stanza are: "Por cin - co, es - qui - nas ya, es - tán los sin - chis en - trando es - tán".

En la imagen, podemos apreciar como la misma sma1', con los motivos m1 y m2', tiene variantes del mismo motivo en sus primas: m1' y m2''. En el primer pulso podemos ver una galopa (I), dos corcheas (II) y una síncopa (III), estas variaciones tienen que ver con la cantidad de sílabas; por ejemplo: la segunda estrofa solo tiene dos sílabas “ven-gan”, para lo cual el intérprete ha utilizado dos corcheas; lo mismo sucede en el quinto pulso donde vuelven a aparecer las dos corcheas. Al finalizar la semifrase podemos ver una blanca en la II, III, pero en la primera, mayor duración de blanca con punto, lo que posiblemente tenga que ver con la emoción del intérprete, como sucede en la música popular, que no es necesariamente calculada con exactitud métrica.

Cuando se repite, por segunda vez la frase B, pasa como B', con la misma letra,

cantidad de pulsos, motivos y notas en el periodo I. Mientras, en los tres periodos encontramos, que en la smb2 y smb2' los mismos motivos, es decir m5 y m4', por cada semifrase y en cada periodo de la sección B. Además, estos motivos se caracterizan por estar cruzados entre sí; el segundo compás de la smb2 es parte del motivo final del m5 y a su vez, el inicio del m4'.

Por otro lado, en la smb1 de la tercera estrofa, vamos a encontrar un nuevo motivo, el m6, que lo volveremos a encontrar en la fuga.

B

67

m3'

smb1 - 4c - 6p - 2m

m6

van a ma-tar es-tu dian-tes huan-ti-nos de co-ra-zón

Periodo musical IV - “fuga”

En la fuga encontraremos nuevos motivos musicales del m7 al m9 con sus variantes, así como algunos que ya estuvieron presentes en los periodos anteriores. Debemos tener en cuenta que la fuga de esta canción no es una fuga muy marcada, tiene similitud a los periodos anteriores.

C $\text{smc1} - 5c - 12p - 2m$

$m7$ $m8$

Los o - jos del pue - blo tie - nen her - mo - sos - sue - ños
la san - gre del pue - blo tie - ne ri - co per - fu - me

88 $\text{smc1}' - 5c - 12p - 2m$

$m7$ $m8'$

Los o - jos del pue - blo tie - nen her - mo - sos - sue - ños
la san - gre del pue - blo tie - ne ri - co per - fu - me

D $\text{smd1} - 4c - 6p - 2m$

$m3$ $m6$

Sue - ñan el tri - go, en las bri - sas el vien - to en las la - de - ras
hue - lea - jaz - mi - nes vio - le - tas ge - ra - ños y mar - ga - ri - tas

$\text{smd2} - 2c - 5p - 1m$

97 $m9$

y, en ca - da ni - ño, u na, es - tre - lla
a pol - vo - ray di - na - mi - ta

D' $\text{smd1}' - 4c - 6p - 2m$

$m3'$ $m6$

Sue - ñan el tri - go, en las bri - sas el vien - to en las la - de - ras
hue - lea - jaz - mi - nes vio - le - tas ge - ra - ños y mar - ga - ri - tas

$\text{smd2}' - 2c - 5p - 1m$

103 $m9$

y, en ca - da ni - ño, una es - tre - lla

$\text{smd2}'' - 2c - 5p - 1m$

105 $m9$

a pol vo - ray di - na - mi - ta ca - ra - jo!

$\text{smd2}''' - 2c - 5p - 1m$

107 $m9$

a pol vo - ray di - na - mi - ta ca - ra - jo!

$\text{smd3} - 2c - 7p - 1m$

109 $m9'$

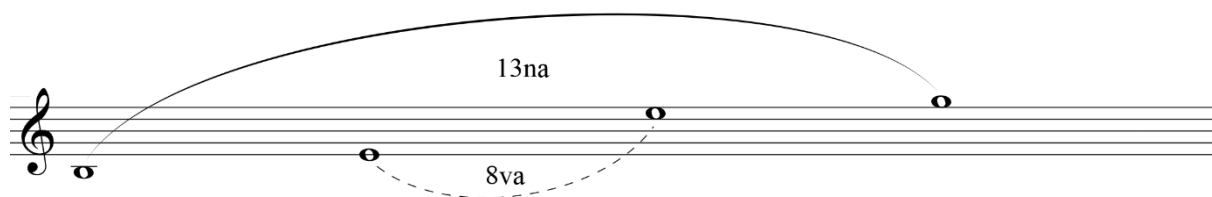
a pol - vo - ray di - na - mi ta

En la frase C, veremos dos motivos por semifrase: el m7 y m8, así como el m8', variación en el diseño melódico que llega con un clímax al sol5. En la smd1, encontramos también dos motivos por semifrase, en donde volveremos a ver el m3' y el m6, motivos con los cuales, en las estrofas se da pie al cierre del último periodo; luego en la smd2 y variantes veremos un motivo por semifrase, como el m9 y variantes, en donde, en la segunda repetición se halla “¡Carajo!”, idea rítmica que enfatiza el m9. Este tipo de ideas rítmicas suelen ser características en el wayno, en donde, sin importar las notas que se utilice, seguiría cumpliendo la misma función. Esta palabra transmite emociones fuertes al enfatizar coraje e indignación ante el uso de la pólvora y dinamita, que termina contaminando la sangre del pueblo, así podemos apreciar en esta sección el sentido de denuncia.

Esta fuga tiene dos repeticiones, en la primera, el autor habla de la esperanza, sueño y futuro de una población, representada poéticamente en los ojos del pueblo. Esta estrofa, se ha omitido en diversas interpretaciones y grabaciones, como la primera versión del Trío Huanta, o en la versión de Martina Portocarrero que la popularizó. En la segunda repetición ya el autor presenta la sangre derramada de un pueblo, en una denuncia hecha con poesía y con bastante coraje, utilizando otra vez el símbolo de las flores, esta vez con su olor y la muerte expuesta en la canción.

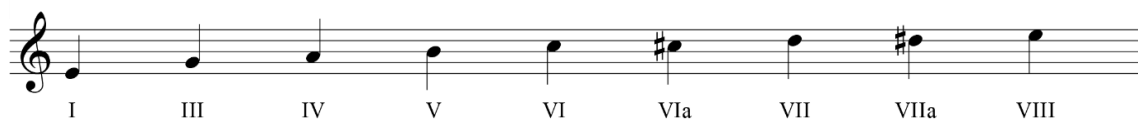
6.1.5 Análisis melódico

6.1.5.1 Ámbito



- El ámbito de todo el tema es de una trecena.

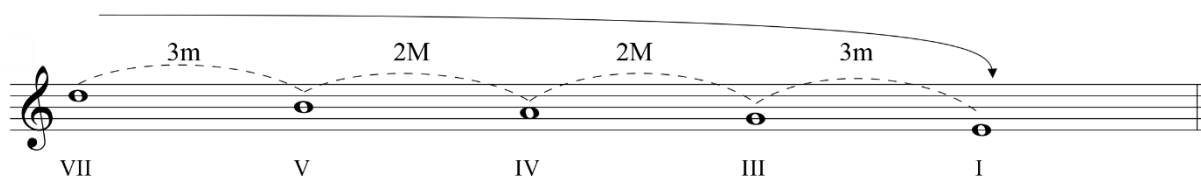
6.1.5.2 Escala



La escala utilizada en el tema es cercana a la pentatónica, con la sexta y séptima aumentada, y en sus funciones son similares a la escala menor andina⁵³. Asimismo, se puede apreciar, en el desarrollo del tema, que las notas do# y re# (el do, en menor medida), cumplen la función de notas de paso y bordadura, lo que posiblemente no sea intencional, como también puede ser que sea parte de la interpretación, lo que no se puede asegurar debido a que estas melodías no han sido escritas en papel antes de ser interpretadas, por lo que pueden variar según el intérprete y hasta la ocasión.

⁵³ Según Josafat Roel Pineda (citado por Vásquez y Vergara, 1990, pp. 142-143), esta escala aumenta en medio tono el VI grado de una escala menor antigua y el séptimo grado ya no actúa como sensible en la melodía principal.

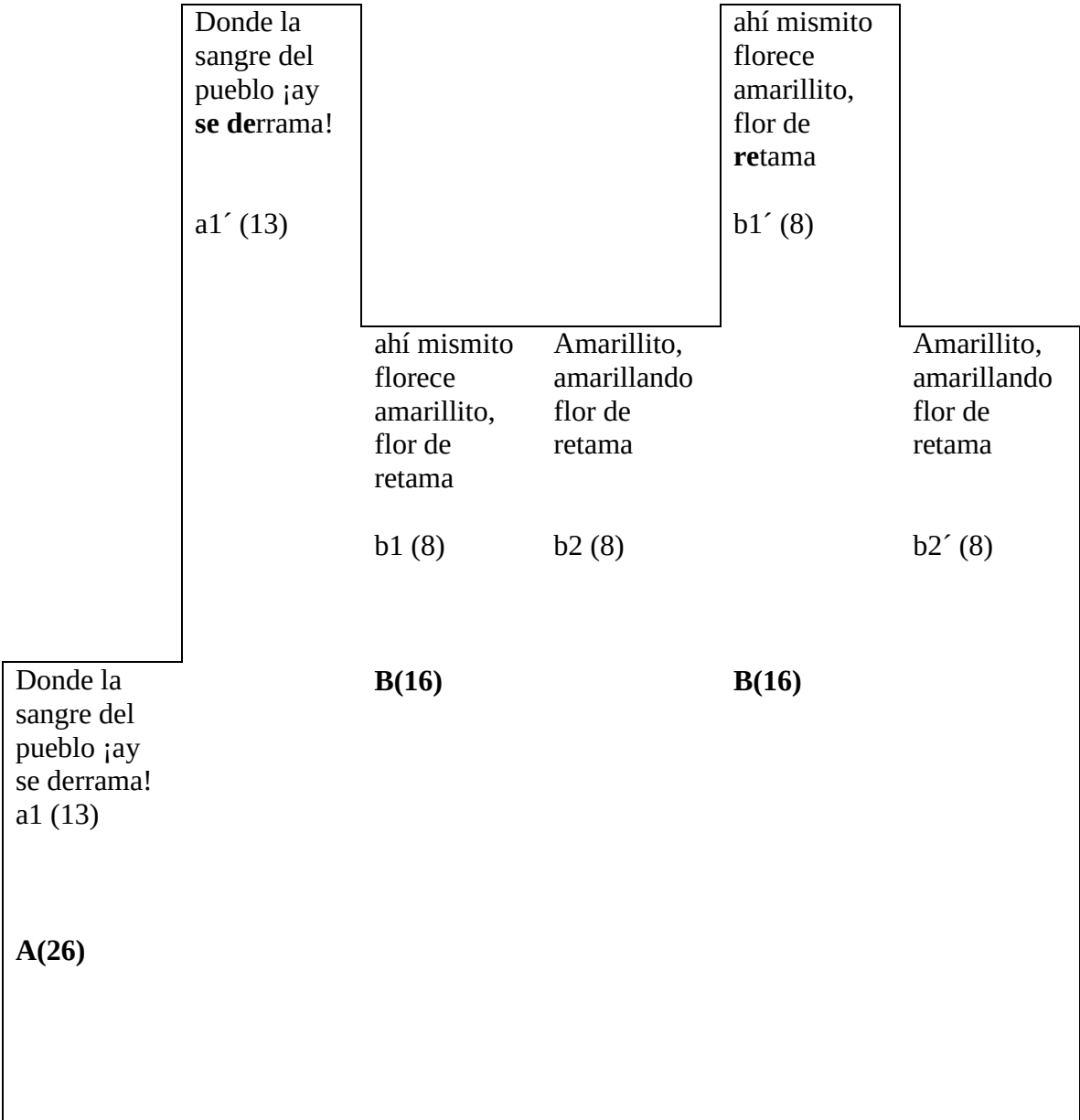
Como ejemplo, tenemos la escala pentatónica en Em, según el modo B, consignado en el libro “La Música de los Incas y sus supervivencias” de Raoul y Marguerite D’Harcourt (1990, p. 132), en su tercera parte, capítulo primero, titulado “Monodias indígenas puras”. Este modo menor pentatónico se clasifica como: Modo B, menor (segunda escala pentatónica) y además, respecto a su investigación, de 168 monodias, 110 corresponden a este modo, siendo el más extendido en el Perú: “La tristeza del alma indígena ha encontrado allí su medio de expresión más profundo” (p. 133).



6.1.5.3 Curva melódica⁵⁴

Figura 1

Curva melódica del tema “Flor de Retama”



⁵⁴ A (26) - A = Frase, (26) = veintiséis pulsos.
a (13) - a = semifrase, (13) = trece pulsos.
b (8) - b = semifrase, (8) = ocho pulsos.

En la curva se puede apreciar cómo el intérprete presenta la primera frase (A), con la nota más grave de la canción en la sma1, con el si3, pero en la sma1' al reiterar la letra y le da mayor énfasis llegando a un prematuro clímax con un sol5, puesto en negrita en nuestro gráfico (**se derrama**), presentándose, además, todo el ámbito de la canción en esa semifrase, en donde se expresa el dolor por la sangre derrama de un pueblo. En la frase B, mantendrá un ámbito total de sexta, en donde la nota más grave es sol4 y la más aguda es mi5. En la smb1, solo se llega de si4 a mi5, en un ámbito de cuarta, y en la smb2 de sol4 a mi5. En esta sección en donde se reposa, se mantiene todo en menos de una octava y se habla del amarillo de la flor de la retama. En la frase B', encontraremos el clímax en la primera semifrase, la b1' (flor de **retama**), reiterando y dando énfasis a la retama, el tipo de flor que es un símbolo que conduce la poesía. En la smb2, volverá a reposar como semifrase de respuesta.

De una manera similar se desarrollan las demás estrofas, en lo que respecta a la curva melódica. En este primer periodo se ha presentado la situación, el hecho, la sangre del pueblo derramada en donde florece la flor de la retama.

6.1.5.4 Intervalos

Tabla 12

Intervalos, periodos y fuga

ESTROFAS 1,2 Y 3		Nº	FUGA	
U	Unísono	70	U	44
2Ma	Segunda mayor ascendente	46	2Ma	16
2Md	Segunda mayor descendente	21	2Md	41
2ma	Segunda menor ascendente	30	2ma	8
2md	Segunda menor descendente	19	2md	8
3Ma	Tercera mayor ascendente	2	3Ma	1
3Md	Tercera mayor descendente	8	3Md	10
3ma	Tercera menor ascendente	17	3ma	0
3md	Tercera menor descendente	11	3md	17
4Ja	Cuarta justa	8	4J	7
4Jd	Cuarta justa descendente	12	4Jd	8
6Ma	Sexta mayor ascendente	-	6Ma	7
6Md	Sexta mayor descendente	-		
6ma	Sexta menor ascendente	-		
6md	Sexta menor descendente	1		
Total		245	Total	16

LA FLOR DE LA RETAMA

A

sma1 - 5c - 11p - 2m

4Ja U U 3ma 2Ma 2Ma U 3ma U U 2Ma 4Jd

Don - de la san - gre del puc - blo ay! se de - rra - ma

sma1' - 2c - 3p - 2m

6 4Ja U U 3ma 2Ma 2Ma U 3ma 4Ja 3md U 4Jd

Don - de la san - gre del puc - blo ay! se de - rra - ma

B

smb1 - 5c - 8p - 2m

2ma 2Ma 2Ma 2Md 2md 2ma U 2Md 2Ma 2md 2ma 2Md U U 2Md 3ma 4Jd

a - hi mis - mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to Flor de re - ta - ma

smb2 - 4c - 8p - 2m

16 U 2Ma 2Ma U 3ma U 2ma 2ma 2md 3Ma U 4Ja 4Jd 3Md

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

B'

smb1' - 5c - 8p - 2m

20 2ma 2Ma 2Ma U 2md 2ma U 2Md 2Ma 2md 2ma 2Md U U 4J 3md 4Jd

a - hi mis - mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to flor de re - ta - ma

smb2' - 4c - 8p - 2m

25 U 2Ma 2Ma U 3md U 2ma 2ma 2md 3Md U 4J 4Jd 3Md

a - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

Tabla 13

Intervalos y periodos

I/P ⁵⁵	I	II	III	Fuga
U	24	22	24	44
2Ma	15	15	16	16
2Md	6	5	10	41
2ma	10	10	10	8
2md	6	7	6	8
3Ma	1	1	-	1
3Md	3	3	2	10
3ma	6	6	5	0
3md	3	3	5	17
4Ja	4	2	2	7
4Jd	6	4	2	8
6Ma	-	-	-	7
6md	-	1	-	-
TOTAL	84	79	82	167

Estrofas – Frases: A, B, B´

Podemos apreciar en la sección A, B y B´ del periodo I, ejemplo del orden y uso de los intervalos en cada estrofa, lo cual se repetirá un total de tres veces, con variantes en cada estrofa.

Para presentar el tema en la estrofa I, encontramos las dos semifrase a1 y a1´ con un

⁵⁵ I/P. = Intervalos/ periodo.

intervalo de 4J. En las siguientes dos estrofas, el tema empezará con unísonos en ambas semifrases. En las frases B y B', lo más recurrente para empezar las semifrases son los intervalos cortos, de segunda mayor ascendente y U, en la II y III estrofa. Por su parte, en la primera semifrase encontramos como pie la 2ma ascendentes a diferencia de las estrofas que preceden, lo que no necesariamente puede ser intencional, ya que predominan los pies de 2Ma con la nota VII aumentada (do#), de la escala melódica, mientras el VII (do), proviene de la escala antigua.

Los unísonos son los intervalos más utilizados en las estrofas, con un total de 70. Las semifrases a1 y a1', se caracterizan por tener énfasis en los unísonos, haciendo más marcada la idea de la letra, con un total de nueve intervalos en la frase A, I estrofa, 6 en la II y 12 en la III. En la estrofa I, encontramos un total de 24, al igual que en la III, y 22 en la II estrofa.

La 2Ma, es el intervalo que continúa dentro de los más usados, con un total de 46 apariciones, con el uso de la escala pentatónica y melódica en la melodía. La 2ma ocupa el tercer lugar en su uso, con un total de 30 veces, 10 por cada estrofa. Mientras, la 6md es la que menos aparece en las estrofas, una sola vez, y reemplaza la 4j en la smb1'.

La 3Ma es poco frecuente; aparece en la smb2 de la I y II estrofa. Mientras, la 3Md y 4J, aparecen ocho veces cada una, la 3Md aparece tres veces en la I y II, y dos en las III. Mientras la 4J, aparece cuatro veces en la estrofa I y dos en la II y III.

Otros intervalos y usos:

- La 2Md, ocupa un total de 21 intervalos, 10 de ellos se encuentran en la estrofa III, seis en la I y cinco en la II.

- 2md: Ocupa un total de 19 intervalos, seis en la I y III estrofa, y siete en la II.
- 3ma: La tercera menor ascendente ocupa un total de 17, en la siguiente relación:
I (6), II (6) y III (5).
- 4Jd: Aparece 12 veces, y casi siempre al finalizar las frases en el orden: I (6), II (4) y III (2).
- 3md: La tercera menor descendente aparece 11 veces, en relación: I (3), II (3) y III (5).
- Para cerrar cada idea en las semifrases, se han utilizado con frecuencia las terceras; la 3Md aparecerá seis veces y la 3md cuatro veces, luego tenemos a la 4J con un total de cinco veces, y también una vez la 2md y la 2Md, en la última estrofa reemplazando la 4Jd, en la smb1 y smb1', respectivamente. De la misma manera aparecerá por única vez el intervalo de 6md reemplazando la 4J. Lo que hará que cada final de la smb1' termine en distinto intervalo, pero todos en la nota si4.
- Dentro de los ámbitos más amplios en una semifrase, se dan los de la smb1' - I estrofa, en donde se llega a una trecena de si3 a sol5; ahí encontramos al empezar la pieza el punto más alto, el clímax de la canción, que narra la sangre del pueblo derramada. En las dos siguientes smb1' - II y III estrofa, vamos a encontrar el ámbito de 11na, en la II estrofa reafirma la invitación a ver juntos algo que sucedió. En la III estrofa reafirma que los sinchis están entrando por cinco esquinas.
- En las smb1 de todas las estrofas continúa narrando con un ámbito máximo de 4J y con intervalos cortos de segundas o unísonos, en la I, habla del amarillo de la flor de la retama; en la II habla del amarillito de la flor de la retama, en la plazuela de Huanta, y en la

III, lo que van hacer los sinchis: “*matar estudiantes, huantinos de corazón*”. Recordemos que en la frase anterior se da un clímax amplio que llega al sol5.

- En las smb2 de las tres estrofas encontramos un ámbito de 6m, en todas las estrofas se insiste con el símbolo del amarillito de la flor de la retama.

- En la frase B, la letra se repetirá casi en su totalidad, con excepción de la estrofa III, smb2', en la que se menciona que van a matar campesinos, mientras que en la smb2, menciona a los estudiantes. Aquí encontramos los mismos ámbitos de la smb1 y smb2, pero con una excepción, en la smb1', de la I y II estrofa en la que se llega a una 6m disminuida de si3 a sol4, se reitera con más énfasis el motivo m4 y variantes, con la frase *flor de retama*, en referencia *al amarillito amarillando*, que le antecede. El símbolo del amarillo en la flor de la retama estará muy presente en toda la canción y especialmente en las respuestas de las semifrases.

- En cada estrofa es común que la melodía varíe en las misma semifrases, debido a la interpretación y a la letra, por ello los intervalos no suelen ser los mismos en cada periodo.

Fuga:

- El intervalo de 4J (cinco descendentes y cuatro ascendentes), será el que dé pie a nueve de 14 semifrases, casi todas de respuesta. Predominará este intervalo para empezar las ideas melódicas. Las otras seis semifrases se darán con intervalo de 2Ma (4) y para finalizar con un inicio de semifrases de inicio.

- Como cierre de semifrase tendremos ocho tercetas de 14 semifrases, cuatro 3md y cuatro 3Md, donde esta última también cierra la canción. Por otro lado, tendremos cuatro

unísonos y dos 4Jd, esta última reitera el final.

- De un total de 167 intervalos, se dan 44 intervalos de unísonos y 41 de 2Md, un poco más de la mitad. Los menos recurrentes serán los de 2md (8) y 2ma (8). Predomina la escala pentatónica aquí, pero se dan también notas de la escala de Em melódica.

- En la frase C, empieza con un sib3 y culmina con la misma nota en octava si4, tercera de la tonalidad mayor, en G y 5ta en Em. En la smc1', se da un ámbito de 13na, la distancia más amplia de la canción, de si3 a sol5, mientras, en la smc1, el de una onцена.

- En la frase D, smd1, se da un ámbito corto, de 4J, de si4 a mi5, y en la smd2 octava, de sol5 a sol4. En la D', sucederá lo mismo. Pero en la segunda repetición la smd2', empieza con sol5, clímax y culmina en si3, dándose otra vez el ámbito de trecena.

C $\text{smc1} - 5c - 12p - 2m$

4Ja U U 3m U 6Ma 2Md 3md U 2Md 2Md 6Ma 2Md 3md

Los o - jos del pue - blo ti - e nen her - mo - sos - su - e ños
la san - gre del pue - blo ti - e ne ri - co per - fu - me

86 $\text{smc1}' - 5c - 12p - 2m$

4Ja U U 3m U 6Ma 2Md 3md U 2Md U 4Ja 3md 2Md 3md

Los o - jos del pue - blo ti - e nen her - mo - sos suc - ños
la san - gre del pue - blo ti - e ne ri - co per fu - me

D $\text{smd1} - 4c - 6p - 2m$

2Ma 2Ma 2ma U 2md 2ma U 2Md 2Ma 2Md 2Ma 2Md 2md 2Md U

Sue - ñan el tri - go, en las bri - sas el vien - to en las la - de - ras
hue - lea - jaz - mi - nes vio - le - tas ge - ra - nios y mar ga - ri - tas

95 $\text{smd2} - 2c - 5p - 1m$

4Jd 3md U 2Md 2Md 3Md 3Md

y, en ca - da ni - ño, una es - tre - lla
a pol - vo - ray di - na - mi - ta

D' $\text{smd1}' - 4c - 6p - 2m$

2Ma 2Ma 2ma U 2md 2ma U 2Md 2Ma 2Md 2Ma 2Md 2md 2Md U

Sue - ñan el tri - go, en las bri - sas el vien - to en las la - de - ras
hue - lea - jaz - mi - nes vio - le - tas ge - ra - nios y mar - ga - ri - tas

101 $\text{smd2}' - 2c - 5p - 1m$

4Jd 3md U 2Md 2Md 3Ma 3Md

y, en ca - da ni - ño, una es - tre - lla

103 $\text{smd2}' - 2c - 4p - 2m$

4Jd 3md U 2Md 2Md 3Ma 3Md 3md U 4Jd

a pol vo - ray di - na - mi - ta ca - ra - jo!

105 $\text{smd2}'' - 2c - 4p - 2m$

4Jd 3md U 2Md 2Md 3Ma 3Md 6Ma U 4Jd

a pol vo - ray di - na - mi - ta ca - ra jo!

107 $\text{smd3} - 2c - 4p - 1m$

U 2Md 3md U 4Ja 4Jd 3Md

a pol - vo - ray di - na - mi - ta

Otros intervalos en la Fuga.

- 3ma: En esta sección encontramos 17 intervalos.
- 2Ma: Hay un total de 16 intervalos
- 3Md: Un total de 10 intervalos.
- 2ma, 2md, 4Jd: Encontraremos la misma cantidad en cada uno, total de 8 intervalos.
- 4Ja y 6Ma: Son intervalos menos recurrentes, con un total de 7 veces.
- En la fuga no encontramos los intervalos de 5J, 7ma, ni 8va.

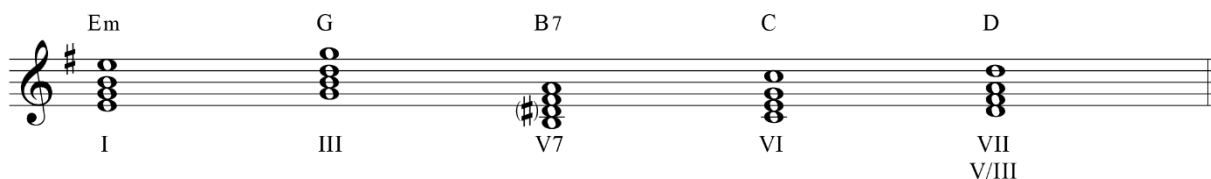
En esta sección, se reivindica poéticamente, al pueblo, con los sueños de sus ojos y la sangre del mismo que tiene olor a flores ante la muerte, y a su vez denuncia el olor a pólvora y dinamita, manifestando contra la represión y la muerte. El cierre es prácticamente repetitivo, en la $smd2'$ y $d2''$, pero en la $smd3$, hay una variación interválica debido a que es la semifrase final del tema.

6.1.5.5 Apoyaturas

En la melografía de “Flor de Retama” se visibilizan un total de 9, en el primer periodo, 11 en el segundo y también en el tercero, con un total de 31 en las estrofas. Por su parte, en la fuga 29, y contando su repetición, serán en total 42. Estas apoyaturas son las que le dan una característica especial a los cantos campesinos y urbanos del wayno.

6.1.6 Análisis armónico

6.1.6.1 Acordes utilizados en “Flor de Retama”,



Como se aprecia en el pentagrama, el tema parte en Em (si menor), y utiliza acordes en relación a su bimodalidad, Im, primer grado menor y III mayor, G (sol mayor), ambos con sus respectivas dominantes. En ese sentido el Im, se acompañará con su V7, B7 (Si7), mientras la relativa mayor, G (sol mayor), se acompañará con el VII grado, que cumple la función del V/III, D (re mayor). Los grados V7 y V/III, constantemente resolverán en una u otra tonalidad. Además, como primer acorde de la frase B y B', encontraremos el VI grado, C (do mayor), que aparecerá antes del V/III, para culminar la smb1 y smb1' en su III grado, relativa mayor, G. Por su parte, en la smb2 y smb2', respectivamente, se cerrará en la relativa menor. El VI grado también aparece en la fuga, al empezar la frase D y D', antecediendo el V/III. Recordemos que las estrofas y la fuga son familiares en su estructura, no será la excepción en su armonía. Además, el VI grado ocupa seis pulsos en los primeros dos periodos en el tercero y la fuga ocupará, 4.

En el caso del V grado mayor, proviene de la escala armónica o melódica, en donde su tercer grado es mayor. En la escala antigua el V sería menor, lo mismo en el V/III, en relación a su tercer grado, mientras este tercer grado en la melodía sí es menor, cuando se da el acorde V, lo cual genera una tensión particular que se utiliza también en otras formas musicales populares.

6.1.6.2 Base armónica bimodal (Em y G)

A26⁵⁶

sma1, 13 pulsos

Im	V/III	III	%	V/III	III	V/III	III	V/III	III
Em	D	G		D	G	D	G	D	G
(x4) ⁵⁷									

Sma1', 13 pulsos

Im	V/III	III	%	V/III	III	V/III	III	V/III	III
Em	D	G		D	G	D	G	D	G (x4)

B16

Semifrase b1, 8 pulsos

Semifrase b2, 8 pulsos

VI	%	%	%	%	%	V/III	III	I	III	V/III	III	IV	V7	I	%
C						D	G	Em	G	D	G	A	B7	Em	

Semifrase b1', 8 pulsos

Semifrase b2', 8 pulsos

VI	%	%	%	%	%	V/III	III	I	III	V/III	III	IV	V	I	%
C						D	G	Em	G	D	G	A	B7	Em	

⁵⁶A = frase / 26= cantidad de pulsos.

⁵⁷ Se repite 4 veces G.

B'16 (se repite la misma estructura de B)

C24

Smc1, 12 pulsos

Im	V/III	III	%	%	V/III	III	V/III	III	V/III	III	%
Em	D	G			D	G	D	G	D	G	

Smc1', 12 pulsos

Im	V/III	III	%	%	V/III	III	V/III	III	V/III	III	%
Em	D	G			D	G	D	G	D	G	

D11 y D11'

Semifrase d1, 6 pulsos

Semifrase d2, 5 pulsos

VI	%	%	%	V/III	III	III	%	V7	I	%
C				D	G	G		B7	Em	

Semifrase d1', 6 pulsos

Semifrase d2', 5 pulsos

VI	%	%	%	V/III	III	III	%	V7	I	
C				D	G	G		B7	Em	

6.1.6.3 Acordes, grados y tensiones

La frase A (sma1), empieza en el Im, sin embargo, se desarrolla compleamente en su relativo, III grado mayor, en constante cambio con su dominante secundaria, V/III; aquí la melodía responde a la armonía, con algunas notas de paso, pero cada nota cantada es parte de la escala pentatónica de Em. Cada III grado mayor es antecedido por su quinto grado V/III (en toda la canción). En este quinto grado, en el segundo pulso, se genera una tensión de novena y trecena; en el quinto pulso encontramos también el de novena, todos en el acorde de D, grado V/III, dominante. En la sma1', sucede lo mismo en relación a los acordes y melodía, pero con un clímax en el compás ocho (quinto pulso de la semifrase), en donde además de una novena también se generará una trecena. La letra en ambas semifrases es la misma y la tensión de trecena en el climax le dará mayor énfasis a la letra. Asimismo, en la frase A, se da una CAP⁵⁸ en la tonalidad mayor.

A18

Semifrase a1, 6 pulsos

Semifrase a2, 12 pulsos

Im	V/III	III	%	V/III	III	Im	V/III	III	%	V/III	III	V/III	III

Em	D	G		D	G	Em	D	G		D	G	D	G

19na

13na

13na

9na

La frase B y B', serán idénticas armónicamente. En la smb1, aparece por primera vez el VI grado mayor (C), con seis pulsos y, luego, con el V/III, para resolver al III grado

⁵⁸ Cadencia **auténtica** perfecta.

mayor, reafirmando dicha tonalidad. En tonalidad mayor los grados serían semejantes a: IV - V - I. En la smb2, frase de respuesta, se empezará con el Im, con algunos acordes mayores del modo mayor como III - V/III - III, que se comparten en los motivos cruzados, pero que, además, en el cuarto pulso ascienden por segunda al V grado, para resolver al Em, es decir III - IV - V - I. En estas frases apreciaremos la bimodalidad armónica de la smb1 a la smb2 y sus primas.

En la smb1 se aprecian notas de bordaduras y de paso, en los seis pulsos del VI grado, además, en la primera nota, del primer pulso, se genera una tensión de séptima mayor, con la primera nota de la melodía, “si” (V grado de la escala) y el acorde C, VI grado. También, al iniciar el cuarto y quinto pulso de la semifrase b1, se generan las tensiones de novena; y en otras notas no principales, como bordaduras, se dan algunas tensiones de novena y hasta novenas aumentadas, en el mismo acorde C. En el pulso siete de la smb1, se da una tensión de 7ma, en el V/III, para pasar al III mayor, mientras en la smb1', se da la tensión de 11na y luego 9na, en cada corchea del pulso del grado V/III, en donde además, se produce un clímax.

En la smb2 y smb2', las notas de la melodía corresponden a los acordes, con excepción de algunas notas de paso o bordadura. En el cuarto, quinto y sexto pulso, en las primeras notas principales y a tierra, veremos tensiones de 13na, 9na y 11na, respectivamente, con relación a los grados III - IV - V7, para resolver en el Im.

B16 + B'16

Semifrase b1, 8 pulsos

Smb2 8 pulsos

VI	%	%	%	%	%	V/III	III	I	III	V/III	III	IV	V7	I
C						D	G	Em	G	D	G	A	B7	Em
7ma			9na		9na	7ma					13na	9na	11na	

Semifrase b1', 8 pulsos

Smb2' 8 pulsos

7ma		9na#		9na	9na-						13na	9na	11na	
					11na									

Estas tensiones se pueden apreciar en las distintas estrofas, pero van a a variar según la posición de las notas de la melodía con relación a los acordes, que son los mismos.

Fuga

En la frase C sucede armónicamente lo mismo descrito en la frase A, pero con un pulso menos por semifrase. También, a partir del tercer pulso en la smc1, se añade un pulso más del acorde de G, a diferencia de la frase la sma1, y el último compás de esta semifrase tendrá dos pulsos de G, no de cuatro como en la sma1. Lo mismo sucede en la smc1'. En estos detalles se marcará una leve diferencia de la estrofas en su primera frase.

La smc1 y smc1' tendrán la misma letra y progresión armónica. Respecto a las tensiones, encontramos una novena en la smc1, en el segundo pulso, que con una apoyatura se liga a una oncena, complementando así el grado V/III, sin llevar ninguna nota del

acorde. En el tercer pulso se resuelve al III grado con un salto de sexta mayor, y se genera una tensión de trecena; en pulso a tierra, se llega con una nota ligada del pulso anterior, pero en seguida se genera una novena. En el pulso seis se genera una tensión de novena, nota a tierra, con el grado V/III, para luego resolver al III. Por su parte en la smc1', será similar a la smc1, pero encontramos que en el segundo pulso la oncena, sin ser antecedida por la 9na y además, se repetirá tres veces en un pulso, en el grado dominante V/III. Además, el clímax se dará en el sexto pulso, inmediatamente después de la 9na. La frase melódica es completamente pentatónica.

C24

Smc1, 12 P.

Im	V/III	III	%	%	V/III	III	V/III	III	V/III	III	%
Em	D	G			D	G	D	G	D	G	
	9na + 11na	13na		9na	9na						

Smc1', 12 P.

11na	13na	9na

En la frase D, encontramos que la smd1 es igual a la semifrase b1 armónicamente, pero con dos pulsos menos, al ser una sección diferente y corresponder a un texto distribuido en menos sílabas. En la smd2 encontramos menos pulsos y acordes que en la smb2, pero ambas resuelven a Em, con distintas progresiones en su desarrollo; aquí también se da una CAP, en tonalidad menor, así como la ya mencionada bimodalidad andina. En la frase D' ocurrirá lo mismo respecto a los acordes, progresiones y cantidad de

pulsos. En ambas vueltas sucederá lo mismo, armónicamente, pero con una variación en la frase D', en donde encontraremos más semifrases derivadas de la smd2'.

Segunda vuelta, variación del D'

Semifrase d1, 6 pulsos						Semifrase d2'' (5p), d2'''(5p) y d3 (7p)					
VI	%	%	%	V/III	III	III	%	V7	I	%	
C				D	G	G		B7	Em		
						%		%	%		
						%		%	%	%	%

Encontramos las mismas tensiones en la frase D y D', en la smd1, empieza la melodía acompañada del C (VI), vemos las tensiones de 7ma, en el primer pulso y una 9na, en el cuarto. En el grado dominante V/III, se aprecia una novena, el primer grado del acorde y una sétima, para resolver luego a su fundamental mayor III. En la smifrase d2 encontramos el clímax, que es el sol5 (tercer grado a la octava), con el III grado en la armonía, sin ninguna tensión.

En la segunda repetición encontramos, en el último motivo (compás 109), la tensión de novena en el grado III, con el acorde G, antes de pasar al V7 y culminar, en la tonalidad menor. Aquí la melodía pasará a tener una escala cercana a la melódica, al aumentarse el 6to y 7mo grado.

D11

Semifrase d1, 6 pulsos

Semifrase d2, 5 pulsos

VI	%	%	%	V/III	III	III	%	V7	I	%

C				D	G	G		B7	Em	

7ma				9na	9na	7ma				

Frase D' (Segunda repetición)

...			...			9na			(x4)

6.1.6.4 Progresiones

Periodo I PA= Progresión ascendente / PD: Progresión descendente

A26

Sma1, 13 pulsos

Im	V/III	III	%	V/III	III	V/III	III	V/III	III
Em	D	G		D	G	D	G	D	G (x4)

Sma1', 13 pulsos

B16 = B'

Im	V/III	III	%	V/III	III	V/III	III	V/III	III
Em	D	G		D	G	D	G	D	G

PD x 2da PA x 4ta PD x 4ta PA x 4ta (x3⁵⁹)

⁵⁵ Se repite tres veces esta progresión por cuarta.

Semifrase b1, 8 pulsos

VI	%	%	%	%	%	V/III	III
C						D	G
					PA x 2da	PA x 4ta	

Semifrase b2, 8 pulsos

I	III	V/III	III	IV	V	I	%
Em	G	D	G	A	B7	Em	
PA x 3ra	PD x 4ta	PA x 4ta	PD x 2da	PD x 2da	PA x 4ta		

C24

Smc1, 12 pulsos

Im	V/III	III	%	%	V/III	III	V/III	III	V/III	III	%
Em	D	G			D	G	D	G	D	G	

Smc1', 12 pulsos

Im	V/III	III	%	%	V/III	III	V/III	III	V/III	III	%
Em	D	G			D	G	D	G	D	G	
PD x 2da	PA x 4ta	PD x 4ta	PA x 4ta (x3)								

$$D11 = D'$$

Semifrase d1, 6 pulsos

Semifrase d2, 5 pulsos

VI	%	%	%	V/III	III	III	%	V7	I
C				D	G	G		B7	Em
PA x 2da				PA x 4ta		PD x 6ta		PA x 4ta	

En esta descripción podemos apreciar el movimiento de progresiones por cada frase y pulso, debajo de los grados y acordes.

6.1.6.4.1 Total de progresiones utilizadas en “Flor de Retama”

Tabla 14

Cuadro de Progresiones

UNA REPETICIÓN			CANCIÓN COMPLETA			TOTAL
Progresión	Estrofa	Fuga	Progresión	Estrofas	Fuga	
PA x 2da	2	2	PA x 2da	6	4	10
PD x 2da	5	2	PD x 2da	15	4	19
PA x 3ra	2	-	PA x 3ra	6	-	-
PD x 3ra	-	-	PD x 3ra	-	-	-
PA x 4ta	15	12	PA x 4ta	45	26	71
PD x 4ta	2	2	PD x 4ta	6	4	10
PD x 6ta	-	2	PD x 6ta	-	6	6

- La fuga se repite dos veces, con algunas semifrases más que cierran la canción.

- Las progresiones ascendentes por cuartas tienen un total de 39 en las estrofas y 26 en la fuga, siendo las más recurrentes en la canción. Se dan en los movimientos V – I, teniendo como modo el mayor o menor.
- Luego encontraremos las PD x 2das, con un total de 15 en las estrofas y 4 en la fuga, y las PA x 2das, en una relación de 6 y 4. Este movimiento se da en las estrofas cada vez que se pasa del Im al V/III, en el descendente y en el ascendente del IV al V, o del VI al V/III, es decir, siempre precediendo a la dominante que pasará al modo mayor o menor. En el caso de la fuga, el ascendente solo se da en el grado mayor en el movimiento Im – V/III y en el VI al V/III.
- En la fuga se da seis veces la PD x 6ta, para pasar del III grado al V7 y resolver al menor. Esto se da específicamente para cerrar la semifrase de la fuga y, por ende, para culminar el tema.
- La progresión ascendente por segunda, por tercera y descendentes por cuarta, ocupan un total de 6 progresiones cada una, serán las menos recurrentes en las estrofas. En el caso de las terceras, el movimiento se da en la frase B y B', cuando se pasa del grado menor, Im al III mayor.

6.2 Análisis de la canción “El Hombre”

Según el autor, esta composición fue creada en 1970, como una canción universal inspirada en hechos de opresión, desde la etapa esclavista hasta la actualidad, como parte de las contradicciones de la historia humana. Algunas vivencias concretas de la obra se centran también en la matanza de estudiantes de escuela pública por las fuerzas militares del régimen de Velasco Alvarado, en el contexto de manifestaciones a favor de la gratuidad

de la educación y en contra del D.S. N° 006 -69, que, en el año 1969 la ponían en riesgo. Otro hecho concreto y de la época que también conmovió al autor, fue la guerra en Vietnam. Estas experiencias son también mencionadas en los libros *Urpichallay*, de Carlos Huamán (2015) y *Ranulfo, el hombre* de Chalena Vásquez y Abilio Vergara (1990).

6.2.1 Letra y partitura

Para la transcripción se ha tenido como referencia la versión del álbum “El Hombre Canto del Pueblo”, grabado el año 2002 por Ranulfo Fuentes en la voz y el reconocido concertista de guitarra y cantautor peruano Manuelcha Prado, quien además hizo el arreglo, grabó las guitarras y dirigió la producción.

Para el análisis se ha considerado la misma tonalidad de la grabación: si menor. Asimismo, el tema está en tempo andante, en un aproximado de 77 y 81 PPM. Se evidencia una grabación sin metrónomo, que se acelera levemente en la fuga. La transcripción está escrita en clave de sol, segunda línea. La melodía vocal empieza en la nota fa#3.

EL HOMBRE

(Ranulfo Fuentes Rojas)

Yo no quiero ser el hombre
que se ahoga en su llanto
de rodillas hechas llaga
que se postra al tirano
de rodillas hechas llaga
que se postra al tirano

Y quiero ser como el viento
que recorre continentes
y arrasar tantos males
estrellarlos entre roca
y arrasar tantos males
y estrellarlos entre roca

No quiero ser el verdugo
que de sangre mancha el mundo
y arrancar corazones
que amaron la justicia
y arrancar corazones
que buscaron la libertad

Yo quiero ser el hermano
que da mano al caído
y abrazados férreamente
vencer mundos enemigos
y abrazados férreamente
vencer mundos que oprimen

Fuga

¿Por qué vivir de engaños, cholita,
de palabras que segregan veneno?
Acciones que martirizan al mundo
¡ay! sólo por tus caprichos dinero
¡ay! sólo por tus caprichos riqueza.

EL HOMBRE

RANULFO FUENTES ROJAS

Transcripción: Amadeus Tabra Yahuana

Andante $\text{♩} = 77$

A

Bm D Bm D A D D A7 D

Yo no quie-ro ser — el hom - bre que se,a-ho ga en — su llan - to

B

G F#m D A D F# Bm

De - ro - di - llas he - chas lla - ga que se pos - tra al — ti - ra - no

B'

G F#m D A D F#7 Bm

De - ro - di - llas he - chas lla - ga que se pos - tra al — ti - ra - ño

A

Bm D Bm D A D D A7 D

Y quie-ro ser como el vien - to que re-co-rre con ti - nen - tes

B

G F#m D A D F# Bm

y a - rra - sar tan - tos ma - les es - tre - llar - los en — tre ro - ca

B'

G F#m D A D F#7 Bm

y a rra sar tan tos ma les Yes - tre - llar - los en — tre ro - ca

A

Bm D Bm D A D D A7 D

No quie-ro ser el ver - du - go que de san - gre man che el mun - do

B G F#m D A D F# Bm
 y a - rran-car co-ra - zo nes que a - ma-ron la jus - ti - cia

B' G ₃ F#m D A D F#7 Bm
 y a - rran-car co-ra - zo - nes que bus - ca-ron la li - ber - tad

A Bm D Bm D A D D A7 D
 yo quie-ro ser el her-ma - no que da ma-no al ca - í - do

B G F#m D A D F# Bm
 y a - braza-dos fe-rrea-men - te ven-cer mun-dos e - ne-mi - g^{os}

B' G F#m D A D F#7 Bm
 y a - braza-dos fe-rrea-men - te ven-cer mun-dos que o - pri - men

C D Bm D G ₃ F#m D
 Por-qué vi-vir de,en - ga-ños cho-li - ta de pa-la-bras que se - gre-gan ve - ne - no

D A7 D A Bm D A D D F# Bm
 ac-cio-nes que mar-ti - ri-zan al mun - do ay so-lo por tus ca - pri-chos di - ne - ro

61 A D F# Bm D F# Bm
 ay so - lo por tus ca - pri - chos ri - que - za pri - chos ri - que - za

6.2.2 Estructura

6.2.2.1 Estructura y letra

PERIODO MUSICAL I – PRIMERA ESTROFA

Frase musical A - 4 compases, de 12 pulsos

Yo no quiero ser el hombre -	semifrase a1 – un motivo
que se ahoga en su llanto -	semifrase a2 – un motivo

Frase musical B – 8 compases, de 9 pulsos

De rodillas hechas llaga -	semifrase b1 – un motivo
que se postra al tirano -	semifrase b2 – un motivo

Frase musical B' – 8 compases, de 9 pulsos

de rodillas hechas llaga -	semifrase b1' – un motivo
que se postra al tirano -	semifrase b2' – un motivo

PERIODO MUSICAL II – SEGUNDA ESTROFA

Frase musical A - 4 compases, de 12 pulsos

Y quiero ser como el viento -	semifrase a1 – un motivo
que recorre continentes -	semifrase a2 – un motivo

Frase musical B – 8 compases, de 9 pulsos

y arrasar tantos males -	semifrase b1 – un motivo
estrellarlos entre roca -	semifrase b2 – un motivo

Frase musical B' – 8 compases, de 9 pulsos

y arrasar tantos males -	semifrase b1 – un motivo
estrellarlos entre roca -	semifrase b2 – un motivo

PERIODO MUSICAL III – TERCERA ESTROFA

Frase musical A - 4 compases, de 12 pulsos

No quiero ser el verdugo -	semifrase a1 – un motivo
que de sangre mancha el mundo -	semifrase a2 – un motivo

Frase musical B – 8 compases, de 9 pulsos

y arrancar corazones -	semifrase b1 – un motivo
que amaron la justicia -	semifrase b2 – un motivo

Frase musical B' – 8 compases, de 9 pulsos

y arrancar corazones -	semifrase b1' – un motivo
que buscaron la libertad -	semifrase b2' – un motivo

PERIODO MUSICAL IV – CUARTA ESTROFA

Frase musical A - 4 compases, de 12 pulsos

Yo quiero ser el hermano - semifrase a1 – un motivo
que da mano al caído - semifrase a2 – un motivo

Frase musical B – 8 compases, de 9 pulsos

y abrazados férreamente - semifrase a1 – un motivo
vencer mundos enemigos - semifrase a2 – un motivo

Frase musical B' – 8 compases, de 9 pulsos

y abrazados férreamente - semifrase b1' – un motivo
vencer mundos que oprimen - semifrase b2' – un motivo

PERIODO MUSICAL V – “FUGA”

Frase musical C - 6 compases, de 10 pulsos

¿Por qué vivir de engaños, cholita? - semifrase c1 – un motivo
¿de palabras que segregan veneno? - semifrase c2 – un motivo

Frase musical D – 9 compases, de 16 pulsos

Acciones que martirizan al mundo - semifrase d1 – un motivo.
¡ay! sólo por tus caprichos dinero - semifrase d2 – un motivo
¡ay! sólo por tus caprichos riqueza - semifrase d2' - un motivo

La fuga se repite dos veces con la misma cantidad de pulsos, frases y semifrases, varía solo la semifrase final, m7', que da énfasis al cierre.

Si bien el tema es cantado, la canción cuenta con frases recitadas en momentos específicos de la canción. En esta versión encontraremos después de la segunda estrofa, la frase: “no quiero ser el verdugo que de sangre mancha el mundo, yo quiero ser el hermano que da la mano al caído”, que es parte de la misma letra que cantará en la III estrofa.

6.2.2.2 Estructura formal

Estrofa: Periodo ternario asimétrico. Se repite 4 veces.

FRASES	COMPASES	PULSOS	SEMIFRASES
A	4	12 (9)	a1 – a2

B	8	9 (1)	b1 – b2
B'	8	9 (1)	b1' – b2'

Fuga: Periodo binario asimétrico. Se repite 2 veces.

FRASES	COMPASES	PULSOS	SEMIFRASES
C	6	10	c1 – c2
D	9	16	d1 – d2 – d2'

6.2.2.3 Distribución silábica de “El Hombre”

La distribución silábica es la relación entre la lírica y la melodía, la rítmica verbal (de sílabas y palabras) y la rítmica musical (figuras musicales). En la mayor parte de la canción, el compositor Ranulfo Fuentes resalta las últimas sílabas de las palabras y no necesariamente la acentuación propia de la lengua española. Las melodías son en su mayoría silábicas, cada sílaba corresponde a una nota musical, no utiliza varias notas para una sola sílaba, en la mayor parte de los versos usa notas distintas para cada sílaba, pero en la fuga hay más repetición de notas por sílaba.

Por otro lado, en la pronunciación se da, aunque en menor medida, la unión de dos sílabas para una sola nota. Según la investigadora Chalena Vásquez (s.f.), en su análisis de *El Plebeyo*, esta fórmula corresponde a la fonética del castellano usado en Lima. Fuentes, tras la muerte de su padre, estuvo, de los 13 a los 20 años, en la capital. El autor recurre constantemente a las semifrases o versos octosílabos, como parte de su propuesta poética.

El Hombre empieza con una negación, descrita así:

FRASE A y B – Estrofa I

A: Yo no quiero ser el hombre (8), que se ahoga en su llanto (9)

B: de rodillas hechas llaga (8), que se postra al tirano (8)

La frase A, tiene dos semifrases asimétricas, cada semifrase se encuentra en dos compases, de cuatro pulsos cada uno, las hemos dividido con comas. En la semifrase a2, encontraremos que el autor ha unido dos sílabas en una sola nota que –se,a – ho –ga, siendo la excepción. Por ello, en la sma1 y sma1', encontramos la misma cantidad de notas, pese a que hay en la sma2 una sílaba más.

En la frase B, encontramos dos semifrases silábicamente simétricas, en donde b1, contiene la misma letra, por ende, la misma cantidad de sílabas que b2, distribuídas en la misma cantidad de sonidos. Asimismo, B', contiene la misma letra, pero una melodía con variaciones a la B.

El autor, en estas frases en las que presenta el tema en primera persona, niega lo que no quiere ser como hombre, un sumiso ante el tirano, y repite la frase B', reafirmando lo mismo. Recordemos que el autor tiene una posición ideológica de izquierda, sector en donde es frecuente escuchar frases popularizadas como: “siempre de pie y nunca de rodillas” o “morir de pie antes que vivir de rodillas”. Así, el autor, al empezar la canción, toma una posición ante el abuso o lo injusto.

En la frase A, encontramos un ámbito amplio de 11na, de fa3 a si4, siendo este fa3, la nota más grave de la obra. Asimismo, en la frase B, el si4 será la nota más alta y re4 la más baja. En la B', encontramos una cúspide, cuando repite la frase he –**chas** – lla –gas, para reafirmar el mensaje y el dolor.

FRASE A y B – Estrofa II

Y quiero ser **cmo** el viento (9), que recorre continentes (8)

Y arrasar tantos males (8), **y**estrellarlos entre roca (9)

En A y B, encontramos frases asimétricas. En las sma1 y sma2, encontramos asimetría, pero la misma cantidad de notas, la palabra “como”, ha sido cantada como una sola sílaba. En la frase B, encontramos semifrases asimétricas con distinta letra y melodía, la smb1 con ocho sílabas y ocho notas y b2 con nueve sílabas y ocho notas. Este verso afirma lo que sí quiere ser como hombre, poéticamente habla de ser como el viento para recorrer los continentes y acabar con los males, estrellándolos en una roca. Aquí hay dos temas muy importantes: uno, el principio de la universalidad, el internacionalismo y la solidaridad en contra de los males, entendiéndose como algo común entre los pueblos, y luego, la acción de estrellarlos entre rocas, o sea transformarlos mediante la fuerza. Recordemos que, si bien el tema es universal, hay dos hechos concretos de injusticia que lo inspiran, la matanza de estudiantes en Ayacucho y la guerra de Vietnam, es decir, la historia de opresión del hombre por el hombre, lo mismo que es parte de la propuesta temática de la canción.

FRASE A y B – Estrofa II

13 $\text{sma1} - 2c - 5p - 1m$
 $m1$
 Y quie - ro ser como el vien - to

15 $\text{sma2} - 2c - 7p - 1m$
 $m1'$
 que re - co - rre con ti - nen - tes

17 $\text{smb1} - 2c - 4p - 1m$
 $m2$
 y a - rra - sar tan - tos ma - les

19 $\text{smb2} - 2c - 5p - 1m$
 $m3$
 es - tre - llar - los en tre ro - ca

21 $\text{smb1}' - 2c - 4p - 1m$
 $m2'$
 y a rra sar tan tos ma les

23 $\text{smb2}' - 2c - 5p - 1m$
 $m3'$
 Yes - tre - llar - los en tre ro - ca

FRASE A y B – Estrofa III

No quiero ser el verdugo (8), que de sangre man-**chel** mundo (9)

y arrancar corazones (8), que amaron la justicia (8)

y arrancar corazones (8), que buscaron la libertad (8)

The musical score consists of six staves, each with a melodic line and lyrics. Above each staff is a melodic analysis label. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish.

Staff 1: **sma1 - 2c - 5p - 1m**
 mel
 No quie - ro ser el ver - du - go

Staff 2: **sma2 - 2c - 7p - 1m**
 mel'
 que de san - gre man - che el mun - do

Staff 3: **smb1 - 2c - 4p - 1m**
 m2
 y a - rran - car co - ra - zo nes

Staff 4: **smb2 - 2c - 5p - 1m**
 m3
 que a - ma - ron la jus - ti - cia

Staff 5: **smb1' - 2c - 4p - 1m**
 m2'
 y a - rran - car co - ra - zo - nes

Staff 6: **smb2' - 2c - 5p - 1m**
 m3'
 que bus - ca - ron la li - ber - tad

En este periodo encontramos mayor simetría silábica, casi en todos los motivos: ocho sílabas correspondiente a ocho notas, y el m1' que ha juntado nueve sílabas en ocho sonidos, aprovechando las vocales abiertas “a” y “e”, en donde ha prevalecido el sonido de la e, para juntarlas en una sola, tienen familiaridad sonora, y popularmente se suele hablar así (resaltada en negrita).

La acentuación de las palabras cae en la última sílaba al ser cantadas, pero dentro del habla de la lengua española practicada en el Perú, no le corresponde esa acentuación. Esta particularidad tienen que ver con la acentuación del tiempo a tierra y tiempos fuertes en el canto, es decir en la acentuación prevalece la idea melódica en donde las palabras se acomodan a la acentuación de cada motivo y semifrase. El autor, en la frase A reitera, como en el primer periodo, lo que no quiere ser como hombre. En la frase B asevera y continúa el discurso, que no quiere ser como los que arrancan los corazones que buscan libertad y justicia. En este periodo, a diferencia del periodo I y II, vemos que el autor hace una leve variación de la letra, en donde en la smb2, habla de la justicia y en la smb2', habla de la libertad. En la smb1', repite la misma letra de la smb1, pero aquí el autor llegará a un clímax con un re5, dando mayor énfasis a lo que está confesando.

En esta estrofa todas las semifrases cuentan con ocho notas musicales, correspondientes a ocho sílabas, con la excepción de la sma2, que tiene nueve sílabas, y en donde se han juntado dos en una (resaltadas en negrita).

FRASE A y B – Estrofa IV

Yo quiero ser el hermano (8), que da mano al caído (8)

ya brazos férramente (10), vencer mundos enemigos (8)

ya brazos fér~~ra~~mente (10), vencer mundos que oprimen (8)

En la estrofa III el autor hablará otra vez de lo que no quiere ser como hombre y en la IV, de lo que sí quiere ser. En la mayor parte de las semifrases predomina un total de ocho sílabas. En la estrofa III y IV, surge una variación en la letra, en donde b2', ya no tendrán la misma letra que b2, es la variación en la repetición de la letra, en la que complementa más el mensaje que el autor brinda.

37 $\text{sma1} - 2c - 5p - 1m$
 $m1$
 yo quie - ro ser el her - ma - no

39 $\text{sma2} - 2c - 7p - 1m$
 $m1'$
 que da ma - no al ca - í - do

41 $\text{smb1} - 2c - 4p - 1m$
 $m2$
 y a - braza - dos fe - rrea - men - te

43 $\text{smb2} - 2c - 5p - 1m$
 $m3$
 ven - cer mun - dos e - ne - mi - gos

45 $\text{smb1}' - 2c - 4p - 1m$
 $m2'$
 y a - braza - dos fe - rrea - men - te

47 $\text{smb2}' - 2c - 5p - 1m$
 $m3'$
 ven - cer mun - dos que o - pri - men

En la estrofa IV encontramos encontramos también ocho notas por semifrases, pero se han juntado hasta dos sílabas para calzar en dicha cantidad de notas (en negrita).

En la IV y última estrofa, encontramos la smb1 y smb1', que contienen diez sílabas y la smb2 y smb2', que contienen ocho sílabas.

En las estrofas III y IV volvemos a encontrar la dualidad representada en primera persona, expresando primero lo que no quiere ser (III) y, luego, lo que sí quiere ser (IV). Así, en la tercera estrofa habla de no querer ser un verdugo. En la cuarta estrofa, dirá que quiere ser el hermano. Aquí, encontramos el símbolo de mundos como el de una realidad sistematizada, como una estructura de injusticias y es, en este momento, en el cierre de las estrofas, que el autor habla ya no en primera persona, sino en colectivo: “y abrazados férreamente” vencer esas realidades. Otra particularidad es la influencia vallejiana, que cierra con un mensaje similar al del poema Masa: *“Entonces todos los hombres de la tierra le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; incorporóse lentamente, abrazó al primer hombre; echóse a andar”*.

Una generalidad en las semifrases, es que todas cuentan con ocho notas, pero existen algunas excepciones en las que el autor ha juntado dos sílabas por nota, para que encajen en los versos.

FUGA: C y D

C: ¿Por qué vivir **dengaños**, cholita (11)

de palabras que segregan veneno? (11)

D: Acciones que martirizan al mundo (11)

¡ay! sólo por tus caprichos dinero (11)

¡ay! sólo por tus caprichos riqueza (11)

Encontramos como generalidad una uniformidad de 11 sílabas correspondiente a 11 notas musicales, con excepción de la smc1, en la que encontramos en diez notas y once sílabas (resaltadas en negrita).

La fuga empieza con una pregunta, le canta a la mujer, popularmente y de manera afectiva como “cholita”: “¿por qué vivir de engaños, cholita, de palabras que segregan veneno?” Aquí habla de la “palabra”, como un engaño o fuente de veneno, expone lo negativo, teniendo en cuenta que en ella se encuentra un discurso o una posición externa y opuesta a la suya, que no le aporta y la desecha con esa pregunta. En la frase siguiente complementa la idea, de la palabra, el discurso, y como consecuencia las acciones que acaban dolorosamente con el mundo y que tienen como justificación el dinero, la riqueza, planteados como caprichos, criticando así un discurso y una acción del poder, de la moneda, de la riqueza, por ende, de quienes la añoran. Una vez más aquí hay un planteamiento idelógico, en el que el autor se opone a la avaricia humana, lo cual es consecuente con su posición política.

Como hemos apreciado, el autor ha ordenado las frases, semifrases, motivos y las sílabas de manera bastante meticuada y cuidada, para lograr uniformidad; los momentos en los que encontramos más sílabas que notas, o más figuras musicales, se dan con la intención de acomodar las ideas discursivas de la letra.

C

smc1 - 3c - 5p 1m
m4

Por - qué vi - vir de, en - ga - ños cho - li - ta

52

smc2 - 3c - 5p - 1m
m5

de pa - la - bras que se - gre - gan ve - ne - no

D

smd1 - 2c - 5p - 1m
m6

ac - cio - nes que mar - ti - ri - zan al mun - do

58

smd2 - 2c - 5p 1m
m7

ay so - lo por tus ca - pri - chos di - ne - ro

61

smd2' - 2c - 6p - 1m
m7'

1.

2.

m7''

ay so lo por tus ca - pri - chos ri - que - za pri - chos ri - que - za

6.2.3 *Análisis rítmico*

La melografía se ha escrito de acuerdo a la percepción de la acentuación de las frases, las acentuaciones instrumentales, o detalles del intérprete al cantar cada motivo y semifrase. Los compases de 1/4, se han escrito en 2/8, siendo así subdividido teóricamente. En la música andina peruana se dan cambios de compases en la composición.

EL HOMBRE

A

sma1 - 2c - 5p - 1m
m1

Yo no quie - ro ser el hom - bre

sma2 - 2c - 5p - 1m
m1'

que se, a - ho ga en su llan -

B

smb1 - 2c - 4p - 1m
m2

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

smb2 - 2c - 5p - 1m
m3

que se pos - tra al ti - ra - no

B'

smb1' - 2c - 4p - 1m
m2'

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

smb2' - 2c - 5p - 1m
m3'

que se pos - tra al ti - ra -

Una estructura similar se repite en las tres estrofas, con variaciones muy imperceptibles, que pueden estar asociadas a la intencionalidad e interpretación. La composición está en movimiento andante. En el segundo pulso encontramos al saltillo sin excepción en todas las semifrases de las cuatro estrofas.

En la sma1 encontramos variaciones en las cuatro estrofas, teniendo en común el primer pulso y segundo pulso, con una síncopa y un saltillo, respectivamente. En el tercer pulso podemos apreciar dos corcheas de la II a la IV estrofa, en la I encontramos una galopa invertida ligada al saltillo, lo cual genera también ocho pulsos, en donde se distribuyen las notas.

En todas las semifrases a2 encontraremos uniformidad en las figuras rítmicas, con excepción de la última nota que varía la duración entre una negra (II y III) y una negra con punto (I y IV), lo que no es necesariamente intencional: un factor puede ser el manejo de la retención de aire, ya que en todos los casos es un cierre de frase.

En las semifrases b1 encontramos que los cuatro periodos son distintos entre sí, solo tienen en común el segundo pulso y, en mayor medida, el cierre de semifrase que es 1 corchea, a excepción de la primera estrofa que es una negra.

Las semifrases b1' son similares a las semifrases b1, por la letra y parte de las notas, pero rítmicamente son distintas. Aquí tenemos en común en todas las estrofas de la smb1' el segundo y tercer pulso, con un saltillo y dos corcheas. La segunda y tercera estrofa serán idénticas rítmicamente.

En las semifrases b2, encontramos que se tiene en común el segundo y tercer pulso que da pie al cierre de la semifrase con un saltillo ligado a una galopa invertida, es un pie

rítmico clave para cerrar la idea rítmica.

Encontramos que la smb2' es distinta a la smb2 en algunas notas musicales y figuras rítmicas, y en la II y III estrofa, también en la letra, ya que el autor no repite la misma letra al finalizar la frase B'. En todas las smb2' encontraremos las mismas figuras rítmicas, con una leve variación en la estrofa III, donde el autor resalta con dos corcheas, acentuando la palabra "libertad"; ya no será el saltillo ligado a la galopa invertida en donde la palabra "libertad" hubiese empezado en el aire, de esta manera la palabra "libertad" está más atenuada.

Periodo musical V – Fuga

C

smc1 - 3c - 5p 1m
m4

Por - qué vi - vir de, en - ga - ños cho - li - ta

52

smc2 - 3c - 5p - 1m
m5

de pa - la - bras que se - gre - gan ve - ne - no

D

smd1 - 2c - 5p - 1m
m6

ac - cio - nes que mar - ti - ri - zan al mun - do

58

smd2 - 2c - 5p 1m
m7

ay so - lo por tus ca - pri - chos di - ne - ro

61

smd2' - 2c - 6p - 1m
m7'

1.

ay so lo por tus ca - pri - chos ri - que - za

64

smd2'' - 2c - 6p - 1m
m7''

2.

ay so - lo por tus ca - pri - chos ri - que - za

Aquí encontraremos mayor uniformidad, con variaciones solo en el primer pulso por la cantidad de sílabas utilizadas en la melodía. Para empezar dicha frase solo contamos

con dos sílabas: *¿Por – qué...?*, a diferencia de las estrofas II, III y IV, en las que encontraremos tres sílabas: I (de – pa – la...), II (ac – cio – nes), III (ay – so – lo).

Casi el total de la fuga tiene una sílaba por nota (11 x 11), a excepción de la smc1, en donde las sílabas: **de-en**-ga-ños, se han juntado en una sola sonando “den”. Asimismo, es en esta misma semifrase en donde el primer pulso tiene dos sílabas y dos notas acomodándose así, 11 sílabas en 10 notas musicales.

En la smd2', correspondiente a la segunda repetición, encontraremos la misma letra, melodía variante, y rítmicamente, cambiará el primer pulso de una síncopa a una galopa, siendo esta última la que le dará el pie a la semifrase de cierre del tema.

6.2.3.1 Figuras rítmicas

Tabla 15

Figuras rítmicas en “El Hombre”

Figura rítmica	Periodo I	P. II	P. III	P. IV	I - IV	Fuga IV
Síncopa	4	3	5	6	18	12
Saltillo	6	6	6	6	24	10
Galopa	2	-	-	-	-	-
Galopa invertida	4	3	1	2	10	-
2 corcheas	2	3	5	4	14	12
Negra	4	3		2	9	10
Negra con puntillo	1	1	2	1	5	-
Corchea	1	3	5	3	12	-
Tresillo	-	3	1	-	4	4

Hay un total de 146 pulsos. Cada semifrase de las estrofas contiene cuatro pulsos, la

misma cantidad de pulsos y figuras rítmicas en cada estrofa. En el caso de corchea, negra y negra con punto, aparecen como finales de casa frase, y se completa el pulso con silencio.

El saltillo es lo más predominante, se encuentra en el segundo pulso de cada semifrase, en las estrofas y en la fuga en el tercer pulso. En el segundo pulso de la fuga veremos el de una síncopa.

El saltillo aparece 34 veces en toda la melografía, 6 en cada estrofa y 10 en la fuga, y ocupa una negra; le sigue la síncopa que aparece 30 veces, 18 en las estrofas y 12 en la fuga. En menor medida aparecerá la galopa, dos veces en las estrofas, cuatro tresillos en las estrofas, donde tres corresponden a la estrofa III y dos a la II. En la fuga también encontramos cuatro tresillos.

Como inicio de semifrases encontramos 24 síncopas de 34 semifrases, 18 de ellas en las estrofas y seis en la fuga. Como cierre de semifrases encontramos con mayor frecuencia la negra, que aparece un total de 19 veces, en 34 semifrases. Además vemos algunas negras con punto y corcheas que aparecen indistintamente, ello por la interpretación, intención del autor, o no necesariamente conscientes.

Dentro de cada estrofa, cada semifrase varía entre sí respecto a las figuras rítmicas. En la fuga encontraremos mayor uniformidad en relación a las figuras rítmicas por semifrases, a partir del segundo pulso, con excepción del segundo sistema que varía su segundo pulso respecto del resto. Los primeros pulsos, de los dos primeros dos sistemas, varían, a diferencia de los que continúan, en el primer pulso vemos dos corcheas, esto debido a la letra (*por-que*), el segundo sistema vemos un tresillo y en el resto síncopas.

6.2.3.2 Motivos rítmico-melódicos

Periodo I – A, B y B'

A

sma1 - 2c - 5p - 1m
m1

Yo no quie - ro ser el hom - bre

3

sma2 - 2c - 5p - 1m
m1'

que se, a - ho ga en su llan - to

B

smb1 - 2c - 4p - 1m
m2

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

7

smb2 - 2c - 5p - 1m
m3

que se pos - tra al ti - ra - no

B'

smb1' - 2c - 4p - 1m
m2'

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

11

smb2' - 2c - 5p - 1m
m3'

que se pos - tra al ti - ra - no

La misma estructura A, B y B' se repetirá en los siguientes tres periodos con los mismos motivos, del m1 al m3', un motivo por semifrase, y la misma cantidad de notas por semifrase. Una particularidad de esta canción es la uniformidad u orden poco alterado que tienen los motivos por frases, en cada sección de las cuatro estrofas. Las variaciones se dan en leves cambios de notas y figuras rítmicas, como por ejemplo, tresillos que reemplazan una galopa o una síncopa, todos ellos igualmente distribuidos en tres sonidos. Veremos algunos cambios de algunas figuras rítmicas o alteraciones, en las notas de paso o bordadura.

Cuando se repite por segunda vez, el texto de la frase B pasa como B' con las mismas figuras rítmicas en cada semifrase. Al final de frase del B' se aprecia un vibrato para finalizar la estrofa. Se quedará sosteniendo y cantando la nota "re" por el valor de una negra.

Las variaciones mencionadas suelen tener una ligera diferencia en cada estrofa. Aquí un ejemplo de la smb1, en los cuatro periodos, donde varía de figura rítmica el pulso uno, pero todas contienen tres notas, variando solo en una nota en la IV estrofa, del compás 41.

B

smb1 - 2c - 4p - 1m

m2

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

17

m2

y a - rra - sar tan - tos ma - les

29

m2

y a - rran - car co - ra - zo nes

41

m2

y a - braza - dos fe - rrea - men - te

Como se aprecia, la misma smb1 y, a la vez m2, empieza con una galopa en el I periodo, pero en el II cambia por un tresillo, luego en el III y IV por una síncopa, la variación rítmica se da como tal, pero con la misma cantidad de notas por semifrase. Al finalizar la semifrase podemos ver una corchea en las estrofas II, III y IV, pero no en la primera una mayor duración, lo que posiblemente no sea intencional, ya que predominan evidentemente las corcheas como cierres de frase; es decir, el segundo, tercero y cuarto pulso coincidirían en todos los periodos.

Periodo musical IV – “fuga”

C

smc1 - 3c - 5p 1m
m4

Por - qué vi - vir de, en - ga - ños cho - li - ta

52

smc2 - 3c - 5p - 1m
m5

de pa - la - bras que se - gre - gan ve - ne - no

D

smd1 - 2c - 5p - 1m
m6

ac - cio - nes que mar - ti - ri - zan al mun - do

58

smd2 - 2c - 5p 1m
m7

ay so - lo por tus ca - pri - chos di - ne - ro

61

smd2' - 2c - 6p - 1m
m7'

1.

ay so lo por tus ca - pri - chos ri - que - za

2.

m7''

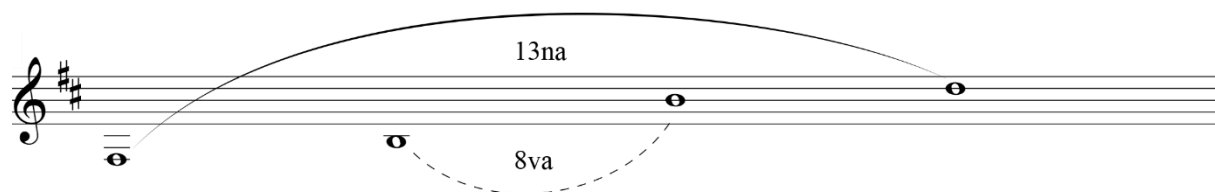
pri - chos ri - que - za

En toda la fuga encontramos un motivo distinto por cada semifrase, todos serán nuevos, con algunos diseños similares al de las estrofas. En la smd2' encontraremos el m7', variante del m7; la variación corresponde explícitamente a la letra de la canción, en la que complementa la denuncia hacia el dinero y luego a la riqueza. Esta fuga se repetirá dos veces, el último motivo será el m7'', que solo variará en el tercer y cuarto pulso, en donde

el autor llega a cantar el si⁴, para bajar al si³, teniendo el mi⁴ como puente entre las octavas.

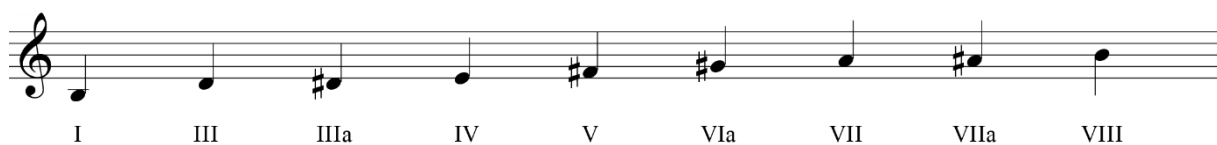
6.2.4 *Análisis melódico*

6.2.4.1 *Ámbito*

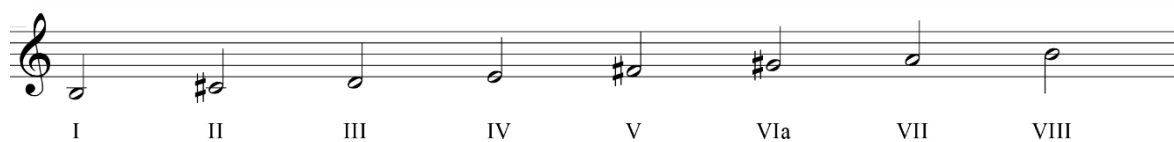


El ámbito de toda la canción, responde a una trecena.

6.2.4.2 *Escala*

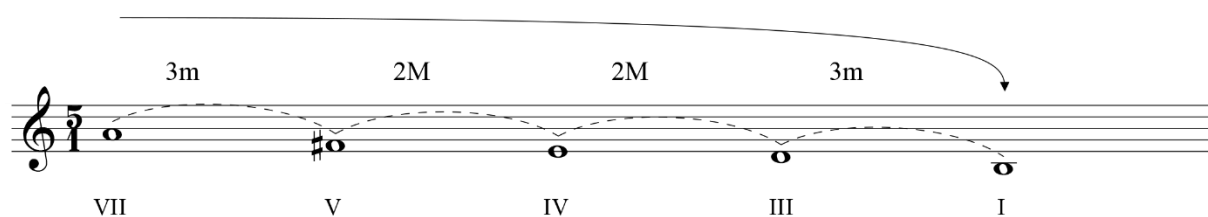


Escala menor andina en Bm



Por la diversidad de notas en las estrofas, la escala de la canción tiene familiaridad con la escala menor andina. Según Josafat Roel Pineda (citado por Vásquez y Vergara, 1990), esta escala aumenta en medio tono el VI grado de una escala menor antigua, y el séptimo grado no actúa como sensible en la melodía principal; en nuestro caso sería un “la”

natural. En la melodía sí se utiliza la#, pero como nota de bordadura, y aparece hasta un máximo de dos veces por estrofa, mas no en la fuga. Por otro lado, en la segunda y tercera estrofa aparece una tercera aumentada, re#, que en el acorde de F#7 genera una tensión de trecena; en los motivos anteriores, de la misma frase B o B', aparece re natural, como nota de la escala. Aquí el ejemplo de la escala pentatónica en Bm, según el segundo modo de los D'Harcourt.



6.2.4.3 Curva melódica⁶⁰

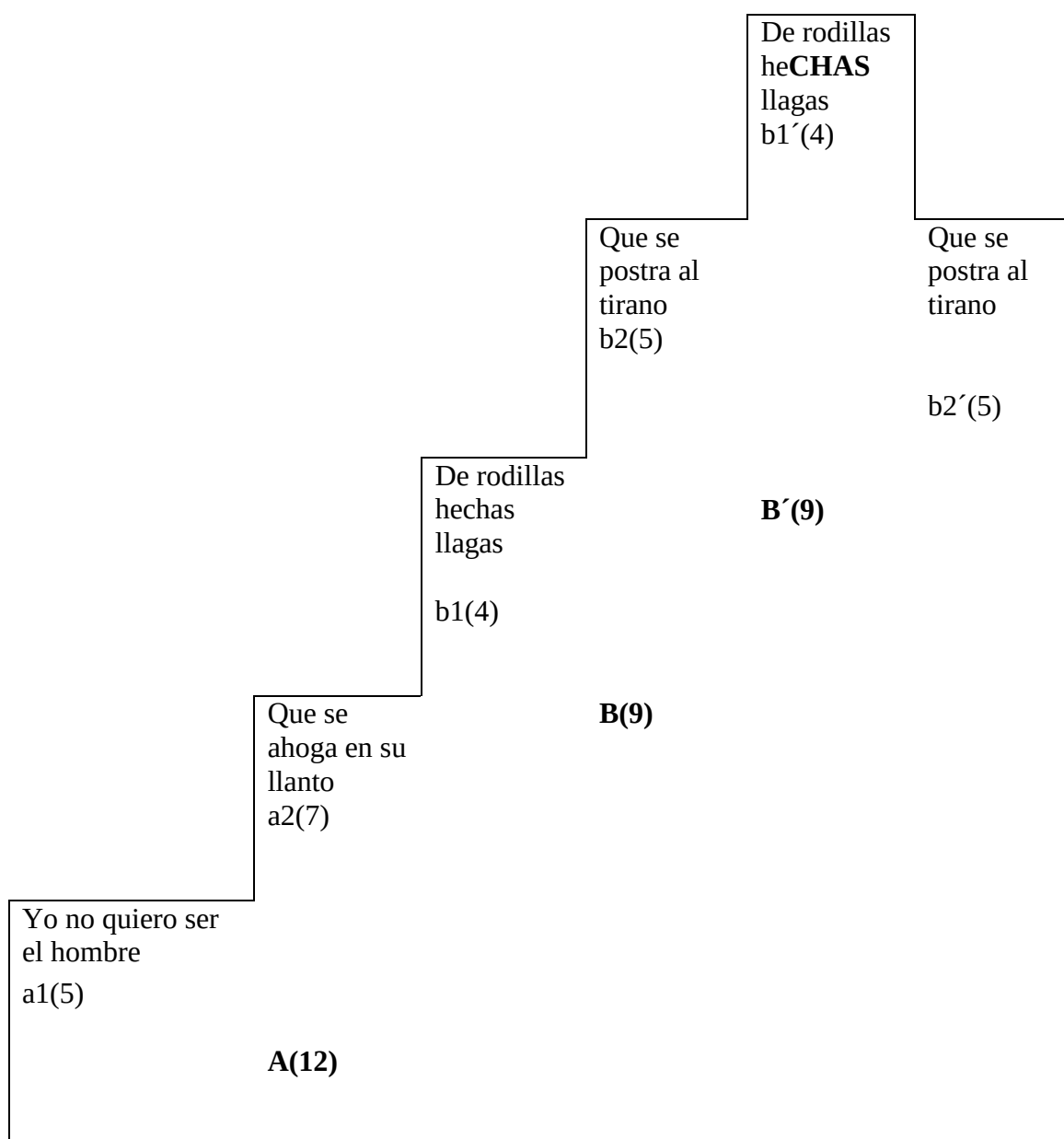
Figura 2

Curva melódica de “El Hombre”

⁶⁰ A10. A = Frase A / 10 = Diez de pulsos.

“a5”. a = semifrase / 5 = Cinco Pulsos.

“b5”. b = semifrase / 5 = Cinco Pulsos.



En la curva se puede apreciar cómo presenta el autor el mensaje con una melodía grave (A12), siendo a1 y a2 similares motivicamente. La frase A empieza con el tercer grado, un fa3, que será la nota más grave de la canción y termina en un fa4. En la frase B, su smb1', se da el clímax, con un re5, en el que repite la letra y asevera lo dicho anteriormente en su prima la smb1, *De rodillas he**CHAS** llagas*, semifrase que dice lo mismo en la letra, pero con este clímax resalta el no querer estar de rodillas, para volver a

bajar en $\text{smb}2'$, reiterando, que es ante el tirano que no quiere vivir de rodillas, baja hasta un $\text{re}4$, la tercera nota de la escala. En el periodo I y III, el autor niega lo que no quiere ser como hombre, y en las estrofas II y IV afirma lo que sí quiere ser, dando así un periodo de respuesta de lo que sí quiere ser, antecediendo un periodo donde se dice lo que no quiere ser.

El clímax lo encontraremos en la $\text{smb}1'$ de todas las estrofas, tercer pulso.

B'

$\text{smb}1' - 2c - 4p - 1m$

$m2'$

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

21

$m2'$

y a rra sar tan tos ma les

33

$m2'$

y a - rran - car co - ra - zo - nes

45

$m2'$

y a - braza - dos fe - rrea - men - te

6.2.4.4 Intervalos

Tabla 16

Intervalos periodos y fuga

ESTROFAS I, II y III		Nº	FUGA	
U	Unísono	39	U	28
2Ma	Segunda mayor ascendente	25	2Ma	14
2Md	Segunda mayor descendente	27	2Md	21
2ma	Segunda menor ascendente	8	2ma	-
2md	Segunda menor descendente	12	2md	-
3Ma	Tercera mayor ascendente	4	3Ma	5
3Md	Tercera mayor descendente	6	3Md	-
3ma	Tercera menor ascendente	15	3ma	4
3md	Tercera menor descendente	15	3md	11
4Ja	Cuarta justa ascendente	5	4Ja	1
4Jd	Cuarta justa descendente	12	4Jd	10
5ja	Quinta justa ascendente	-	-	-
5jd	Quinta justa descendente	-	5jd	5
TOTAL		168	Total	99

EL HOMBRE

A

4Ja U U 3ma U 2Ma 4Jd

Yo no quie - ro ser el hom - bre

3ma 2Ma 2Ma 3ma U 2Ma 4Jd

que se, a - ho ga en su llan - to

B

U 2md 2ma 2Md U U 3md

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

2Ma 2Md 3md 2Md 2Md 3Ma 3Md

que se pos - tra al ti - ra - no

B'

U 2md 2ma U 3md 4Jd 3md

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

2Ma 2Md 3md 2Md 2Md 3Ma 3Md

que se pos - tra al ti - ra - no

Tabla 17

Intervalos por estrofas y fuga

I/P ⁶¹	I	II	III	IV	Fga.
U	9	11	11	8	28
2Ma	6	7	5	7	14
2Md	7	7	6	7	21
2ma	2	1	3	2	-
2md	2	2	4	4	-
3Ma	2	2	-	-	5
3Md	2	2	-	2	-
3ma	3	2	5	5	4
3md	5	4	3	3	11
4Ja	1	1	1	2	1
4Jd	3	3	4	2	10
5jd	-	-	-	-	5

Estrofas – Frases A y B

Encontramos la particularidad de que cada estrofa tiene 42 intervalos, es decir la misma cantidad en las cuatro, que suman un total de 168 intervalos. Pese a que las figuras rítmicas por pulso varían, así como las notas, existe la misma cantidad de sonidos con distribución equitativa, por ende, el mismo número de intervalos por estrofa.

Todas las estrofas y la fuga empezarán con un intervalo de 4Ja, en donde se presenta cada mensaje. En las estrofas I y III, rechaza lo que no quiere ser como humano,

⁶¹ I/P. = Intervalos/periodo.

cuestionándolo, y en las II y IV responde y asume lo que sí quiere ser y lo propone. En la estrofa IV, veremos ese pie en la sm2. La 4Jd suma un total de 12 en las estrofas y 10 en la fuga, como intervalo que cierra algunas semifrases, como la sma2 y en otros casos, un intervalo antes del cierre de semifrase.

El intervalo que más se repite en la melodía es el unísono. En las cuatro estrofas aparece un total de 39 veces de 168: en la I (9), II (11), III (11) y IV (8). Por su parte, en la fuga encontramos 28 unísonos de 99 intervalos, así se atenúa más el mensaje propuesto. Asimismo, le sigue la 2Md, con 27 repeticiones en el total de estrofas, con siete intervalos en la I, II y IV, seis en la III estrofa, y 21 en las dos repeticiones de la fuga. Asimismo, encontraremos 25 de 2Ma en el total las estrofas y 14 en la fuga.

El intervalo menos usado es la 3Ma ascendente, que aparece cuatro veces: dos veces en la I estrofa y dos en la II, y no aparece en la fuga. La 4Ja aparece un total de cinco veces en las estrofas, una vez por cada estrofa, y en la fuga aparece solo una vez, como inicio de la misma.

Con excepción de la 4Ja que aparece constantemente en el primer pulso, encontramos la mayor parte de intervalos distribuidos en diversos lugares de cada estrofa, debido a que la línea melódica tiene pronunciadas variaciones en el desarrollo de la poesía cantada.

Dentro de los ámbitos más amplios en la canción, que se dan dentro de las semifrases encontramos, el de la sma2, con una octava de si³ a si⁴. En la primera estrofa expresa que no quiere ser y en la segunda que sí. En ese sentido expresa por ejemplo, en la tercer estrofa, que no quiere ser el hombre “que de sangre manche el mundo”, sino, el que ayude y dé mano al caído. Es una semifrase con mucha expresividad. Por su parte en la

sma1, vemos que llega a un ámbito máximo de una 7ma, al empezar la melodía.

Para el cierre de cada estrofa, la cación cierra en distintos intervalos descendentes como son: 3Md en las estrofas I, II y IV, mientras una 2Md en la III. En la fuga terminará con una 5Jd en la primera vuelta, mientras en la segunda con una 4Jd.

En la sma2, semifrase de respuesta, encontramos los mismos intervalos en todas estrofas, así como en la smb1, con excepción del primer pulso de la cuarta estrofa que es una 4Ja, mientras en las demás estrofas las smb1 empiezan al unísono.

Intervalos – Fuga

C

3ma U U U smc1 3Ma 2Md 2Md 4Jd 3md

Por - qué vi - vir de, en - ga - ños cho - li - ta

52

4Ja 3 U U U U U 2Md 2Md 4Jd

de pa - la - bras que se - gre - gan ve - ne - no

D

2Ma 2Md 3md U U 3ma U 5Jd 3md 4Jd

ac - cio - nes que mar - ti - ri - zan al mun - do

58

2Ma 2Ma 3md U 2Md 2Ma 2Md 2Md 3Ma 5Jd

ay so - lo por tus ca - pri - chos di - ne - ro

61

1. 2Ma 2Ma 3md U 2Md 2Ma 2Md 2Md 3Ma 5Jd

ay so - lo por tus ca - pri - chos ri - que - za

64

2. 2Ma 2Ma 3md U 2Md 2Ma 3md 2Md 4Jd 4Jd

ay so - lo por tus ca - pri - chos ri - que - za

Particularidades en la Fuga

En la smd1 de la fuga encontraremos la 11na como ámbito más amplio: *acciones que martirizan al mundo*, y le sigue el de una octava en las demás semifrases.

En la fuga priman los intervalos de unísono, un total de 28 para expresar el mensaje, así como en su mayoría intervalos de corta distancia, como la 2M ascendente y descendente, en un periodo donde se denuncia la injusticia del mundo.

En la fuga encontramos 99 intervalos y, en sus dos repeticiones, empezará con seis de 2Ma de 10 semifrases. Además, en esta sección se presentan intervalos de corta distancia en un mensaje que cuestiona esas palabras que segregan veneno y las acciones que martirizan, denunciando los caprichos por el poder (dinero, riqueza), que hacen padecer el mundo.

Si bien una particularidad de “El Hombre” es que los intervalos varían en las distintas semifrases, a su vez, encontramos como constante que la mayoría de semifrases empieza con unísonos y cuartas justas. Sucede lo mismo en la fuga. Son pies característicos del autor en la canción.

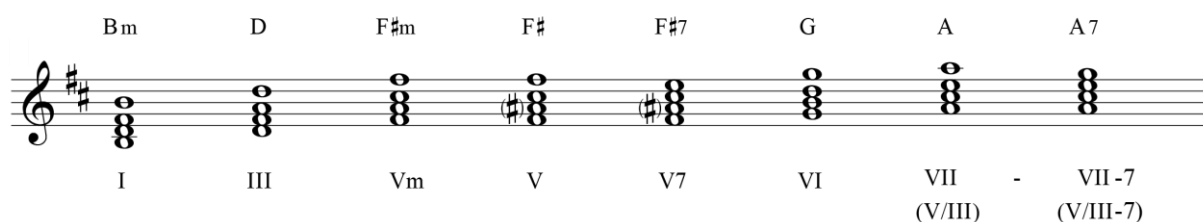
6.2.4.5 Apoyaturas

Se ha percibido un total de 38 apoyaturas según la melografía, de las cuales 22 son de estrofas y 16 de la fuga. Se encuentran con frecuencia en el primer y tercer pulso de las semifrases, como en la sam1 (8). En la sam2 encontraremos 19, en la smb1 (8), smb2 (7), smb1' (11), smb2' (12), fuga (29). Estas apoyaturas son las que le dan una característica especial a los cantos campesinos y urbanos del wayno.

6.2.5 Análisis armónico

En esta sección analizaremos la armonía utilizada en la versión de “El Hombre” escogida para este estudio, es decir los grados o acordes utilizados, y su relación con la melodía en la tonalidad de Bm.

6.2.5.1 Acordes utilizados en “El Hombre”⁶².



Bm	D	F#m	F#	F#7	G	A	A7
I	III	Vm	V	V7	VI	VII (V/III)	- VII-7 (V/III-7)

Como se aprecia en el pentagrama, Manuelcha Prado, dentro de la tonalidad de Bm, eligió acordes relacionados con la bimodalidad del Im y su III grado mayor, ambos con sus respectivas dominantes. En Bm, tenemos el F# y F#7 (V ó V7 grado) y en D, su dominante A (V/III), escrito como VII en el gráfico; estos acordes aparecen uno como consecuencia del otro, dominante tónica, para resolver en una u otra tonalidad. Además, al empezar la frase B y B', en dos pulsos, encontraremos el VI grado, G (sol mayor), que aparecerá antes del quinto grado menor, Vm (fa#m), relativo menor del V/III (A), reemplazando intencionalmente la dominante mayor, como manifestó Prado. Por otra parte, el grado VII-7, A7 (La mayor 7), cumple función de dominante secundaria en las estrofas, tras acabar la lírica en la frase A, como un cierre (V/III – III). También aparece en la fuga, en un pulso al empezar la frase D. Se puede dar que otros intérpretes populares reemplacen constantemente el A por A7 (V/III-7). Por otro lado, el VI grado, en la frase B y B', ocupa

⁶² Entre paréntesis se aprecian las alteraciones adicionales y, en la armadura, las alteraciones de la tonalidad.

siempre dos pulsos en las estrofas; no aparece en la fuga.

En el caso del V grado mayor, proviene de la escala melódica, en donde su tercer grado es mayor. Asimismo, se da de manera particular que el tercer grado en la melodía es menor, cuando se da el acorde V, lo cual genera una tensión inusual, que se utiliza también en otras formas musicales populares.

6.2.5.2 Base armónica bimodal (“si” menor y “re” mayor).

A 12

Semifrase a1, 5 pulsos

Im	%	III	Im	%
Bm		D	Bm	

Semifrase a2, 7 pulsos

III	III	(V/III)	III	%	V/III	III
D	D	A	D		A7	D

B9'

Semifrase b1', 4 pulsos

VI	%	Vm	III
G		F#m	D

Semifrase b2', 5 pulsos

V/III	III	V	I	%
A	D	F#	Bm	

Fuga:

Semifrase b1', 4 pulsos

VI	%	Vm	III
G		F#m	D
C10			

Semifrase b2', 5 pulsos

V/III	III	V7	Im	%
A	D	F#7	Bm	

Semifrase c1, 5 pulsos

III	%	%	Im	III
D			Bm	D

Semifrase c2, 5 pulsos

VI	%	%	Vm	III
G			F#m	D

D 16

Semifrase d1, 5 pulsos

V/III7	III	III	I	III
A7	D	A	Bm	D

Semifrase d2, 6 pulsos

V	III	%	V	I
A	D		F#	Bm

Semifrase d2', 6 pulsos

V/III	III	%	V	I
A	D		F#	Bm

6.2.5.3 Acordes, grados y tensiones

La semifrase a1, empieza en el Im, sin embargo se desarrolla en su relativa, III grado mayor, que se acompaña con la dominante secundaria V/III, y también culmina en mayor. En esta frase la melodía corresponde a la armonía y va en grados sucesivos, en relación a la escala pentatónica. Al culminar la última corchea, del tercer pulso (sma1), se genera una novena, en el III grado, como paso a la tónica menor Im, y lo mismo sucede en el octavo pulso, en el grado V/III, antes de pasar al III grado mayor. En la frase A, se da una CAP, en la tonalidad mayor.

Semifrase a1, 5 pulsos					Semifrase a2, 7 pulsos						
Im	%	III	Im	%	III	III	(V/III)	III	%	V/III	III
Bm		D	Bm		D	D	A	D		A7	D
9na					9na						

La frase B y B', son idénticas armónicamente, y su melodía corresponde en gran medida a las notas del acorde, con alguna notas de paso y bordadura. En la smb1, aparece por primera vez el VI grado mayor (G), con dos pulsos, y luego el Vm, que es relativo al grado V/III, para resolver al III grado mayor, reafirmando dicha tonalidad, es decir, el arreglista ha remplazado el grado mayor V/III, por su relativo menor⁶³. Si en el tema primara el I grado mayor, los grados serían semejantes a: IV - IIIIm – I. En la smb2, frase de respuesta, se empezará con el V/III – III y en seguida el V7, que resolverá al Im. En estas frases apreciaremos la bimodalidad armónica de la smb1 (mayor) a la smb2 (menor), lo mismo sucede en sus semifrases primas: smb1' y smb2'.

B 9

Semifrase b1, 4 pulsos				Semifrase b2, 5 pulsos			
VI	%	Vm	III	V/III	III	V	I
G		F#m	D	A	D	F#	Bm
				7ma/13na			
13na				7ma/13na			

En la smb1 se aprecian notas de bordaduras y de paso. Aquí encontramos, en el séptimo pulso de la frase, en el V grado, la tensión de 7ma, con la nota mi, que viene ligada del pulso anterior y, enseguida, la nota re, que genera una 13na. Por su parte, la smb1', contiene la misma armonía, pero en el tercer pulso se genera un clímax con la nota re5 y el

⁶³ Así también lo señaló Manuelcha Prado, intérprete y arreglista de este título.

acorde Fa#m (Vm), en el sétimo pulso de la frase B', sucederá lo mismo que la B, corresponden a la smb2 y smb2'.

Estas tensiones se pueden apreciar en las cuatro estrofas, con una uniformidad poco alterada en relación a la armonía, pero se dan excepciones, como el compás 35 y 47, smb2, en relación al acorde F#.

FUGA

La fuga es distinta a las estrofas en la armonía y grados, la melodía es netamente pentatónica y con la armonía generarán algunas tensiones que describiremos. Aquí también se sigue dando la bimodalidad andina, pero la interpretación culminará en menor. En su repetición doble, se dará la misma armonía.

La frase C, empieza con el III grado mayor, cambia a su relativa Im y regresa al III grado. Luego en la smc2, se da la cadencia VI – Vm y III, vista en algunos motivos, anteriormente, donde volvemos a ver el grado VI. La primera nota, del primer pulso, da la tensión de una trecena y, en el sexto pulso, da una 7ma. Ambas tensiones empiezan en el primer acorde de cada semifrase (c1 y c2).

C10

Semifrase c1, 5 pulsos

III	%	%	Im
D			Bm
13na			

Semifrase c2, 5 pulsos

VI	%	%	Vm	III
G			F#m	D
13na				

En la frase D, empieza con el V/III7, la smd1 resuelve a mayor y la smd2 resuelve a menor; se verá en constante cambio cada dominante en ambos modos. Encontraremos la

tensión de 13na en el V grado, para resolver al Im, en la frase d2 y d2' y también en la segunda repetición de la fuga.

D 16

Semifrase d1 5 pulsos				Semifrase d2 5 pulsos				Semifrase d2' 6 pulsos					
V/III7	III	I	III	V/III	III	%	V	I	V/III	III	%	V	I
A7	D	B _m	D	A	D		F#	Bm	A	D		F#	Bm
<i>13na</i>								<i>13na</i>					

6.2.5.4 Progresiones

Periodo I

PA: Progresión ascendente / PD: Progresión descendente

A 12

Semifrase a1, 5 pulsos					Semifrase a2, 7 pulsos							
Im	%	III	Im	%	III	%	(V/III)	III	%	V/III	III	
Bm		D	Bm		D		A	D		A7	D	
PA x 3ra		PD x 3ra		PD x 4ta			PA x 4ta		PD 4ta		PA x 4ta	

B 9 = B' 9

Semifrase b1', 4 pulsos

Semifrase b2', 5 pulsos

VI	%	Vm	III	V/III	III	V7	Im
G		F#m	D	A	D	F#7	Bm
PD x 2da		PA x 6ta		PD x 4ta	PA 4ta	PD x 6ta	PA x 4ta

FUGA

C 10

Semifrase c1, 5 pulsos

Semifrase c2, 5 pulsos

III	%	%	Im	III	VI	%	%	Vm	III
D			Bm	D	G			F#m	D
PA x 3ra			PD x3ra	PD x 4ta		PD x 2da		PA x 4ta	

D 16

Semifrase d1 5 pulsos

Semifrase d2 5 pulsos

V/III7	III	%	I	III	V/III	III	%	V	I
A7	D		Bm	D	A	D		F#	Bm
PA x 4ta	PD x 3ra		PA 3ra	PD x 4ta	PA x 4ta	PD x 6ta		PA x 4ta	

Semifrase d2' 6 pulsos

V/III	III	%	V	I
A	D		F#	Bm
PA x 4ta	PD x 6ta		PA x 4ta	

En esta descripción podemos apreciar el movimiento de progresiones por cada frase y pulso.

6.2.5.5 Total de progresiones utilizadas en “El Hombre”

Tabla14

Cuadro de Progresiones

UNA REPETICIÓN	CANCIÓN COMPLETA	TOTAL

Progresión	Estrofa	Fuga	Progresión	Estrofas	Fuga	
PD x 2da	2	1	PD x 2da	8	2	10
PA x 3ra	1	2	PA x 3ra	4	4	-
PD x 3ra	1	2	PD x 3ra	4	4	-
PA x 4ta	6	6	PA x 4ta	24	12	36
PD x 4ta	4	2	PD x 4ta	16	4	20
PA x 6ta	2	-	PA x 6ta	8	-	8
PD x 6ta	2	2	PD x 6ta	8	4	12

- Como se aprecia en el cuadro, las progresiones por cuartas son las más utilizadas en la canción, tanto descendentes como ascendentes, en las estrofas como en la fuga. La PA x 4ta, ocupa un total de 24 repeticiones en los cuatro periodos, mientras en la fuga 12, un total de 36 en la canción. Las descendentes por su parte ocupan 16 en estrofas y 4 en la fuga, un total de 20. Estas progresiones ascendentes son usuales en los cambios de grados V – I, en la bimodalidad, sea mayor o menor, y los descendentes también son usuales aquí, en el retorno de los grados I – V, en el grado mayor, es decir III - V/III.

- Las progresiones ascendentes y descendentes por terceras, serán las que menos aparecerán en las estrofas, con un total de 4 veces, se da en los cambios de bimodalidad del Im – III y visceversa. Las PD x 2da, aparecerán ocho veces en las estrofas, dos veces por periodo, y en la fuga aparecerá dos veces, también. Se dan en el cambio constante de VI a Vm, que luego pasará al III grado mayor.

- Por último, las progresiones ascendentes y descendentes por sextas aparecen ocho veces, cada una, en las estrofas y en la fuga cuatro veces solo las descendentes. El uso de las ascendentes se da cuando el V/III es reemplazdo por su relativo Vm, para pasar al III, es

decir, Vm – III. Los descendentes se dan cada vez que se pasa del III grado al V, el cual luego pasará a resolver al Im, es decir III – V – I.

6.3 Análisis del tema “La Rosa Roja”

“La Rosa Roja” fue compuesta en 1982, según el mismo autor. Nació como homenaje a la clase trabajadora y a la conquista de sus derechos, sueños y proyectos políticos. Se grabó en 1987, en el álbum *Zorros de Arriba* y, luego, en un concierto en vivo en el teatro Municipal el año 1995, para formar posteriormente parte del álbum *Lo mejor de Walter Humala*, editado en 1998.

6.3.1 Letra y Partitura

Para esta transcripción, se he tomado como referencia la grabación de 1995, compilada en el disco *Lo mejor de Walter Humala*, del sello discográfico Volcán, y por la productora ACF, que lidera su esposa Amelia Canales Flores.

Para el análisis se ha considerado la misma tonalidad de la grabación, en sol menor. Asimismo, su tempo es andante, en un aproximado de 78 a 82 ppm, y se evidencia una grabación sin metrónomo, que se acelera levemente en la fuga. La transcripción está escrita en clave de sol, segunda línea. La melodía vocal empieza en re4.

LA ROSA ROJA

(Walter Humala Lema)

Para la mujer peruana, para todos ustedes, una rosa roja...

Masticando tu miseria, mitigándome en tu hambre
compartiendo tu condena, wayno serrano
aprendí la libertad, entre rejas y cadenas
aprendí la libertad, entre rejas y cadenas.

La miseria se hizo poema, el hambre se hizo canción
y la herida encadenada a la indolencia
para calmar su dolor se convirtió en rosa roja
para calmar su dolor se convirtió en rosa roja.

Palomita encantadora acepta esta rosa roja
que fue regada con llanto de nuestros niños
que sin navidad crecieron, pero conquistarán glorias
que sin navidad crecieron, pero conquistarán glorias.

Fuga

Cuando en el cielo pueda crecer
la rosa que te regalé
el mismo cielo cambiará su color
será color de la rosa, color de felicidad
será color de la rosa, color de felicidad (*¡Fuerza, vamos!*)

La Rosa Roja

Compositor: Walter Humala Lema
Transcripción: Amadeus Tabra Yahuana

Andante

A Gm D Gm D Gm

Mas ti - can do tu mi se - ria mi - ti - gan - do-me, en tu ham - bre

B B♭ F B♭ E♭ F B♭ F B♭ F B♭

com-par - tien-do tu con-de - na way-no se - rra - no

B Gm F B♭ F B♭ D Gm Gm

a-pren - dí la li - ber-tad en - tre-re-jas y ca - de - nas nas

A Gm D Gm D Gm

La mi - se - ría se, hizo - po - e - ma el ham - bre se, hi - zo can - ción

B B♭ F B♭ E♭ F B♭ F B♭ F B♭

y la, he ri - da en, ca - de - na - da a la, in - do - len - cia

B Gm F B♭ F B♭ D Gm Gm

Pa - ra cal mar-su do - lor se con - vir - tio en, ro - sa ro - ja

2

La Rosa Roja

A Gm D Gm D Gm

Pa lo mi ta en, can - ta - do - ra a - cep ta, es ta ro - sa ro - ja

27 Bb F Bb Eb F Bb F Bb F Bb

Que fue re - ga - da con llan - to de nues - tros ni - ños

B Gm F Bb F Bb D Gm Gm

Que sin na - vi - dad cre - cie - ron pe - ro con - quis - ta - rán glo - rias rias

C Bb Gm Bb

Cuan - do, en el cie - lo pue - da cre cer la ro - sa que te re - ga - lé

D Bb Eb F Bb

El mis - mo cie - lo cam - bia - rá su co - lor

44 Bb Gm Bb

se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

48 Bb D Gm

1. se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

52 Bb D7 Gm

2. se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

6.3.2 Estructura

6.3.2.1 Estructura y letra

PERIODO MUSICAL I – PRIMERA ESTROFA

Frase musical A - 8 compases, de 18 pulsos

Masticando tu miseria, mitigándome en tu hambre	semifrase a1 - dos motivos
compartiendo tu condena, wayno serrano	semifrase a2 – dos motivos

Frase musical B – 2 compases, de 7 pulsos

Aprendí la libertad	semifrase b1 – un motivo
entre rejas y cadenas	semifrase b2 – un motivo

Frase musical B' – 2 compases, de 8 pulsos

Aprendí la libertad	semifrase b1' – un motivo
entre rejas y cadenas	semifrase b2' – un motivo

PERIODO MUSICAL II – SEGUNDA ESTROFA

Frase musical A - 8 compases, de 18 pulsos

La miseria se hizo poema, el hambre se hizo canción	semifrase a1 - dos motivos
y la herida encadenada, a la indolencia	semifrase a2 – dos motivos

Frase musical B – 2 compases, de 7 pulsos

para calmar su dolor	semifrase b1 – un motivo
se convirtió en rosa roja	semifrase b2 – un motivo

Frase musical B' – 2 compases, de 8 pulsos

para calmar su dolor	semifrase b1' – un motivo
se convirtió en rosa roja	semifrase b2' – un motivo

PERIODO MUSICAL III – TERCERA ESTROFA

Frase musical A - 8 compases, de 18 pulsos

Palomita encantadora, acepta esta rosa roja	semifrase a1 - dos motivos
que fue regada con llanto, de nuestros niños	semifrase a2 – dos motivos

Frase musical B – 2 compases, de 7 pulsos

que sin navidad crecieron	semifrase b1 – un motivo
pero conquistarán glorias	semifrase b2 – un motivo

Frase musical B' - 2 compases, de 7 pulsos

que sin navidad crecieron	semifrase b1' – un motivo
pero conquistarán glorias	semifrase b2' – un motivo

PERIODO MUSICAL IV – CUARTA ESTROFA – FUGA

Frase musical C - 4 compases, de 8 pulsos

Cuando en el cielo pueda crecer
la rosa que te regalé

semifrase c1 – un motivo
semifrase c2 – un motivo

Frase musical D - 11 compases, de 18 pulsos

el mismo cielo cambiará su color
Será color de la rosa, color de felicidad
Será color de la rosa, color de felicidad

semifrase d1- un motivo
semifrase d2 - dos motivo
semifrase d2' - dos motivo

Segunda repetición, variación en D:

Frase musical D' - 11 compases, de 20 pulsos

el mismo cielo cambiará su color
Será color de la rosa, color de felicidad
Será color de la rosa, color de felicidad

semifrase d1- un motivo
semifrase d2 - un motivo
semifrase d2' - un motivo

Si bien la interpretación es cantada, cuenta con frases recitadas en momentos específicos. La grabación analizada, al ser de un concierto en vivo, en la introducción el cantautor Walter Humala empezará con una dedicatoria: *Para la mujer peruana, para todos ustedes, una rosa roja*. Asimismo, al empezar la fuga hay un llamado que dice: *¡Ahora!*, y para la repetición expresa: *¡Fuerza, vamos!* Es necesario mencionarlo, ya que en los waynos ayacuchanos se estila recitar frases durante la canción, o improvisar guapeos, que son exclamaciones que acompañan partes emotivas de los mismos.

6.3.2.2 Estructura formal

Estrofa: Periodo ternario asimétrico. Se repite tres veces.

FRASES	COMPASES	PULSOS	SEMIFRASES
A	8	18 (16)	a1 - a2
B	3	7	b1 – b2
B'	3	8	b1' - b2'

Fuga: Periodo binario. Se repite 2 veces.

FRASES	COMPASES	PULSOS	SEMIFRASES
C	4	8	c1– c2
D	11	18 (20) ⁶⁴	d1 - d2- d2´

La fuga se repetirá dos veces, y en la segunda D, cerrará con 20 pulsos, ya que la sílaba “dad” de la palabra felicidad, al final, ya no será la duración de una figura de blanca, sino de una redonda.

6.3.2.3 Distribución silábica de “La Rosa Roja”

La distribución silábica es la relación entre la lírica y la melodía, la rítmica verbal (de sílabas y palabras) y la rítmica musical (figuras musicales). En la mayor parte de la canción, el cantautor Walter Humala respeta la acentuación propia de las sílabas del verso, en lengua española - peruana, con excepción de algunas palabras, en donde acentúa la última sílaba como en palomi**TA**, o re**JAS**, en muchas palabras se acentuará la última sílaba, por ello, las frases en tiempo futuro corresponden al lenguaje regular. Esta acentuación de palabras se da muchas veces por el tiempo a tierra o tiempo fuerte de la canción; en los waynos quechuas suele pasar lo mismo, las palabras cantadas se acentúan en la última sílaba, mientras que su acentuación hablada corresponda a la regular.

Las melodías, frases y semifrases son, en su mayoría silábicas; cada sílaba corresponde a una nota musical, no utiliza varias notas para una sola sílaba; en la mayor parte de los versos usa notas distintas para cada sílaba, con la excepción de las sma1, en donde por lo general repite hasta 4 veces una misma nota (sol), enfatizando así el principio

⁶⁴ Segunda repetición de la fuga tiene dos pulsos más.

de cada verso y proporcionando más atención al mensaje.

Por otro lado, en la pronunciación se da, aunque en menor medida, la unión de dos sílabas para una sola nota. Según la investigadora Chalena Vásquez (en su análisis del tema “El Plebeyo”), esta fórmula corresponde a la fonética del castellano usado en Lima.

Recordemos que el cantautor ha hecho su carrera artística en la capital peruana.

“La Rosa Roja” empieza con una confesión, descrita así:

Frase A – I

Sma1: Masticando tu miseria (8)⁶⁵, mitigándome en tu hambre (9)

sma2: compartiendo tu condena (8), huayno serrano (5)

FRASE A – I:

The musical notation for Frase A – I consists of two staves. The first staff is in 3/4 time and contains the lyrics "Mas ti - can__ do tu mi se - ria mi - ti - gan - do-me, en tu ham - bre". It features two melodic motifs: m1 (covering "ti - can__ do tu mi se - ria") and m1' (covering "mi - ti - gan - do-me, en tu ham - bre"). Above the staff, a dashed line indicates the structure "sma1 - 2c - 6p - 2m". The second staff is in 3/4 time and contains the lyrics "com-par - tien-do tu con-de - na way-no se - rra - no ____". It features two melodic motifs: m2 (covering "com-par - tien-do tu con-de - na") and m3 (covering "way-no se - rra - no ____"). Above the staff, a dashed line indicates the structure "sma2 - 2c - 12p - 2m".

La sma1 tiene dos motivos, con una semifrase cada dos compases, en donde varía el fa de m1, con el fa# de la m1', generando una nueva intención en este último motivo.

Encontramos también que en el m1', se han unido dos sílabas en una: mi - ti - gán - do - **men** - tu - ham - bre. Por ello, en la sma1 y sma1', encontramos la misma cantidad de notas,

⁶⁵ Entre paréntesis cantidad de sílabas (x). Los motivos están divididos por una coma.

pese a que una tiene más sílabas. El autor ha aprovechado que ambas sílabas tienen la misma vocal para unir las en una sola sílaba.

En la sma2 encontramos dos motivos, en donde m2 contiene la misma cantidad de notas con sílabas que m1 y m1', pero en m3 se cerrará con una oración más corta, con cinco sílabas, todo ello en función al texto.

Con estas frases se presenta la composición en primera persona, le canta al wayno serrano, confesando que ha compartido su miseria, su dolor y su hambre. En estos versos encontramos un manifiesto que contextualiza en el wayno de la sierra, origen de esta estética popular que, si bien proviene de una rica cultura ancestral, tras la colonia y república, el hombre andino ha cantado también sus penas, y como diría Arguedas, ha seguido plasmando sus sentimientos más profundos⁶⁶. Como precisó José Carlos Mariátegui (1925, p. 36)⁶⁷, es en la República en donde se ahondan los problemas del hombre del ande de las zonas rurales más pobres del Perú, o cae en mayor depresión, de ahí que será en ese periodo del artista en el que predominen y nazcan estos temas en sus canciones. Así el autor, empezando la canción, toma posición por el sector social de donde nace este género.

El autor, presenta el tema (frase A) con un ámbito máximo de 4J, de re4 a sol4, siendo este re4, la nota más grave del tema. Asimismo, al culminar la sma2 con "...wayno

⁶⁶ "El Huayno es como la huella clara y minuciosa que el pueblo indio y mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y creación que ha seguido. En el Huayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terribles luchas y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores." (Arguedas, 1977, p. 7)

⁶⁷ El problema del indio, en 7 Ensayos De Interpretación De La Realidad Peruana. "A la República le tocaba elevar la condición del indio. Y contrariando este deber, la República ha pauperizado al indio, ha agravado su depresión y ha exasperado su miseria. La República ha significado para los indios la ascensión de una nueva clase dominante que se ha apropiado sistemáticamente de sus tierras".

serrano”, culmina en la tonalidad mayor Bb, que no tiene un color alegre, pero que sí se percibe como un consuelo, aquí vemos cómo desciende desde el compás 4, con un re5 hasta el re4, con una escala pentatónica descendente desde el tercer grado de la regional mayor, digamos en un modo frigio⁶⁸ pentatónico descendente, resolviendo en la fundamental Bb (si bemol mayor). En esta sección, como parte del m3, se aprecia la reflexión a la que lleva la letra del autor. Por otro lado, en el m2, de ocho sílabas, encontraremos una cúspide con un fa5 que va a un re5, sería la tercera confesión, en la que hay una mayor expresividad, con el texto: *compartiendo tu condena*.

A – II

La miseria se hizo poema (10), el hambre se hizo canción (8)

y la herida encadenada (10), a la indolencia(6)

13

sma1 - 2c - 6p - 2m

ml'

La mi - se - ría se, hizo - po - e - ma el ham - bre se, hi - zo can - ción

15

sma2 - 2c - 12p - 2m

m2 m3

y la, he ri - da en, ca - de - na - da a la, in - do - len - cia

En la segunda estrofa encontramos que en la sma1 y sma2, no corresponde la misma cantidad de sílabas por notas, lo que se debe a que hay mayor texto, en donde el

⁶⁸ La escala frigia empieza en el tercer grado de la escala mayor (como un primer grado) y continúa hasta el grado II (como un séptimo grado) de la escala mayor, que sería el grado antecesor al grado III (cumpliendo el grado uno), respetando las alteraciones de la escala mayor de donde se desprenden.

autor ha ordenado lo que quiere expresar en sus semifrases y motivos, es decir: hay menos notas y más texto, se han unido sílabas como: (*se,hizo*) – (*la,he*) – (*en,ca*) – (*la,in*).

Aprovechando las figuras de mayor duración como es la corchea, en diferentes síncopas.

En el m3, se da que se han unido dos sílabas en una como es (*la,in*). Pero, también una sílaba en dos notas ligadas como es la sílaba *len*, unida con las notas sol y fa. Se puede apreciar que ha primado el contenido del autor en esta sección, en correspondencia con la distribución silábica.

En el texto, la altura de las notas sigue cumpliendo la misma función de presentar el tema, en este caso la miseria y el hambre, llegando al clímax en un fa4 en donde habla de una herida encadenada, para luego volver descender con el mencionado modo frigio descendente, pero en pentafonía, esto es parte del m3. Volvemos a apreciar la reflexión, al bajar hasta el re4.

A – III

Palomita encantadora (9), acepta esta rosa roja (9)

que fue regada con llanto (8), de nuestros niños (5)

A

Pa lo mi ta en,can - ta - do - ra a - cep ta es - ta ro - sa ro - ja

27 Que fue re - ga - da con llan - to de nues - tros ni - ños

En la sma1, encontramos que hay más sílabas que notas musicales, y en la sma2 la misma cantidad. Aquí encontraremos una distribución más equitativa del texto. Igual que en las frases anteriores, presenta la canción con la sma1, pero empieza a proponer que la palomita encantadora acepte la rosa roja, y llama a la reflexión explicando de dónde proviene. Una vez más se puede apreciar la escala descendente para marcar esta idea reflexiva.

FRASE B

En la última frase de cada estrofa vamos a encontrar que empieza con un re4 en c1, en dónde explica que: *aprendió la libertad* (b1-I⁶⁹), *para calmar su dolor* (b1-II), *que sin navidad crecieron* (b1-III), para luego dar una respuesta a ese aprendizaje, o para avisorar un futuro, respectivamente, en cada estrofa: ***Entre*** *rejas y cadenas* (b2 -I), ***se convirtió en*** *rosa roja* (b2 -II) y, ***pero*** *conquistarán glorias* (b2 -III), llegando a un clímax, con un sol5, en esa smb2 de respuesta. Además, la frase B se repite dos veces, y en la segunda repetición encontramos, para cerrar, el vibrato característico del cantautor, el cual enfatiza la respuesta, con un tempo de dos pulsos.

⁶⁹ Semifrase c1, primera estrofa.

Semifrases b1 (I, II y III) , de pregunta, m4:

B

smb1 - 2c - 3p - 1m
m4

a - pren - dí la li - ber - tad

21

smb1 - 2c - 3p - 1m
m4

Pa - ra cal mar - su do - lor

33

smb1 - 2c - 3p - 1m
m4

Que sin na - vi - dad cre - cie - ron

Semifrases b2, de respuesta (Clímax)

smb2 - 2c - 4p - 1m
m5

10 en - tre - re - jas y ca - de - nas nas

22

smb2 - 2c - 4p - 1m
m5

se con - vir - tio en,ro - sa ro - ja —

34

smb2 - 2c - 4p - 1m
m5

pe - ro con - quis - ta - rán glo - rias rias

Encontramos en las frases B:

La acentuación de las palabras cantadas es propia de la lengua hispano peruana; la palabra rejas, tendrá una excepción, con una acentuación aguda, no propia de la palabra,

pero sí funcional a la acentuación en la canción. Esto se da debido a que es el segundo pulso a tierra de la smb2, en donde además se encuentra el clímax (sol5), acentuándose dichas sílabas: re-**jas**, **se**, **pe**-ro.

B - I: Aprendí la libertad (7), **entre** rejas y cadenas (8)

B - II: Para calmar su dolor (7), **se** convirtió en,rosa roja (9)

B - III: Que sin navidad crecieron (8), **pero** conquistarán glorias (8)

En la parte B, podemos apreciar una detallada distribución de sílabas por nota, con la excepción de la smb2, de la II estrofa, en donde el cantautor ha unido dos sílabas en una: **en,ro** –sa. De tal manera que las nueve sílabas se han ajustado a las ocho notas, al igual que en las demás smb2, en donde sí hay ocho sílabas por ocho notas, exactamente.

FUGA: C y D

En la fuga encontraremos nuevos motivos. En la fuga los versos son expuestos en futuro, utilizando intervalos de corta distancia para contar mediante su poesía, utilizando el símbolo de la rosa roja, el hilo conductor de la canción, rosa que antes le regalaba a una mujer *palomita* (frase A), y que simboliza sufrimiento, el sentimiento de un pueblo y las fuerzas que salen de ese sufrimiento para conquistar glorias. La palabra palomitá, se utiliza a nivel regional en el ande y en muchas canciones relacionadas a lo femenino, con acentuación muchas veces en la última sílaba, como en la canción deja la vida volar, “Deja la vida volar”, del cantautor de Nueva Canción, Víctor Jara, y la acentuación de la palabra *palomitay*. En el quechua cantado se presenta con frecuencia el énfasis o acentuación en las últimas sílabas, no necesariamente agudas. En las figuras andinas utilizadas con frecuencia, como la galopa o síncopa, caben cuatro sonidos, por ello la última sílaba de *palomita* o *palomitay*, caerá a tierra, y de ahí su acentuación.

La fuga, estará en modo mayor Bb, pero culminará en Gm, desarrollándose constantemente la bimodalidad, característica de este género musical: el wayno. Se compone de frases asimétricas. En la frase “*cuando en el cielo*”, se da la particularidad de unir dos sílabas para que encajen en una nota “(cuan-)**doen**(-el cie-lo)”. Recordemos que esto es propio de la fonética del castellano usado en Lima. En el resto de la canción se distribuirá de manera muy equitativa y con acentuación propia en cada sílaba correspondiente a las distintas notas de este periodo.

C

Cuando en el cielo pueda crecer (10)

la rosa que te regalé (8)

D

El mismo cielo cambiará su color (11)

Será color de la rosa (8), color de felicidad (7)

Será color de la rosa (8), color de felicidad (7)

C

smc1 - 2c - 4p - 1m
m6

Cuan - do, en el cie - lo pue, da cre - cer

39

smc2 - 2c - 4p - 1m
m7

— la ro - sa que te re - ga - lé

D

smd1 - 3c - 5p - 1m
m6'

El mis, mo - cie - lo cam - bia - rá su co - lor

44

smd2 - 4c - 6p - 2m
m8 m9

se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

48

1. smd2' - 4c - 7p - 2m
m8 m9'

se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

52

2. smd2'' - 4c - 9p - 2m
m8 m10

se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

En la smc1 encontramos diez sílabas ordenadas en nueve notas musicales, y en la smc2 la misma cantidad de notas. Se presenta en tiempo futuro, con la acentuación cantada propia del lenguaje hablado. Smc1 habla de un futuro, y la smc2 de un pasado reciente, sobre la rosa que regaló.

En la frase D, podemos apreciar la misma cantidad de sílabas distribuidas en la

misma cantidad de notas; sigue tratando sobre el futuro y que el cielo tendrá un nuevo color, el color de rosa, que es el de la felicidad. Aquí el autor está tratando un tema social, de un mundo distinto de manera metafórica, y lo propone en todo momento con el simbolismo de la rosa roja. En la segunda vuelta la *smd2''* y *smd2''* serán idénticos en relación a la misma cantidad de sílabas y palabras, pero culminará con un vibrato de cuatro pulsos, como cierre de frase.

6.3.3 *Análisis rítmico*

Los compases en la melografía se han escrito de acuerdo a percepción de acentuación de las frases, las acentuaciones instrumentales o detalles del intérprete al cantar cada motivo y semifrase. Los compases de 1/4 se han escrito en 2/8, siendo así subdividido teóricamente. En la música andina peruana y el en wayno, especialmente, es evidente el continuo cambio de compases en la composición, a lo que llamaremos compases mixtos. El movimiento es andante.

La Rosa Roja

A

sma1 - 2c - 6p - 2m

m1 m1'

Mas ti - can_ do tu mi se - ria mi - ti - gan - do-me, en tu ham - bre

sma2 - 2c - 12p - 2m

m2 m3

com-par - tien-do tu con-de - na way-no se-rra - no

B

smb1 - 2c - 3p - 1m

m4

a - pren - dí la li - ber - tad

smb2 - 2c - 4p - 1m

m5 1. 2.

en - tre - re - jas y ca - de - nas nas

The musical score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems, A and B. System A contains two staves of music. The first staff has a melodic line with lyrics 'Mas ti - can_ do tu mi se - ria mi - ti - gan - do-me, en tu ham - bre' and is marked with 'sma1 - 2c - 6p - 2m', 'm1', and 'm1''. The second staff continues the melody with lyrics 'com-par - tien-do tu con-de - na way-no se-rra - no' and is marked with 'sma2 - 2c - 12p - 2m', 'm2', and 'm3'. System B also contains two staves. The first staff has lyrics 'a - pren - dí la li - ber - tad' and is marked with 'smb1 - 2c - 3p - 1m' and 'm4'. The second staff has lyrics 'en - tre - re - jas y ca - de - nas nas' and is marked with 'smb2 - 2c - 4p - 1m' and 'm5'. It includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff. The score uses various rhythmic notations including eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes beamed together.

Una estructura similar se repite en las tres estrofas, con variaciones que tienen que ver con intencionalidad o distribución del texto en figuras. En la sma1' de la primera estrofa encontramos una galopa junto a una cuatrina más dos corcheas, mientras en las estrofas II y III encontramos dos síncopas más dos corcheas.

Estrofa I

Aquí expondremos las figuras rítmicas utilizadas en cada semifrase, ordenadas en tres sistemas, cada sistema corresponde a un periodo o estrofa distinta, es decir I (compás

1), II (compás 13) y III (compás 25).

Sma1

Mas ti - can do tu mi se - ria mi - ti - gan - do-me, en tu ham - bre
 La mi - se - ría se, hizo - po - e - ma el ham - bre se, hi - zo can - ción
 Pa lo mi ta en, can - ta - do - ra a - cep ta es - ta ro - sa ro - ja

Sma2 - 6c - 12p - 2m

com-par - tien-do tu con-de - na way-no se - rra - no
 y la heri-da enca - de - na - da a la in-dolen - cia
 Que fue re-ga-da con llan - to de nues - tros ni - ños

En todas las frases A veremos tres figuras rítmicas por cada motivo. En las semifrases a1' encontramos la misma cantidad de pulsos y las mismas figuras en el tercer y

cuarto pulso, asimismo vemos variaciones en distintos pulsos. Cada m1 y m1' contienen las mismas figuras rítmicas, a excepción del m1' de la segunda estrofa (compás 14) que termina en una negra y no en dos corcheas como el resto de m1'. Las variaciones en figuras rítmicas tienen casi la misma cantidad de sonidos, es decir, puede haber una cuatrina que viene ligada, y en otra estrofa una síncopa, lo que termina siendo tres sonidos. El sma1 de las estrofas I y III tiene más sonidos y sílabas agrupadas que en la II estrofa; para cerrar la semifrase el autor ha utilizado dos corcheas en vez de una sola negra.

En la sma2, en todas las estrofas encontraremos las mismas figuras rítmicas, con los motivos m2 y m3, con 12 pulsos, dos de ellos instrumentales; el m2 tendrá cuatro figuras rítmicas, mientras el m3 tendrá tres, como el resto de motivos en la estrofa. En estas figuras el autor ha distribuido y agrupado el mensaje en una o dos sílabas por sonido.

FRASE B

smb1 - 2c - 3p - 1m

m4

I	a	-	pren	-	dí	la	li	-	ber	-	tad	
II	pa	-	ra	-	cal	-	mar	su	-	do	-	lor
III	que		sin		na	-	vi	-	dad	cre	-	cie+ron

La smb1, compases I - 9, II - 22 y III -34, se caracteriza por tener las mismas figuras rítmicas, dos síncopas más una negra que hacen el m4, con una variación en el último pulso de la semifrase de la tercera estrofa, correspondiente a dos corcheas, a diferencia de las dos estrofas anteriores. Esto se debe a que hay dos sílabas distribuidas en dos sonidos.

smb2 - 2c - 4p - 1m

11

m5

1.

en - tre - re - jas y ca - de nas

23

m5

1.

se con - vir - tio enro - sa ro - ja
pe - ro con - quis - ta - rán glo - rias

La smb2, en las tres estrofas es casi idéntica en figuras rítmicas, con 4 pulsos y el m5. La variación se da en el primer pulso de la I estrofa con una galopa que se diferencia de la síncopa usada en las estrofas II (compás 23) y III (compás 35), pero ambas con tres sonidos y tres sílabas distribuidas respectivamente. Esto es parte de la interpretación del autor.

Periodo musical IV – Fuga

C

smc1 - 2c - 4p - 1m
m6

Cuan - do, en, el - cie - lo pue - da - cre - cer

40

smc2 - 2c - 4p - 1m
m7

la ro - sa que te re - ga - lé

D

smd1 - 3c - 5p - 1m
m6

El mismo - cie - lo cam - bia - rá su co - lor

45

smd2 - 4c - 6p - 1m
m8 m9

se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

49

smd2' - 4c - 7p - 1m
m8 m9'

1. se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

53

smd2'' - 4c - 9p - 1m
m8 m10

2. se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

En la parte C hay similitud respecto a las figuras rítmicas en su smc1 y smc2; ambas están distribuidas en dos compases y cuatro pulsos, y varían solo en el segundo; pese a la similitud rítmica aparecen dos motivos distintos: el m6 y m7 respectivamente, y ocupan una semifrase completa; en la smd2 y smd2' encontraremos los motivos m8, m9, m8 y m9', respectivamente. En la segunda repetición de la fuga encontraremos en la smd2'' el m8 y el m10 para cerrar la canción.

En la Frase D encontramos que los motivos m8, m9, m8 y m9' provienen del m7, con la particularidad de que se han ampliado, generando a su vez dos nuevas ideas. El m8 proviene del primer y segundo pulso del m7, melódica y rítmicamente; por su parte, m9 y m9' provienen del último pulso del m7, melódicamente. Estos motivos son más amplios debido a que el autor ha satisfecho la necesidad de expresar toda la letra destinada a la fuga.

Las smd2 y smd2' contienen la misma cantidad de compases, pulsos y figuras rítmicas; rítmicamente empiezan y terminan igual, las variaciones se dan en la melodía.

En la segunda repetición encontramos la smd2'' que, rítmicamente, es idéntica a la smd2 y smd2', pero aquí se propone el m10, un nuevo y último motivo que cerrará la canción. Asimismo, esta semifrase cuenta con nueve pulsos, siendo cuatro de estos el de una redonda, con el vibrato que cierra el tema.

6.3.3.1 Figuras rítmicas

Tabla 18

Figuras rítmicas en “La Rosa Roja”

Figura rítmica	Periodo I	P. II	P. III	Est. I – III	Fuga IV
Síncopa	11	14	14	39	22
Saltillo	-	-	-	-	6
Galopa invertida	-	-	-	-	6
Galopa	3			3	4
2 Corcheas	2	2	4	8	2
Negra	6	9	5	20	6
Blanca	3	2	3	8	1 (1er final)
Redonda	-	-	-	-	1 (Final)
Cuatrina	1		1	2	-

Estrofas:

Las galopas solo aparecen en el primer periodo, una vez en la sma1 ligada a una cuatrina y luego en la smb1 y smb1'. Es el intervalo que menos aparece.

La figura que más se repite en las estrofas es la síncopa con un total de 39 veces, 14 en las estrofas II y III, no necesariamente por mayor texto, ya que ha remplazado a figuras de tres sonidos, también y mínimamente, a figuras de dos sonidos, como las dos corcheas.

Le sigue la negra con 20, seis específicamente como cierre de semifrase. También encontramos dos corcheas con un total de 8 veces en el desarrollo rítmico.

Las blancas aparecen un total de ocho veces exclusivamente como cierre de

semifrase. En las estrofas no se ha utilizado síncopas ni galopas invertidas ni redondas.

Fuga:

Encontramos la mayor parte de figuras rítmicas de la canción en variedad. La síncopa aparece 22 veces, en distintos pulsos, y constantemente en el primer pulso.

La galopa aparece en la fuga cuatro veces, en el m6 y m6'; mientras la galopa invertida aparece en la fuga seis veces y se encuentra en el cuarto pulso de las primeras tres semifrases, con su respectiva repetición. Por su parte, el saltillo aparece seis veces con más frecuencia en el tercer pulso.

La negra aparece seis veces cerrando las semifrases; en una semifrase se cierra con excepción con una corchea, en el m7, cantado con una intención de *staccato*. Las dos corcheas aparecen solo dos veces en la smd2.

Las blancas aparecen una vez para cerrar la primera vuelta de la fuga y, luego, para la segunda vuelta y cierre de la canción, aparece la redonda.

Como se puede apreciar, en la fuga aparecen nuevas figuras e ideas rítmicas, relacionadas a la necesidad del texto. En la frase C, correspondiente al inicio de la fuga, encontramos la mayor parte de inicios de cada semifrase con una síncopa. En la smc1 de cuatro pulsos, encontramos una síncopa, una galopa ligada a una galopa invertida y una negra; en la smc2 encontramos una síncopa, un saltillo ligado a una galopa invertida y una corchea. Aquí varía el segundo y último pulso. En el primer pulso encontramos unidas dos sílabas en una nota *en,el*, así como en el tercero encontramos la sílaba *cre* en dos notas distintas ligadas. En total serán nueve notas en donde se distribuyen las 10 sílabas. Por su parte, en la smd2 encontramos ocho sílabas distribuidas en las ocho notas.

Patrones rítmicos en “La Rosa Roja”:

La síncopa es lo más predominante como inicio de cada semifrase, con terminación de corcheas o negras, apareciendo un total de 39 veces en toda la melografía y ocupando el valor de una negra. En menor medida aparecerá una galopa (3), galopa invertida (6) y saltillo (6 veces); estos últimos solo aparecen en la fuga.

6.3.3.2 Motivo rítmico melódico

Periodo I – A, B Y B'

A

smal - 2c - 6p - 2m

m1

m1'

Mas ti - can__ do tu mi se - ria mi - ti - gan - do - me, en tu ham - bre

3

sma2 - 2c - 12p - 2m

m2

m3

com - par - tien - do tu con - de - na way - no se - rra - no

B

smb1 - 2c - 3p - 1m

m4

a - pren - dí la li - ber - tad

10

smb2 - 2c - 4p - 1m

m5

1.

2.

en - tre - re - jas y ca - de - nas nas

Esta misma estructura se repite tres veces más: A, B y B', con los mismos motivos del m1 al m5. En la frase A encontramos dos motivos por semifrase, y en las frases B y B', un motivo por semifrase. Veremos algunos cambios de figuras rítmicas o alteraciones en las notas de paso o bordadura. Por ejemplo, en la estrofa I, sma1, en un motivo, encontramos una galopa ligada a una cuatrina más dos corcheas y en las estrofas II y III, se utiliza dos sínkopas en los dos primeros pulsos, con alteración en la nota fa, por fa# y luego dos corcheas (figura rítmica idéntica al m1' de la sma1). Asimismo, en el último pulso de la estrofa II encontramos una negra y ya no dos corcheas, a diferencia de las estrofas I y III, lo que se debe a la cantidad de sílabas distribuidas en notas. Respecto a la segunda repetición de la frase B, que pasa como B' en la segunda casilla, veremos un pulso más al final de frase, en donde se aprecia el Bb, con un vibrato característico del cantautor para finalizar la estrofa. Respecto a las variaciones de la sma1, se aprecia una ligera diferencia en cada estrofa. A continuación, la sma1 en las estrofas: I, II y III.

The image displays three stanzas of musical notation, each with lyrics and rhythmic annotations. The notation is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The lyrics are in Spanish.

Stanza I: The first line of music shows the motif 'sma1 - 2c - 6p - 2m'. The lyrics are: 'Mas ti - can do tu mi se - ria mi - ti - gan - do-me, en tu ham - bre'. The notation includes a 'm1' annotation above the first measure and a 'm1'' annotation above the second measure.

Stanza II: The second line of music shows the motif 'sma1 - 2c - 6p - 2m'. The lyrics are: 'La mi - se - ría se, hizo - po - e - ma el ham - bre se, hi - zo can - ción'. The notation includes a 'm1'' annotation above the first measure and a 'm1' annotation above the second measure.

Stanza III: The third line of music shows the motif 'sma1 - 2c - 6p - 2m'. The lyrics are: 'Pa lo mi ta en, can - ta - do - ra a - cep ta es - ta ro - sa ro - ja'. The notation includes a 'm1'' annotation above the first measure and a 'm1' annotation above the second measure.

Periodo musical IV – Fuga

C

smc1 - 2c - 4p - 1m
m6

Cuan - do, en, el - cie - lo pue - da - cre - cer

39

smc2 - 2c - 4p - 1m
m7

la ro - sa que te re - ga - lé

D

smd1 - 3c - 5p - 1m
m6'

El mis, mo - cie - lo cam - bia - rá su co - lor

44

smd2 - 4c - 6p - 2m
m8 m9

se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

48

1.

smd2' - 4c - 7p - 2m
m8 m9'

se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

52

2.

smd2'' - 4c - 9p - 2m
m8 m10

se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

En esta sección de fuga encontraremos nuevos motivos. En la Frase C encontramos un motivo por semifrase, al igual que en la smd1; por su parte, en smd2 y variantes smd2', smd2'', veremos dos motivos por semifrase. En la smd1 encontramos el m6', variación del m6, con la particularidad de que tiene un pulso más, con dos corcheas en el segundo pulso, lo cual evidencia la necesidad de acomodar las ideas motivadas a la necesidad del texto. En la segunda repetición veremos que varía la última semifrase smd2'' con dos motivos, el m8 y m10; este último se mantiene prácticamente en la nota re4 y culmina en la misma.

En la segunda repetición, culminará en el compás 55 con un vibrato de cuatro pulsos en la nota re5. Este tipo de notas largas y ligadas se dan en la música popular para cerrar las interpretaciones, y es común escucharlas en waynos en el Perú, pero el cantautor se caracteriza por utilizar vibratos bastante prolongados, que son parte de su estilo artístico. Esta última semifrase tiene un total de seis pulsos, a diferencia de las repeticiones anteriores que corresponden a tres pulsos en la misma semifrase.

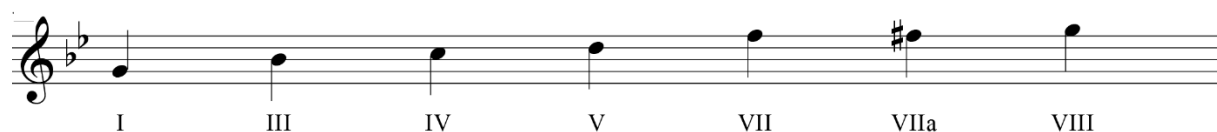
6.3.4 *Análisis melódico*

6.3.4.1 *Ámbito*



El ámbito de toda la canción responde a una oncena.

6.3.4.2 *Escala*

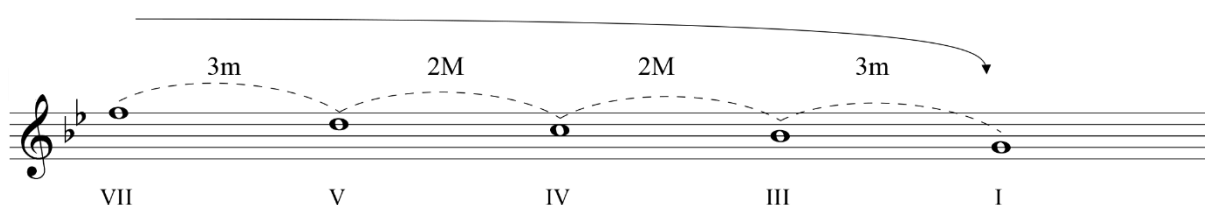


El compositor no ha utilizado los grados II y VI de la escala menor. La numeración

de los grados se ha escrito teniendo en cuenta la escala menor completa, del grado I al VIII.

En la melodía predomina la escala pentatónica en Gm, pero tiene, además, en la sección “A”, la nota fa# (séptimo aumentado), la cual parece un total de cinco veces: una vez en la primera estrofa, y dos veces en la segunda y en la tercera estrofa. La fuga es totalmente pentatónica.

Aquí, la escala pentatónica menor, en modo B, según los D'Harcourt



6.3.4.3 Curva melódica⁷⁰

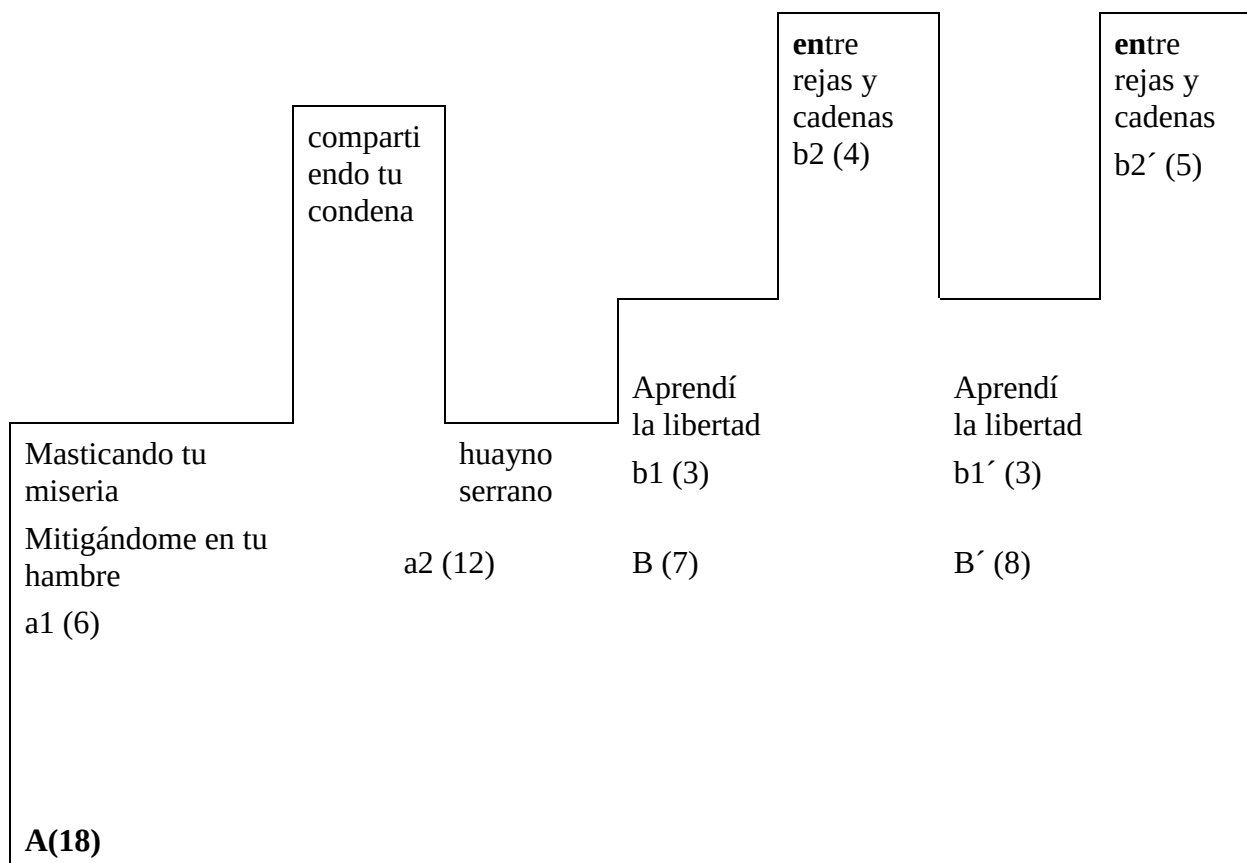
Figura 3

Curva melódica de “La Rosa Roja”

⁷⁰ A6. A = Frase “A” y 6 = seis pulsos.

a1, 3. a1 = semifrase / 3 = tres Pulsos.

a1', 3. a1' = semifrase prima / 3 = tres pulsos.



La melodía empieza en el re4 y será la nota más grave en la canción. En la smb2 se produce un clímax con sol5, con la letra: “*Entre rejas y cadenas*”, puesto en negrita en nuestro gráfico, la cual se volverá a repetir como smb2', con el clímax correspondiente. Así expresa una lección, el aprendizaje de la libertad, explicando la razón, que fue mediante “*rejas y cadenas*”, en sol5 (Smb2).

Esta misma figura la veremos en las tres estrofas, en la que en las frases B y B' se manifiesta un aprendizaje. Más adelante lo analizaremos a detalle.

6.3.4.4 Intervalos

Tabla 19

Cuadro de intervalos

ESTROFAS 1,2 Y 3		Nº	FUGA	
U	Unísono	50	U	23
2Ma	Segunda mayor ascendente	15	2Ma	27
2Md	Segunda mayor descendente	21	2Md	24
2ma	Segunda menor ascendente	5	3Ma	0
2md	Segunda menor descendente	11	3Md	0
3Ma	Tercera mayor ascendente	3	3ma	12
3Md	Tercera mayor descendente	6	3md	11
3ma	Tercera menor ascendente	16	4J	3
3md	tercera menor descendente	17	Total	1
4J	Cuarta justa	12		

Tabla 20

Intervalos por estrofas y fuga

I/P ⁷¹	I	II	III	ga
U	18	14	18	23
2Ma	5	5	5	27
2Md	7	7	7	24
2ma	1	2	2	-
2md	3	4	4	-
3Ma	1	1	1	-
3Md	2	2	2	-
3ma	5	6	5	12
3md	5	6	6	11
4Ja	4	4	4	3
TOTAL	51	51	54	100

⁷¹ I/P. = Intervalos/periodo.

La Rosa Roja

A

Sm a1

Mas ti - can — do tu mi se - ria mi - ti - gan - do-me, en tu ham - bre

3Ma U U 2Md 2Ma 3ma 3md sma2 2Md 3md U 2Md 3md

com-par - tien-do tu con-de - na way-no se - rra - no

B

smb1

a - pren - dí la li - ber - tad

2Md 3md U 2Md 2md 3ma 3Md

en - tre - re - jas y ca - de nas

B'

Smb1'

a - pren - dí la li - ber - tad

2Md 3md U 2Md 2md 3ma 3Md

en - tre - re - jas y ca - de - nas

15

Estrofas – Frases: A, B y B´

En la imagen podemos apreciar la sección A, B y B´, en donde se sintetiza el orden y uso de los intervalos utilizados en cada estrofa, periodo que se repetirá un total de tres veces, con variantes en dichos periodos.

Para presentar los distintos versos, el intervalo de 4Ja, le dará pie a un total de tres semifrases de seis por cada estrofa, es decir, un total de nueve en los tres periodos, siendo el más recurrente para empezar las oraciones. También encontramos los intervalos de 3Ma y 2Md.

En la mayor parte de semifrases de inicio de oración se dan intervalos con distancias medianas de tercera o 4J, este último es el más amplio de la canción.

Los unísonos serán los más usados en la canción. Se presentan constantemente en la sma1 en donde se ve más marcada la idea textual, con un total de ocho de nueve intervalos. Suman un total de 18 en toda la I estrofa, 14 en la II y 18 en la III.

Otros intervalos:

- 3Ma: El intervalo de 3Ma, aparece una sola vez y reemplaza la 4ja en la sma2.
- 2m: Otros intervalos pocos frecuentes son el 2md y 2ma, en la estrofa I, la 2ma aparece una sola vez, mientras en las estrofas II y III aparecen dos veces cada uno. La 2md aparece tres veces en el I periodo y cuatro en el II y III.
- 2Md: El intervalo de 2Md aparece siete veces en cada estrofa.
- Para cerrar algunas semifrases, se usa el unísono y los intervalos de segunda y tercera.
- 2Ma: El intervalo de 2Ma aparece cinco veces por cada estrofa (I, II y III).
- 3ma: Este intervalo aparece en la I y III cinco veces, y seis en la estrofa II.

- 3md: Es el intervalo que aparece cinco veces en la estrofa I, y seis en la II y III.
- 3Md: Este intervalo aparece dos veces en cada estrofa cerrando la frase c2 y c2'.
- 3ma: Aparece cinco veces en la estrofa I y III, y seis en la II.
- 3md: En la I estrofa lo encontramos cinco veces, y seis en la II y III.
- 3Md: Dos en cada estrofa.

Dentro de los ámbitos más amplios en una semifrase, se dan los de la sma2, que van de fa5 a re4, con una distancia de una octava más una tercera menor. Aquí también veremos la escala pentatónica decendente de re5 a re4. Esta bajada genera una cierta melancolía o tristeza, que va de la mano del texto, el cual cierra una idea de pensamiento respecto a los versos que le anteceden. Las frases cierran la idea concluyendo en: *Wayno serrano, A la indolencia, de nuestros niños*, por ejemplo. Pero las estrofas no terminan con una motivación triste, ya que en la frase B que continúa, la melodía se acompañará de un texto sobre aprendizaje o esperanza, intención del autor de no presentar un tema con desdicha sino con una intención positiva, con otro carácter, también, musicalmente.

En todas las estrofas, Smb1 semifrase de pregunta, se da un ámbito de una octava de re4 a re5. El autor empieza a concluir su pensamiento para culminar en la Smb2 de respuesta, en el que se da un ámbito de sexta mayor de sol5 a si4, respondiendo con la nota sol, en donde llega al clímax del tema (revisar curva melódica). Aquí el autor da pie a una enseñanza en cada estrofa, sea: *Aprendí la libertad entre rejas y cadenas; para calmar su dolor; se convirtió en rosa roja; que sin navidad crecieron, pero conquistarán glorias*. Como se puede apreciar en la frase B, estrofas 1 y 2, se habla en tiempo pasado, pero antes de iniciarse la fuga, el autor empieza a hablar del pasado para concluir la oración en tiempo futuro, con las glorias que conquistarán los niños, para pasar enseguida a la fuga, en la cual avisa un futuro

esperanzador y poético.

* Variaciones:

En el motivo 2 de la sma1, compás 2, 15 y 27, se da una diversidad de intervalos que reemplazarán en la mayoría de los casos los unísonos, en las tres estrofas. Esto le dará más movimiento a la melodía, lo cual auditivamente embellece y llama la atención, a diferencia de la primera sma1 que tiene una intención más estática. Asimismo, se producirán intervalos de máximo 3ma y 3md, así como intervalos de 2ma y 2md.

En la Smb1 de la tercera estrofa encontramos un intervalo más, el cual corresponde a un unísono al final de la semifrase, el cual no encontramos en la estrofa smb1 de las estrofas I y II, ya que estas son idénticas. Esto, debido a la cantidad de sílabas en las palabras, que suman 8, a diferencia de las estrofas anteriores.

9 a - pren - dí la li - ber - tad

22 Pa - ra cal mar - su do - lor

34 Que sin na - vi - dad cre - cie - ron

En la smb1 surge una variación en los compases 9, 22 y 34, en la nota de cierre, esto debido a la cantidad de sílabas en la estrofa I, compás nueve, y en la estrofa II, compás 22, termina en una negra por las sílabas *ber,tad* y *do,lor*, a diferencia de la palabra *cre,cie,ron*, en donde las dos últimas sílabas se dividen en una cocrchea *cie-ron*.

mi - ti - gan - do - meen tu ham - bre

el ham - bre sehi - zo can - ción

a - cep ta es - ta ro - sa ro - ja

Fuga:

El intervalo de 2M ascendente será el que dé pie a nueve de 10 semifrases, predominando este intervalo, y en la última repetición veremos la 4J. Para el cierre de las semifrases encontraremos a la 2Md cuatro veces en las semifrases de pregunta, y a la 3ma, cuatro veces en la semifrase de respuesta. Para cerrar la canción, en la primera vuelta hay un unísono, y en la última vuelta una 2ma. Como se puede apreciar, el tema cierra con cinco intervalos ascendentes, cuatro descendentes y un unísono.

De un total de 100 intervalos, solo en la fuga se dan 51 intervalos de segunda, de los cuales tenemos 2Ma (27) y 2Md (24). No existen intervalos de 2m, porque la fuga está dentro de la escala pentónica.

Otros intervalos y usos:

- Los unísonos sumarán un total de 25 intervalos.
- En la frase D, empieza la melodía con un sib₄ y culmina con la misma nota, remarcando la tonalidad mayor de Bb. En esta frase se llega a dar un ámbito de octava de sol₄, compás 25, a sol₃, compás 27, ambos cerca al pulso tres.

- En smd2 se llega a dar un ámbito más pequeño, el de sexta mayor , de Bb3 a sol4.
- En las smd2'', para finalizar, el ámbito será de una séptima menor de fa5 a sol4, de la nota aguda a la grave.
- En esta sección, que habla del futuro, se utilizan intervalos de corta distancia para recitar la poesía que habla de un futuro color de la rosa que crecerá en lo más alto, el cielo, y que será de felicidad. Para la semifrase *será color de la Rosa*, que es el hilo conductor o pretexto metafórico de la canción, se ha utilizado el intervalo de 3md (4) en la parte final de la fuga.
- Los intervalos de tercera menor suman un total de 33, se componen de 3ma (12), 3md (11) y 3Md (2), no hay ningún intervalo de 3Ma. Asimismo, habrá un intervalo de 4J que se repetirá tres veces, siendo el menos utilizado en la fuga.
- La sm2'' se diferenciará de las frases que le anteceden, esto porque la frase apunta a un cierre melódico de toda la canción, los unísonos ayudan a aseverar la idea textual *color de felicidad*, para culminar con una bordadura (fe-**licidad**), que comprende re – **re5** – **do5** – **re5**. Esta semifrase empieza y termina con 2Ma. Es la semifrase con distancia interválica más corta de todo el tema y más frecuentes.
- Unísonos: Se dan 23 y aparecen en la sam1 y en todas las semifrases de la frase D.
- En la fuga no encontramos los intervalos de 5J, 6ta, 7ma, ni 8va.

Fuga – Frases: C, D y D'

C

2Ma 2Ma 3ma U 2Ma 4J 2Md 2Md

Smc1

Cuan - do, en el cie - lo pue, da cre cer

47

2Ma 2Md 2Ma 2Md 2Md 3md 3ma

Smc2

la ro - sa que te re - ga - lé

D

2Ma 2Ma 3ma U U 2Md 3md 2Md 2Md

Smd1

El mis, mo cie - lo cam - bia - rá su co - lor

52

2Ma 2Ma U 2Md 2Ma 3ma 3md U 2Md U U 3md 3ma

Smd2

se - rá, co lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

56

1. 2Ma 2Ma U 2Md 2Ma 3ma 3md U 2Md U U 3md U

Smd2'

se - rá, co lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

60

²4J 2Ma U 2Md 2Ma 3ma 3md 2Ma U U U 2Md 2Ma

Smd2''

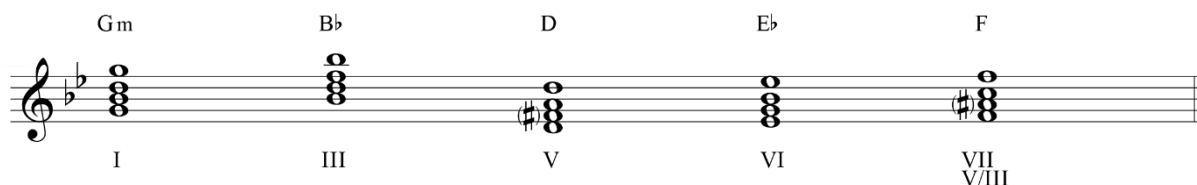
se - rá, co lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

6.3.4.5 Apoyaturas

Apoyaturas: en la melografía se visibilizan un total de 37, sin contar las repeticiones, pero, con las repeticiones: 55 en total. Estas apoyaturas son las que le dan una característica especial a los cantos campesinos y urbanos del wayno.

6.3.5 Análisis armónico

6.3.5.1 Acordes utilizados en “La Rosa Roja”



Como se aprecia en el pentagrama, dentro de la tonalidad de Gm, I grado, el cantautor utiliza acordes en relación a su bimodalidad, Im y III mayor, Bb, ambos con sus respectivas dominantes. En la canción se ha utilizado el grado Im (Gm) que se acompañará con su V grado, D (re mayor); mientras la relativa mayor, Bb, se acompañará con el VII grado, que cumple la función del V/III, F (fa mayor). Ambos grados V7 y V/III constantemente resolverán en una u otra tonalidad. Además, como primer acorde del segundo motivo de la sma2, encontraremos el VI grado, Eb, que aparecerá antes del V/III, para culminar la semifrase en su III grado, relativa mayor (Bb) y las smb2 y smb2', respectivamente, cerrarán en la relativa menor. El VI grado también aparecerá en la fuga a la mitad de la smd1, antecediendo el V/III, para resolver al III grado mayor. El sexto grado siempre ocupará un solo pulso, tanto en las estrofas como en la fuga.

En el caso del V grado mayor, este proviene de la escala pentatónica o melódica, en donde el tercer grado es mayor. En la escala antigua, el V grado sería menor, lo mismo en el V/III en relación a su tercer grado, mientras este tercer grado en la melodía sí es menor cuando se da el acorde V, lo cual genera una tensión particular utilizada también en otras formas musicales populares.

La nota fa y fa# (séptimo aumentado), aparece como nota de bordadura para pasar del acorde D al acorde Gm en la sección A de cada estrofa. Las frases melódicas en el acorde de

Gm empiezan con melodía en la nota re (V grado de la escala), nota que se comparte en el acorde de Gm y Bb, y las frases que empiezan con acorde Bb empiezan en la fundamental, nota sib.

6.3.5.2 Base armónica bimodal (“Gm” y “B”)⁷²

A18

Semifrase a1, 6 pulsos

Im	V	Im	Im	V	Im
Gm	D	Gm	Gm	D	Gm

Semifrase a2, 12 pulsos

III	%	V/III	III	VI	V/III	III	V/III	III	V/III	I	%
Bb	F	Bb	Eb	F	Bb	F	Bb	F	Bb	F	Bb

B7

Semifrase b1, 3 pulsos

Semifrase b2, 4 pulsos

I	V/III	III	V/III	III	V	I
Gm	F	Bb	F	Bb	D	Gm

⁷² El autor suele tocar el tema en Am. Por ello, los grados V – I, en mayor o menor, hacen progresiones ascendentes por cuarta, según la disposición de acordes usados popularmente en la guitarra en el wayno. Para estandarizar las progresiones las nombraremos según la disposición en Am.

B'8

Semifrase b1', 3 pulsos

Semifrase b2', 5 pulsos

I	V/III	III	V/III	III	V	I	%

Gm F Bb F Bb D Gm

C8

Semifrase d1, 4 pulsos

Semifrase d2, 4 pulsos

III III % I III

Bb % % % Bb Gm Bb

D18

Semifrase d1, 5 pulsos

Semifrase d2, 6 pulsos

III III VI V/III III III III I III

Bb % Eb F Bb Bb % % Bb Gm Bb

Semifrase d2', 7 pulsos

III	III	V	I	%

Bb % % Bb D Gm

6.3.5.3 Acordes, grados y tensiones

La frase A (sma1) empieza en el Im y se desarrolla en el mismo, en constante cambio con su dominante, V grado. Aquí la melodía responde, en parte, a la armonía que acompaña o la complementa con tensiones; también encontramos dos notas de bordadura, en su mayor parte de la escala pentatónica de Gm. Cada I grado mayor es antecedido con su quinto grado V (en las estrofas). En el segundo pulso de este V grado se genera una tensión de trecena que acompaña tres semicorcheas de la cuatrina, la última semicorchea genera una bordadura con la nota fa natural (tercera menor) en acorde D mayor (tercera mayor), para volver al I grado de la melodía (octava). En el quinto pulso encontramos la misma tensión en la dominante, pero esta vez con un fa# de bordadura para resolver a sol, recordemos que esta nota es parte de la escala armónica y melódica utilizada con más frecuencia en las introducciones de wayno.

La Sma2 empieza en su tónica mayor, III grado, en constante cambio con su V/III y además, aparece una vez el VI grado, antecediendo el V/III, recordemos que este VI actúa como un IV, si tuviéramos el I grado mayor. Al igual que la sma1, la melodía corresponde a la escala pentatónica. Al empezar, la segunda nota de una escala descendente, en el quinto pulso de este semifrase, encontramos la tensión de una 13na en tiempo fuerte y en el pulso siguiente a tierra, el de una novena y también una cadencia perfecta (CAP) en el modo mayor.

A18

Semifrase a1, 6 pulsos

Semifrase a2, 12 pulsos

Im	V	Im	Im	V	Im	III	%	V/III	III	VI	V/III	III	III
Gm	D	Gm	Gm	D	Gm	Bb		F	Bb	Eb	F	Bb x3	Bb
13na				13na				13na 9na					

La frase B y B', son idénticas armónica y melódicamente, y su melodía corresponde a las notas del acorde, con algunas tensiones que describiremos. En el pulso dos, en el grado V/III aparece una novena, al igual que en el cuarto pulso, ambos para resolver en el III grado mayor, en donde además podemos apreciar que en la melodía suena el si natural en el acorde mayor (Bb), además de ser una nota extraña y la excepción de la escala pentatónica utilizada en la melodía en la frase B y B'.

B7

Semifrase b1, 3 pulsos

Semifrase b2, 4 pulsos

I	V/III	III	V/III	III	V	I
Gm	F	Bb	F	Bb	D	Gm
11na			9na			

En la smb2, frase de respuesta, se empezará con el V/III – III, y en seguida el V, que resolverá al Im. En estas frases apreciaremos la bimodalidad armónica de la smb1 (mayor) a la smb2 (menor); lo mismo sucede en sus semifrases primas: smb1' y smb2'. En la smb1 se aprecian notas de bordaduras y de paso, generándose una 11na en el segundo pulso. Por su parte, la smb2, al empezar el primer pulso, podemos apreciar que se genera una novena en el

grado V/III, que además llega al clímax de la canción, y que resolverá al III.

La frase B tiene una melodía pentatónica, con una nota extraña y de paso en el pulso cinco. Estas tensiones se aprecian en las tres estrofas, con algunos movimientos propios de la melodía.

Fuga

La fuga es distinta en la armonía con respecto a la disposición de sus grados a las estrofas; la melodía es netamente pentatónica, y con la armonía generarán algunas tensiones que describiremos. Aquí también se sigue dando la bimodalidad andina, se culmina en menor y se repite dos veces.

La frase C empieza con el III grado mayor y se mantiene en el mismo. En la smc2, el III grado mayor cambia a su relativa Im y regresa al III grado cerrando dicha frase. En el tercer pulso se dará la tensión de una 13na con una nota que viene de retardo. Para empezar la smc2, se aprecia una 9na y en el Im, se da una 11na antes de pasar a la relativa mayor.

Semifrase c1, 4 pulsos

III

Bb

%

%

%

13na

Semifrase c2, 4 pulsos

III

%

I

III

Bb

Gm

Bb

9na

La frase D empieza también con el III grado. En la smd1 y smd2 se resuelve a mayor, y la smd2' resuelve a menor; se verá en constante cambio cada dominante en ambos modos. En la smd1 veremos el cambio de VI – V/III – III, donde aparece el sexto grado de forma pasajera. Encontraremos la tensión de 13na en el V/III grado antes de resolver al III, en la

smd1. También, encontraremos la tensión de una 9na en el cuarto pulso de la smd2, smd2' y el smd2'' (segunda repetición), todas en el V grado. El tema culmina con una redonda en el quinto grado y armónicamente en el Im.

D18

Semifrase d1, 5 pulsos

Semifrase d2, 6 pulsos

III	III	VI	V/III	III	III		I	III
Bb	%	Eb	F	Bb	Bb		Gm	Bb

13na

9na

Semifrase d2', 7 pulsos

III			III	V	Im
Bb	%	%	Bb	D	Gm

6.3.5.4 Progresiones

A18

Semifrase a1, 6 pulsos

Semifrase a2, 12 pulsos

Im	V	Im	Im	V	Im	III	%	V/III	III	VI	V/III	III	III
Gm	D	Gm	Gm	D	Gm	Bb		F	Bb	Eb	F	Bb	Bb
PD x		PA x 4ta	PD x 4ta	PA x 4ta	PD x 4ta	PA x		PD x	PA x	PA 4ta			
4ta								4ta	5ta	2da	(x3)		

B7 = B'8

Semifrase b1, 3 pulsos

I V/III IIII

Gm F Bb

PD x 2da PA x 4ta

Semifrase b2, 4 pulsos

V/III III V I

F Bb D Gm

PA x 4ta PD x 6ta PA x 4ta

FUGA

C8

Semifrase c1, 4 pulsos

III

Bb % % %

Semifrase c2, 4 pulsos

III % I III

Bb Gm Bb

PD x 3ra PA x 3ra

D18

Semifrase d1, 5 pulsos

III III VI V/III III

Bb % Eb F Bb

PD x 5ta PA x 2da PA x 4ta

Semifrase d2, 6 pulsos

III III I III

Bb % % Bb Gm Bb

PD x 3ra PA x 3ra

En este ejemplo podemos apreciar el movimiento de progresiones por cada frase y pulso.

Semifrase d2', 7 pulsos

III			III	V	I	%
Bb	%	Bb	Bb	D	Gm	
				PD x 6ta	PA x 4ta	

6.3.5.4.1 Total de progresiones utilizadas en “La Rosa Roja”

Tabla 21

Cuadro de progresiones

		UNA REPETICIÓN			CANCIÓN COMPLETA			TOTAL
		Progresión	Estrofa	Fuga	Progresión	Estrofas	Fuga	
progresión más recurrente es la ascendente y descendente	La	PA x 2da	1	1	PA x 2da	3	2	5
		PD x 2da	2	-	PD x 2da	6	-	6
		PA x 3ra	-	2	PA x 3ra	-	4	4
		PD x 3ra	-	2	PD x 3ra	-	4	4
		PA x 4ta	12	2	PA x 4ta	36	4	40
		PD x 4ta	5	-	PD x 4ta	15	-	15
		PD x 5ta	1	1	PD x 5ta	3	2	5
		PD x 6ta	2	1	PD x 6ta	6	2	8

por cuarta, con un total de 40 ascendentes y 15 descendentes en toda la canción. En las estrofas, la PA x 4ta, aparece un total de 36 veces, y 15 la PD x 4ta. En cambio, en la fuga ocupa cuatro veces ascendentes y ninguna descendente, para resolver al grado mayor y cerrar el tema resolviendo en el grado menor. Todo lo ascendente y descendente se da en la lógica V – I – V, en modalidad menor o mayor, V/III – III – V/III, con frecuencia en los cierres instrumentales de las frases A.

- Las progresiones por segunda se darán con 3 ascendentes y 6 descendentes en el total de estrofas, y en la fuga solo dos ascendentes, siendo las ascendentes las menos utilizadas. Estos movimientos se dan cada vez que se pasa del VI grado al VII, en nuestro caso V/III, en los ascendentes y en los descendentes, cuando se pasa del Im al V/III para resolver luego al III.
- En el caso de las progresiones descendentes por sextas, se dan 6 en las estrofas y dos en la fuga. Los cambios se dan cada vez que se pasa del III al V para resolver al Im. Es decir III – V – I, pasando directamente del III mayor al V dominante del Im.
- La PA x 3ra y PD x 3ra predominan en la fuga, con un total de cuatro veces ascendentes y descendentes, mientras en las estrofas no se utilizan. Esta progresión se da en el III grado mayor que juega con su relativa (Im), para retornar al grado III.
- La PD x 5ta aparecen un total de tres veces en las estrofas y dos veces en la fuga, es decir una vez por repetición de estrofa y fuga, son las que menos aparecen, esto se da del III grado al VI, que luego pasará al V/III, para culminar otra vez en el III.

CAPÍTULO VII. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

En este capítulo se da cuenta de los datos más importantes respecto a la Nueva Canción en el Perú y las canciones objeto de estudio. Tomaremos en cuenta a algunos de los que podrían ser los precursores de la canción con temática política o social en el Perú desde inicios del siglo XX; la propuesta de un movimiento peruano de la NCL con distintas vertientes, seguido de consideraciones sobre la vida y obra de los autores escogidos, además del análisis musical de las obras escogidas.

7.1 Surgimiento y diversidad de la Nueva Canción en el Perú

7.1.1 *Precursores*

Es importante recordar que en el Perú, a inicios del siglo XX, surgió una primera etapa de agrupaciones, manifestaciones y cantautores testimoniales con características similares a los posteriores actores de la NCP. Ellos contribuyeron desde su contexto a la canción nacional.

Según Lévano (2015), a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, las expresiones populares eran rechazadas por las élites locales, pero la aparición de la radio y las nuevas tendencias musicales cambiaron esa condición. La canción criolla era entonces de fiestas populares, de los callejones, para celebrar cumpleaños y presentarse en lugares nocturnos para adultos. En ese contexto nació el Centro Musical Obrero (CMO) de Lima (1922 – 1924), integrado por sindicalistas y músicos populares que, además de tener en su repertorio fragmentos de ópera y opereta, incluyeron piezas de jazz, vales, tangos, himnos, yaravies, dos pasodobles, una polca, una habanera, una mazurca y tres canciones francesas. Algunos de sus músicos, como Delfín Lévano, encabezaron las luchas destinadas a conquistar la jornada de las ocho horas y al llamado a la conquista de otros derechos laborales: contra la

desigualdad y la explotación sufrida, conociendo la cárcel y la persecución política. Situado entre la guardia vieja y la guardia nueva de la música criolla, el Centro Musical Obrero fue precursor de la música con contenido social, clasista y popular, nacional y universal. Rosa Amelia La Rosa, secretaria del Centro Musical Obrero, escribiría además un documento en relación al quehacer, las necesidades y el papel que cumplía el CMO, además de ser un centro de educación artística para los trabajadores y sus hijos, todo lo cual es característico y coincidente con las manifestaciones de lo que se conocería como el movimiento de la NCL.

Cerca de esos años, en Lima empieza a vocearse el nombre del compositor Felipe Pinglo Alva, denominado también el Cantautor Obrero, que fue un prolífico compositor e innovador que perteneció a la que se considera en la cultura de la música criolla como Guardia Nueva. Su vida y obra siguen siendo referentes recurridos en la música criolla, como también lo ha sido para intérpretes de la Nueva Canción en el Perú. Este compositor retrató el Perú de su tiempo evidenciando temas urgentes como las carencias de la pobreza social en la que se vivía, las labores de trabajadores humildes como el canillita, el obrero, la costurera, entre otros, todo en un tiempo histórico donde el poder de la oligarquía era más acentuado en el Perú.

Asimismo, tuvo la iniciativa de incorporar elementos de nuevos ritmos a la música costeña, y fue conocido por sus interpretaciones de *fox-trot*, *one step* y tango, sumado al acceso a la radio que inauguró la profesionalización del artista. Fue muy cercano al movimiento obrero y, a partir de 1930, tras haber pasado por un periodo de bohemia, surgió una avalancha de vales testimoniales en su etapa de cantautor. Leyva (1999), en su análisis de la canción “Carestía de las Subsistencias”, concluye con la probabilidad de que Pinglo haya conocido las ideas de José Carlos Mariátegui difundidas en su diario *Claridad*, ya que era de consumo de los obreros.

Según Garay (2008), años más tarde, en la década de 1950 y desde la música andina, llegaron a la radio y al disco el cantautor andino El Jilguero del Huascarán, así como sus contemporáneos Jaime Guardia (La Lira Pausina), Pastorita Huaracina, Wara Wara. Ernesto Sánchez Fajardo sería el primer artista folklórico en grabar un *long play* como solista y el primero en obtener un disco de oro en 1960, con el tema “Marujita”. En la década de 1960, abordó temas sociales retratando de manera simple la realidad de su tiempo. Asimismo, organizó, siendo fundador y secretario general, el Sindicato de Artistas Folklóricos del Perú, así como presidente de la Federación Nacional Folklórica del Perú, con la finalidad de ayudar a la organización de los artistas. Según manifiesta su hija, entre 1960 y 1970, tuvo actividad social constante, entre ayuda en las cárceles, conciertos provinciales, contacto con sindicatos y estudiantes. En 1979 fue elegido para la Asamblea Constituyente. Para el investigador Julio Mendívil, el Jilguero es un cronista que canta a todas las facetas de la vida de los pueblos del Ande, entre alegría, dolor, amor, desamor, soledad, a los seres queridos, a la madre, hijos, a la naturaleza, exaltando la majestuosidad de las montañas y los ríos, o a la injuria, cuando lamenta los desastres naturales que azotan “los pagos remotos”. Podríamos decir que no fue un tradicionalista, sino un creativo que dialogó con distintas corrientes musicales, desde la tradición criolla costeña, la música académica europea, la música popular de su tiempo, como el *rock’n’roll* o la cumbia, y géneros provenientes de otras regiones del ande. Para José María Arguedas, El Jilguero buscó la capital y la conquista, y habla de un Perú nuevo y mestizo, de su tiempo (Arguedas, 1977, p. 18).

Por su parte, el intérprete Luis Abanto Morales se caracterizó por introducir elementos andinos a la música costeña, en temas e instrumentos, como fue el caso de la introducción de la quena al vals costeño, una transgresión del vals “criollo” que, en aquellos años, era parte de la identidad de la clase acomodada peruana.

Estos artistas serán los principales precursores de lo que desde mediados de 1970 e inicios de 1980 será el movimiento musical de la canción con forma nacional y en todas sus variantes: La Nueva Canción en el Perú.

7.1.2 *Vertiente Latinoamericana*

Dentro del proceso cultural peruano y el auge de la NCL, algunos grupos habían iniciado su carrera revalorando la música popular y los principales exponentes de la Nueva Canción en la región, agrupaciones similares a las chilenas o argentinas pero aún no tan consolidados.

Hatarisun liderado por Américo Valencia sería uno de las primeras agrupaciones de música testimonial. Valencia se inspiró en su viaje a Chile en 1971, donde ya florecía la NCCh. La agrupación interpreta música protesta con instrumentos andinos y voces, y aspiraba traducir los sentimientos de las luchas populares y signos de esa época. Tal fue su convicción que lograron organizarse en el Centro de Arte Popular (CAP), que agrupaba a diversos artistas con similares coincidencias de mirada social. Cuando se dio el golpe militar en Chile (1973) fueron de las agrupaciones que mostraron solidaridad desde el Perú contra el golpe de estado de Pinochet, junto a otras agrupaciones culturales rindiendo homenaje a Salvador Allende y al pueblo chileno mediante sus expresiones de protesta artística. Posteriormente participarían en el Taller de la Canción Popular formada por Celso Garrido-Lecca.

En el año 1975, el grupo folklórico Los Amautas es convocado por el músico Jorge Madueño al Taller de Comunicación Social, espacio que tenía el objetivo de reivindicar a la población andina, negra y homenajear a héroes de la independencia del Perú, las canciones escritas por Cesar Calvo y musicalizados por Jorge Madueño. En ese mismo año, con el

nuevo nombre Korillacta, integran el Taller de la Canción Popular formada por Celso Garrido-Lecca, logrando ser una de las agrupaciones más respetadas del mismo.

El hecho histórico de 1973, con el golpe de estado de Augusto Pinochet a la Unidad Popular de Salvador Allende, trae como consecuencia que muchos músicos y agrupaciones musicales que gestaron la Nueva Canción Chilena, tuvieron que verse obligados a exiliarse producto de la persecución política que se vivía en dicha dictadura, tal es el caso de Inti Illimani. Por su parte, el reconocido compositor peruano Celso Garrido-Lecca, quien desde el campo de la música académica había aportado al movimiento de la NCCh⁷³, colaborando directamente con los músicos más reconocidos de esta oleada cultural, como fueron Víctor Jara, Inti Illimani y Quilapayún. Dado el nuevo escenario chileno Celso retornaría al Perú por los mismos motivos. Ya de regreso a su país, entre 1975 y 1979 gesta y desarrolla el Taller de Canción Popular en la hoy Universidad de la Música, lidiando con nuevos problemas como los prejuicios casi coloniales institucionales que tenían un evidente divorcio y hasta discriminación con la música peruana y popular. La entonces Escuela de Música tenía la línea de dedicarse solamente a la música clásica europea, otro tipo de música era considerada como atrasada. Pese a dichas incomprensiones Garrido-Lecca ocuparía un papel fundamental, protagónico y antihegemónico en la manera de concebir la música popular peruana y su propuesta en relación a la Nueva Canción, así como lo hizo con sus propias obras desde el lenguaje académico valorando y tomando elementos de la música popular. Tras haber recibido educación musical no curricular, en el mencionado taller, nacerían diversas agrupaciones de Nueva Canción que serían reconocidas desde mediados del 70 y parte de los 80. Así surgió Tiempo Nuevo (dirigido por Celso Garrido-Lecca) y agrupaciones como: Puka

⁷³ La Nueva Canción Chilena.

Soncco, Vientos del Pueblo, Tarpuy, Qori Llaqta.

Molina (2016) da cuenta que conjuntos como N.E.P.E.R, Blanco y Negro, Alma América, Alturas y Amaru, surgidos en paralelo al taller sin pertenecer a él, adquirieron relevancia porque expandieron la cantidad de intérpretes activos dentro del circuito local de nueva canción, convirtiéndose algunos en gestores de espacios y escenarios y porque, además su presencia contribuyó a la definición de relaciones de distinción desde una valoración estética e ideológica, surgen ahí designaciones como panfletarios, chilenos, entre otros (p. 57).

7.1.3 Vertiente Costeña

Por su parte, Manuel Acosta Ojeda vendría a hacer un puente entre la primera y segunda etapa de cantautores sociales, destacando en la composición desde 1950. En los 60 empieza una gran labor de canciones con poética social como son los valeses “Canción de Fe” y “Para que reine el Amor”. Así como “Carta a un Campesino”, compuesta junto Abelardo Núñez, reconocido autor norteño, también de canciones sociales. Acosta, se mantendría vigente con más de cuatro décadas de labor, no solo en formas musicales costeñas, sino también canciones andinas entre ellas “Palomita Roja” y la muliza “Los Mineros” y reafirmaría su identidad en la NCP, especialmente con sus álbumes *Canción Protesta* (1966) y *El Nuevo día* (1974), este último dedicado íntegramente a las luchas sociales y a los trabajadores.

En los años 60, tras la revolución cubana, Chabuca Granda, quien ya compartía su música a nivel internacional, se acercó a los cambios sociales y la juventud que estaba en dicho movimiento con canciones de crítica social, o reivindicativas como Cardo o Ceniza en homenaje a Violeta Parra, antecesora de la NCL y al poeta guerrillero Javier Heraud, como

fueron: Las flores buenas de Javier, El fusil del poeta es una rosa, Silencio para ser cantado o Una canoa en Puerto Maldonado.

Chabuca mantuvo admiración y compartió escenario con Mercedes Sosa, y aunque no se definió como una persona de izquierda, tuvo cercanía con poetas peruanos de dicha tendencia política como César Calvo, Antonio Cisneros, Manuel Scorza, Juan Gonzalo Rose, Arturo Corcuera, sus canciones fueron interpretadas por cantautores e intérpretes de la canción latinoamericana como Susana Baca y Eva Ayllón, así como Inti Illimani (Chile), León Gieco (Argentina), Jorge Drexler (Uruguay). Ya en su tercera etapa se caracterizó por la exploración con la música afroperuanas, sumando a su instrumentación el cajón peruano y el zapateo; compartiendo con reconocidos músicos de estas formas musicales como los hermanos Santa Cruz y Vásquez, ambas reconocidas familias autoridades del legado afroperuano y se acompañó de conocedores y respetados músicos como Félix Casaverde, Caitro Soto, Eusebio Sirio "Pititi" y Álvaro Lagos. En esa época destacarían como cantautores urbanos de música costeña, trovadores como el Kiri Escobar (que también habría sido parte del Taller de Garrido-Lecca); Andrés Soto, Nicomedes Santa Cruz y Victoria Santa Cruz, aportarían por la incorporación de ritmos musicales afroperuanos en la canción nacional con contenido social. En los 80's Piero Bustos, experimenta con elementos del rock y la música popular peruana con su agrupación del Pueblo, surgen las primeras bandas de rock de Daniel F y Rafo Ruez, entre otros futuros cantautores solistas. En el norte, Edgar Dante, también aportaría a la con su "Cantata al Señor de Sipán" desde la música popular y académica, además llevaría su trabajo a Cuba, en donde compartiría con Silvio y Pablo Milanés. Posteriormente, otros creativos cantautores y agrupaciones nacionales empezarán su labor en los noventa con la herencia de esta vertiente. En 2020 se produjo, con reconocidos músicos hispanoamericanos, un homenaje al centenario del nacimiento de Chabuca.

El aporte afroperuano y poético con más ahínco viene por personajes como Nicomedes Santa Cruz y Susana Baca. El común es el de la investigación de la cultura afroperuana, especialmente costeña, la cual defendieron, interpretaron y recrearon mediante la música y la poesía musicalizada. Ambos participaron en festivales y escenarios de la NCL, así como compartieron con representantes reconocidos a nivel internacional.

Además de tres Grammys, Susana Baca mantiene una firme convicción de la estética afroperuana, latinoamericana y la poesía social. Por su parte, Nicomedes tuvo innumerables reconocimientos, tanto en vida como póstumos. Ambos cuentan con vasta producción en la que plasmaron sus descubrimientos y propuestas musicales y literarias. Más producción literaria tuvo Nicomedes, quien además se consideró revolucionario. Santa Cruz y de la Colina son de las principales familias de la cultura afroperuana en Lima, así como han disfrutado de su cultura, han sido discriminados por ella, el racismo fue frecuente en su niñez, y lucharon contra esta discriminación en su conciencia artística con una elegancia propia de sus propuestas.

7.1.4 *Vertiente Andina*

Dentro de la música popular peruana y el folklore andino, podríamos decir que siempre hubo canciones andinas con temática social, como se da con un carácter muy constante con canciones ayacuchanas. Las temáticas que recogen los esposos D'Harcourt, estas están divididas en: 1) Cantos religiosos, 2) Lamentos funerarios o llantos, 3) Cantos de amor, 4) La canción, 5) Danzas cantadas e instrumentadas 6) Los cantos de despedida y 7) Los pastorales. En la forma musical denominada Canción se encuentran dos con temáticas de contenido político, de finales del S. XIX, ahí encontramos la monodia Pikota Kasata (1895) que narra que cerca de Huanta un centro indígena de oposición, donde Piérola mandó al coronel Parra, quien ejecutó un fusilamiento a un montonero, describiendo el paisaje del

Nevado Pikotahablan. Así como Playa Huktincito (1879 – 1883), un tema es cantado por soldados originarios del Cusco en la Guerra del Pacífico, similar a un yaraví, que habla de un hombre que morirá por la patria y un amor, escrito de forma poética. En el libro *La Sangre de los Cerros*, de Montoya, que recopila canciones campesinas de finales del XIX, y otras del S.XX en diversos puntos del Perú, la temática política en Ayacucho la ocupan 16 canciones recopiladas, el doble y más que en los demás departamentos. Asimismo, de las 14 temáticas, la política ocupa un 14.71%, siendo la tercera temática recurrida en todos los departamentos de estudio, la primera es el ciclo vital (18.32 %) y la segunda el amor (16.81 %). Los temas específicos de esta temática son, por ejemplo: La sumisión, evidencia de opresión, pobreza y rebeldía, así como hechos históricos testimoniales de la memoria colectiva (Montoya, 2013).

En este contexto podríamos referir que existe una herencia de cronistas que retratan todo lo que en su mundo suscita, y donde la política no es ajena. Es por ello que en 1969, tras la matanza de estudiantes que protestaron por la gratuidad de la enseñanza, surgen e inspiran dos canciones cimientos de la NCP en su vertiente andina como son “Flor de Retama” y “El Hombre”, con una cadencia mucho más lenta que el tradicional wayno bailable y festivo.

Cuatro años más tarde, en 1973, el cantautor coracoreño Walter Humala se encontraba en Chile, realizando estudios nutriéndose de todo el movimiento de la NCCh, conociendo la prisión y tras el golpe militar de Pinochet, regresa a su país, el Perú, con aprendizajes y proyectos claros respecto a la Nueva Canción y su carrera artística, en el auge de la NCL, Humala concibe que debe hacerse una versión más local de la misma. Sería con “Flor de Retama” y “El Hombre”, donde encontraría un camino al considerar dichas obras como cimientos de un movimiento más genuino, de contenido democrático y de forma nacional, el cual reafirmó con su propia música. Es así como desde 1977, Humala inicia un trabajo más profesional en la música y conforma la agrupación Hermanos del Ande, junto a su hermano

Julio Humala (guitarra) y Luis Salazar y la reconocida interprete Martina Portocarrero, esposa de este último. Por entonces Martina había dejado de trabajar con Tiempo Nuevo, agrupación de gran importancia en el Taller de la Canción Popular y en el movimiento de la NCP.

Los Hermanos del Ande, por diferencias políticas en relación a la organización grupal, el desinterés de la intérprete por el estudio interno, la mala comunicación en el escenario y otras motivaciones se separaría (Humala, 2018). Luego, Walter y su hermano Julio conformarían el Grupo Cultural José María Arguedas, integrado también por Ricardo Rodríguez (actor), Gabriela Velásquez Paredes (cantante, guitarra y percusión) y Alejandro Sevilla (cantante), con quienes produciría un disco de vinilo de 45 RPM, bajo el sello Alborada, con temas como “Mama Vieja”, compuesta por Walter Humala y dedicada a las dos campesinas que lo criaron de niño, así como la musicalización del poema “A La Mujer de mi Clase”, del poeta popular José Valdivia Domínguez, que murió en los sucesos de El Frontón. En su compromiso social y cultural el grupo generaría un folleto de seis páginas donde plantearon sus ideas respecto a la música popular peruana, la situación del artista nacional y una crítica al folklore latinoamericano y la Nueva Canción. También citan frases y pensamientos de José María Arguedas, César Vallejo y Mao Tse Tung en dicho documento.

7.2 Vida y obra de los autores de “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”

Los autores de nuestros estudios, Ricardo Dolorier, Ranulfo Fuentes y Walter Humala, así como sus intérpretes, han sido parte de un desarrollo de esta Nueva Canción peruana de raíz andina, provenientes de estéticas de zonas rurales de Ayacucho, que antes y durante el conflicto interno que azotó en los ochentas fue una de las zonas más pobres del país, además provienen de una zona que posee una rica historia prehispánica y pre inca, en constante rebelión, conflictos sociales y expresiones musicales.

7.2.1 *Los primeros años de Dolorier, Fuentes y Humala*

Los primeros años de Ricardo Dolorier y Ranulfo Fuentes transcurrieron entre finales de 1930 y mediados de 1950. Pero Walter Humala vivió su infancia entre principios de 1950 y mediados de los 60. Los tres, desde la niñez, conocieron la sonoridad y solidaridad de su cultura, expresada en la estética de la música andina y en el quechua, así como obtuvieron conocimientos respecto a diversas realidades geográficas que rodeaban los pueblos donde vivían: de su departamento y de la capital peruana. Sus padres destacaron por ser personas con mucha iniciativa en el trabajo y constante preocupación por la formación académica de sus hijos, preocupados por su futuro, lo cual ha hecho también que conozcan las realidades e historia de diversos pueblos, por los viajes que hicieron con ellos.

Asimismo, nuestros compositores han tenido cercanía con los trabajos del campo, en donde las principales actividades económicas fueron la agricultura y la ganadería, por lo que pudieron conocer los ciclos del trabajo de la tierra, es decir, la preparación, la siembra, el cuidado y la cosecha. Fuentes y Humala se pudieron involucrar en las tareas mencionadas, pero Humala también conoció el trabajo ganadero, porque su familia lo tenía como principal actividad económica.

Proviene de zonas rurales campesinas ayacuchanas, pero de estratos sociales distintos. Ranulfo Fuentes fue el más humilde, con ambos padres trabajadores en actividades cercanas al campo y el negocio. Dolorier tenía padres profesionales, empleados del Estado, la madre docente y el padre telegrafista. Y Humala proviene de una de las principales familias de hacendados locales. Curiosamente, todos tienen un hermano fallecido, lo que demuestra un común de mortalidad infantil y adolescente del Perú de aquellos años, habiendo convivido y crecido cercanos a la pobreza del pueblo, sea por amistades, trabajadores o compañeros de estudio, cada uno con enriquecedoras experiencias. Todos entienden el quechua, pero lo

dominan Ranulfo y Walter. La temprana lejanía del pueblo natal, a Dolorier no le permitió afianzar su idioma natal.

Desde la pubertad, Dolorier y Fuentes vivieron lejos de sus padres, conviviendo con familiares cercanos, aunque el primero tuvo épocas en las que vivió completamente solo, alquilando un espacio mientras estudiaba la secundaria. Es en la adolescencia en la que fallecen tanto madre como padre, de ambos. Y Humala vivió con sus padres, pero fue cuidado también por señoras trabajadoras del campo que lo vieron en sus primeros años; a ellas les compuso el tema “Mama Vieja”. En la adolescencia empezó a vivir solo en Lima, a fin de seguir una carrera universitaria.

La cercanía y conocimiento musical de los tres autores radicaría en la alta musicalidad de su propia cultura, en donde encontramos el Wayno Ayacuchano o Wayno Pokra Chanca, el estilo de wayno más popular en el Perú, pero también otras formas musicales, como los carnavales, marineras, yaravíes, música religiosa, ceremonial, la música de las fiestas patronales y populares.

Los viajes a pueblos vecinos y otras provincias los siguieron acercando a más formas musicales ganando, consciente o inconscientemente, conocimiento e influencias de la época, en formas musicales como el vals peruano, la música criolla, el bolero, el tango, las rancheras y los estilos de la Nueva Canción, en las obras de Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra o Mercedes Sosa.

Todos empezaron a tener más cercanía a la interpretación musical en secundaria, en donde también escribieron algunas letras. En el caso de Fuentes, ahí empezaría la composición de sus primeras canciones. En el caso de Dolorier, se inclinó por interpretar boleros y el wayno. Y Humala se sumergió en la música popular diversa, como las rancheras

mexicanas que acompañaban las tradicionales serenatas de su época, en donde pudo conocer a grandes compositores e intérpretes de su pueblo. Dolorier empezó a componer canciones a los 35 años y Humala a los 27, una particularidad en su desarrollo como compositores, la cual no fue temprana.

Estos cultores nacionales conocen de manera natural la música popular ayacuchana y la música andina de raíz folklórica, así como diversos elementos propios de su cultura. Pero además, dada la época, la difusión de los medios de comunicación como la radio y sus viajes hacia la costa y otros pueblos, hicieron que se acercasen en más de un momento a la música costeña y a músicas extranjeras, aún así predominó la decisión de seguir el desarrollo de su identidad por la pasión por sus raíces culturales y musicales, desde donde propusieron obras testimoniales, tanto en la estética como en su contenido.

Por otro lado, es importante mencionar que crecieron en un tiempo en el que las mujeres estaban más relegadas al trabajo de la casa y el campo, entre ellas sus madres, tías, abuelas o vecinas. Solo en el caso de Dolorier, encontramos a su madre profesional, como maestra de escuela rural, a la par que velando por su familia en el hogar.

7.2.2 *La universidad, la política y los temas de la NCL*

Las diversas agitaciones sociales que vivía Latinoamérica en los años 60 y 70 y que fueron los ejes de las temáticas de la Nueva Canción, se relacionaron también en el Perú, al ser un país que vivía problemas y agitaciones similares, así como otros propios de su contexto. En el escenario internacional se hablaban de novedades como el triunfo de la revolución cubana, la lucha antimperialista, la guerra de Vietnam, la lucha contra la discriminación racial en EEUU, la muerte del Che Guevara, las dictaduras e intervencionismo militar en Latinoamérica y la organización de diversos movimientos estudiantiles.

Nuestros autores crecieron en zonas rurales y vieron de cerca las injusticias sociales en una de las zonas más pobres del Perú, profundizaron por experiencia e investigación en su cultura y también conocieron el medio académico, prosiguiendo cada uno de ellos, una carrera universitaria culminado sus estudios de educación básica, lo cual les daría horizontes más amplios sobre la realidad económica, política y cultural de sus pueblos, su región, su país y los sucesos mundiales. Ricardo Dolorier, en 1953 a sus 20 años, inició su carrera de docente en La Cantuta, la cual culminó en 1958. Ranulfo Fuentes empezó en 1969, a los 17 años, la carrera de docencia en la UNSCH y culminó en 1974. Walter Humala empezaría en 1969, a los 18 años, con la carrera de veterinaria, para luego pasar a Chile a estudiar periodismo en la Universidad de Chile, prosiguiendo con antropología en la Universidad de Concepción. Retomaría sus estudios en los 90, culminando en México la carrera de sociología, en un programa de la UNAM.

En aquellos tiempos se encontraba dentro de los currículos universitarios la filosofía y dentro de esta el marxismo, debido que es necesario conocer y diferenciar enfoques económicos y políticos en esa disciplina. Siendo libros de estudio en el currículo peruano, por ejemplo, *Los conceptos elementales del materialismo histórico* de la reconocida Marta Harnecker (Villanueva, comunicación personal, 3 de marzo del 2019). Por su parte Humala, a principios de los setenta vivía en el ambiente universitario las tendencias de la izquierda chilena, que se daba con más énfasis que en el Perú dado que estaba en auge la Unidad Popular de Allende. Se apreciaba en los mismos currículos universitarios cursos como Marxismo 1 y 2, materialismo dialéctico e histórico, entre otros.

Ricardo Dolorier, por su parte, tuvo cercanía a la formación militar en la Fuerza Aérea del Perú (FAP), a lo cual renunciaría por ver sofocada su creatividad. La Cantuta lo acercó a la música clásica, gracias al curso de apreciación musical, mientras en las vacaciones

realizaba labores de servicios como lavandería y jardinería, pagando así su estadía, al igual que otros jóvenes, especialmente de provincia que no tenían donde alojarse y así se acompañó de la música académica, mientras realizaban dichas tareas. Por otro lado, Fuentes y Humala han tenido diversas labores con las cuales han sustentados su vida y proyectos personales, en el caso de Ranulfo por ejemplo aprendió joyería en la Escuela de Bellas Artes de Ayacucho, tuvo su propia joyería que le ayudó en sus tiempos de estudiante. Walter hizo de taxista y vendedor de libros, tras regresar de Chile, con la primera labor intentó sustentar la economía del Dúo Arguedas.

Así como la universidad los acercó a la política, también lo hizo con la poesía. Es desde entonces que el poeta universal César Vallejo ocupa una influencia en el trabajo letrístico y por ende en el plano social. Ranulfo Fuentes se hizo acreedor a muchos premios de poesía dado su prolífero verso de calidad en quechua y en español. Además de tratar sobre temáticas que el pueblo vivía.

El año 1969, sería significativo para la lucha estudiantil nacional. Ante el rechazo al Decreto Supremo 006-69 promulgado en el gobierno de Velasco Alvarado que atentaba contra la gratuidad de la enseñanza, se dieron tres grandes marchas nacionales realizadas por estudiantes y padres de familia, una en Comas (Lima), otra en Ayacucho y la tercera en Huanta (Ayacucho). Esta última, dejaría significantes muertos en la plazuela de Huanta y a su vez influenciaría en dos de los temas más representativos del wayno testimonial como son “Flor de Retama”, compuesta cuando Dolorier ya era catedrático de la Cantuta, teniendo como testimonios a estudiantes suyos que estuvieron en el pueblo de vacaciones y, por otro lado, aportaría a la sensibilidad de Fuentes, que sumado a los sucesos de la guerra en Vietnam, compondría “El Hombre”.

Así como los movimientos estudiantiles de muchos países latinoamericanos, la guerra

de Vietnam, fue también inspiración de diversas canciones reconocidas del movimiento de La Nueva Canción, dos de estos ejemplos son la canción: “Me Gustan los Estudiantes” de Violeta Parra, popularizado por la argentina Mercedes Sosa y el uruguayo Viglietti y, por otro lado, “El Derecho de Vivir en Paz”, dedicada completamente a los sucesos de Vietnam por Víctor Jara, uno de los cantores más representativos de este movimiento en Chile.

7.2.3 *Influencia de la NCL en los autores*

Ricardo Dolorier y Ranulfo Fuentes expresan su admiración por Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Violeta Parra y Víctor Jara. Además Fuentes manifiesta también aprecio por Inti Illimani, por los cantautores cubanos Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, y el movimiento de NC que se dio en España.

Por su parte, Walter Humala se enriqueció de todo el movimiento político estudiantil y del movimiento de la NCL, que estaba en pleno auge, así como la propuesta chilena del mismo, sobre todo a partir de su estadía en Chile. Atahualpa Yupanqui, Víctor Jara, Violeta Parra y Silvio Rodríguez, analizados por Humala, en un nuevo contexto y experiencia, darían un giro rotundo a su vocación y concepción de músico, concluyendo que venía de un país con una rica tradición folklórica.

Por lo demás, la radio y el interés personal por la música habría hecho que nuestros compositores se acerquen tanto a los antecesores de la NCL, así como a los actores de un movimiento que iba en aumento en la región latinoamericana.

7.2.4 *Representatividad*

Nuestros autores se han consolidado como autoridades en el campo de la música, en el campo educativo y sus convicciones políticas. En ese sentido, han sido reconocidos y han recibido premios de importantes instituciones privadas y estatales. Fuentes y Humala han

recibido premios internacionales. No son reconocidos con constancia por los grandes medios masivos de comunicación, pero sí por un sector importante de la población. Tanto Dolorier como Ranulfo son cesantes, mientras Walter no ejerció su carrera universitaria. Las canciones objetos de estudio, han trascendido décadas en el imaginario popular, siendo escuchadas por diversidad de trabajadores y estratos sociales, pero también como otras obras de los autores.

“Flor de Retama” y “El Hombre” son los waynos políticos de finales del siglo XX más reconocidos. “Flor de Retama”, ha sido una de las canciones más interpretadas por artistas nacionales con grandes controversias en su historia. “El Hombre”, además de ser un tema reconocido, ha inspirado a muchas intérpretes a dedicarse a la música, como por ejemplo Saywa y Margot Palomino.

Ricardo Dolorier, sigue vigente en el campo de la educación dando charlas y entrevistas sobre su Método Dolorier en universidades, colegios y otras instituciones. En 2009, la cantante Amanda Portales organizó un homenaje por los 40 años de “Flor de Retama” en el auditorio Nicomedes Santa Cruz del Parque de la Exposición, con reconocidos intérpretes de música ayacuchana, en donde el compositor también interpretaría la canción. Además, el Trío Huanta volvió a juntarse con nuevos integrantes en 2008, y producirían en formato CD “Flor de Retama”, esta vez sin omitir ningún verso. En 2009, el trío grabó un video clip con imágenes de la agrupación interpretando el tema, con tomas de paisajes de Huanta. Avelino, el líder del grupo, es cesante y la agrupación está vigente.

Ranulfo Fuentes, sigue dando conversatorios en el campo de la cultura andina y es una autoridad en el tema. Igualmente, ha recibido diversos homenajes, entre ellos, uno realizado por la intérprete Margot Palomino en el local Fedipa⁷⁴. En el año 2002 con el

⁷⁴ Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho.

reconocido guitarrista peruano Manuelcha Prado, grabó el álbum *El Hombre, Canto del Pueblo*, donde se grabó el tema del mismo nombre. Los títulos de Ranulfo Fuentes, interpretados antes por diversos artistas, estuvieron interpretados ahora por el mismo autor en esa producción. En 2011, en redes sociales digitales, se publicó un video clip de la canción en formato casero, interpretada por Manuelcha y Fuentes.

Walter Humala, sigue vigente, ejerciendo su labor de cantautor, produciendo y haciendo giras por el Perú, identificado con lo que se conoce como trova andina; también comparte escenarios relacionados con la política, su posición de izquierda y a su proclama a favor de la amnistía general, en relación al conflicto interno. También, se evidencia su labor musical y sus ponencias en universidades, bares, centros culturales, aniversarios de pueblos al interior del Perú y festivales y recitales, con producción propia. Es actualmente presidente de SONIEM. “La Rosa Roja” se produjo, asimismo, en un álbum solista en 1998, titulado lo mejor de Walter Humala, con una grabación en vivo en el Teatro Municipal, donde, además el autor incorporaría un arreglo de trompetas. Esta canción estrenaría en 2017 un vídeo clip controversial para algunos medios comunicativos, por tener de fondo como marca de agua al filósofo Alemán Karl Marx.

Además, de los autores mencionados como el Trío Huanta y Manuelcha Prado, nuestros temas de estudio han sido interpretados por Margot Palomino y Norka Monzón. Por su parte, Martina Portocarrero es una de las intérpretes más reconocidas de “Flor de Retama” y la interpretó hasta sus últimos días en diversas marchas y actos culturales de manifestación u organización política partidaria y no partidaria. Cabe anotar que es tal la vigencia de este género testimonial propio del Perú que, a título personal, el año 2018 se dio el concierto titulado Wayno Testimonial y Nueva Canción, en donde interpreté principalmente las canciones estudiadas, además de temas de la NCL.

Las piezas estudiadas, que comparten características con la NCL, siguen siendo interpretados hoy en día, en diversos actos culturales y en los mismos conflictos sociales, como por ejemplo en el Baguazo del 2009 o en la reciente lucha magisterial del 2017, que dieron lugar, en las últimas elecciones, al triunfo de Pedro Castillo, así como en el estallido de la dictadura de Dina Boluarte, así como por años pasados, también, en los conflictos socioambientales en las comunidades indígenas y campesinas, en su contradicción con las grandes transnacionales extractivas. Del mismo modo, en homenajes a sus autores y en facultades universitarias del estado, donde siguen vigentes estas canciones.

Muchos jóvenes, como Noelia Robles y Edson Osejo, acompañaron cantando en el campamento de huelga (2017) de los maestros y simpatizantes de provincia que dormían a la intemperie, así como en escenarios y conciertos independientes, compartiendo especialmente “Flor de Retama”. En provincias del norte y sur del país, estas canciones, como “Flor de Retama” y “El Hombre”, en esta última década, se han mantenido vivas.

El 5 de marzo del 2019, Margot Palomino, Piero Bustos, Jorge Millones, Antonio Zevallos y yo, en mi labor de cantautor, fuimos parte del festival “*¡La paz es ya!*”, en solidaridad con el pueblo venezolano, el cual tenía los lemas “*Solidaridad con el pueblo Venezolano ¡No a la injerencia extranjera!*”, que se realizó en el Club Departamental Puno de Lima Perú. Los músicos interpretaron obras propias y emblemáticas de la NCL. Se harían presentes representantes de la embajada cubana y venezolana.

Es importante mencionar que emblemáticos temas de la NCCh, y de los cantautores Violeta Parra y Víctor Jara, se han entonado en Chile por la juventud de este momento histórico, en los recientes conflictos de finales del 2019, concretamente desde octubre del mismo año en lo que se conoció como el Chilenazo.

Temas representativos de la NCL siguen resonando hoy en día en diversos países y siguen siendo vigentes en estos nuevos tiempos, así como se presentan composiciones nuevas que se hacen parte de una nueva historia y que se suman en los escenarios menos convencionales como marchas y manifestaciones. La NCL, al tener mensajes sociales, sigue ocupando un lugar especial en nuevas generaciones que comparten espacios físicos y musicales con las generaciones anteriores.

7.2.5 *Agitación política y la Nueva Canción en el Perú*

A inicios de siglo XX, emergen actores sociales con movimientos antioligárquicos y nacen partidos políticos como el APRA y el PCP; se desatan luchas estudiantiles y obreras que luego conquistaron las 8 horas laborales. En los años 40 empieza la migración hacia Lima por la cultura andina debido al centralismo económico y la crisis de las provincias. En los 50 se agudizan los movimientos por la recuperación de la tierra y, en los años 60, se forman grupos guerrilleros a partir de la revolución cubana. Continúan las ideas y disputas de transformación social, avanza el movimiento de izquierda, hay demandas por la reforma agraria y sucede el golpe militar de orientación nacionalista que atiende algunas de las demandas campesinas.

Desde 1979, se retoman nuevas agitaciones sociales en el Perú, entre ellas la histórica huelga del SUTEP del mismo año que duró 118 días, en tiempos de la dictadura de Francisco Morales Bermúdez Cerruti. Se exigía el respeto al acuerdo de los puntos pactados en la huelga del año anterior, los cuales estaban siendo desconocidos, entre ellos el aumento salarial de 2 mil soles, nombramiento de más de 20,000 maestros entre contratados e interinos, reposición de los profesores subrogados por motivos político-sindicales, creación de un fondo específico para otorgar los aumentos al magisterio, percepción de una bonificación por preparación y evaluación de clases, levantamiento del receso y reapertura de

La Cantuta y cese inmediato del descuento de montepío (SUTEP, 2018).

Esta huelga originaría la Coordinadora de Artistas Populares 19 de Julio, que agruparía a diversos artistas del movimiento cultural y político, como son los autores e intérpretes del movimiento de la Nueva Canción en el Perú. Todos nuestros compositores se verían involucrados, teniendo mayor participación en las marchas, sea con el canto o la palabra. Dolorier y Humala, este último al igual que Ranulfo, han tenido una identidad social y política de izquierda. Por su parte, el Trío Huanta sería una de las agrupaciones más activas en este momento histórico.

Dolorier, en aquellos años, en un discurso en la universidad de San Marcos crearía el célebre pensamiento, suscrito por el magisterio peruano: “Ser maestro en el Perú es una forma muy peligrosa de vivir. Ser maestro en el Perú es una forma muy hermosa de vivir”. Esta frase, además de salir en los diarios nacionales, se traduciría a otras lenguas (Dolorier, entrevista, 31 de mayo de 2018).

Hasta entonces, el Trío Huanta tendría como tema más solicitado “El Hombre”. Ese mismo año de 1979, conocerían a Ricardo Dolorier, quien en una reunión de confraternidad tras el concierto del trío en el Teatro Felipe Pardo y Aliaga de Lima, les presentaría “Flor de Retama”. Avelino, que además fue estudiante de Dolorier en Ayacucho, analizaría el tema haciéndolo inmediatamente parte del repertorio de la agrupación. Al poco tiempo lo grabarían en una disquera, gracias a la intervención de la compositora Vilma Antayhua. Así, dos de los temas más emblemáticos de la canción política andina, junto a los propios temas del trío, eran interpretados en teatros, plazas, sindicatos, barriadas, pueblos jóvenes y en las mismas manifestaciones, y en diversas partes del Perú, tanto en las zonas rurales, como en las urbanas.

La grabación de “Flor de Retama” del Trío Huanta saldría en 1981, esta sería la primera vez que se grababa y también la que omitiría un verso en la fuga, debido al formato del disco de 45 RPM que solo permitía una capacidad de tres minutos. Al poco tiempo estas grabaciones y el Trío Huanta, serían observados y censurados en los regímenes de Francisco Morales Bermúdez Cerruti y Fernando Belaúnde Terry. A inicios de los 80, se prohibió su venta, siendo requisada en Ayacucho y en Lima. Cada radio y emisora, donde sonaba la canción era intervenida por la policía. En Televisión y Radio Nacional, se hacía presente el Trío Huanta y les advertían que esta canción no estaba permitida, en las puertas les revisaban con detenimiento las guitarras. Los discos que mandará Avelino a su tierra campesina Iguain, en Ayacucho, serían enterrados por su madre por temor.

Andrés Palomino Leollac, vocalista del trío, fue retirado como sub oficial de la FAP, luego de que su institución se enterara, por él mismo, que había grabado dicha canción, lo cual lo contó con orgullo sin saber que habría consecuencias. Estas serían algunas razones que socavarían al grupo. En 1982, se juntarían para un concierto en Campo de Marte de Lima, pero al ser denunciados por radio y por esta canción a la cual ya se criminalizaba, les impidieron la participación.

Más adelante, el grupo subversivo MRTA pondría “Flor de Retama” como música de fondo en uno de sus comunicados, según relató el mismo compositor. A inicios de mayo de 1980, el otro grupo armado, Sendero Luminoso, ya había empezado sus acciones subversivas en el sur del Perú. Estos últimos, también tenían canciones políticas que expresaban su postura sobre el conflicto interno, quedando plasmadas en un disco editado en 1999 por los mismos presos, quienes lo grabaron clandestinamente al interior de la cárcel de Canto Grande a principio de los 90 (Tigre de papel, 2016).

En 1982, los hermanos Humala conformarían el Dúo Arguedas, en honor al

pensamiento y al aporte de José María Arguedas a la sociedad peruana. Interpretarían como dúo temas del folklore peruano, de la Nueva Canción y temas propios, entre ellos “La Rosa Roja” recientemente compuesta.

En estos años de conflicto, Dolorier se jubilaría y se dedicaría a viajar invitado a diversas partes del país con su libro sobre su método, por lo cual tuvo algunos inconvenientes como ser bajado de un bus y ser revisado como sospechoso. Por su parte Ranulfo, dedicaría su tema “Hermano”, a los desaparecidos en el tiempo de la violencia política interna y su propio hermano.

En esta época surgirían las voces de Victoria de Ayacucho (Saywa), Flor de Cantuta, Joselo Carbajal y Puka Pirucha, cantantes de la estudiantina del Centro de Folklore de la UNMSM, quienes interpretarían las principales canciones de Ricardo Dolorier, Ranulfo Fuentes Walter Humala, así como las canciones de autoría de Puka Pirucha (Villanueva, entrevista, 3 de Marzo de 2019). Luego aparecerían Margot Palomino y Martina Portocarrero, como las principales y más reconocidas cantoras de esta trova andina o canciones testimoniales.

Otra agrupación censurada en este tiempo fue Vientos del Pueblo, una de las agrupaciones del Taller, vetados en 1983 durante dos meses, por el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas durante el primer gobierno de Alan García, al considerar que su música era agitadora llegando a calificarlos de subversivos (Córdova, 2014). El mismo gobierno que realizaría en 1986 el festival de Nueva Canción de la SICLA, en el auge de esta a nivel regional. Vientos del Pueblo decidió no participar por los abusos que se venían cometiendo por parte del Estado. Por su parte, Walter Humala, compartiendo la posición de rechazo de Atahualpa Yupanqui de no participar del festival, expresó: “Yo no voy a lavarle las manos ensangrentadas a un gobierno genocida. Recibí invitación, decidí no aceptar y no asistí a

ningún concierto” (Humala, entrevista, 30 de setiembre del 2018).

En el SICLA, participaron los más reconocidos exponentes de la Nueva Canción en Latinoamérica, pero la posición política trajo contradicciones a otros participantes. Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, por ejemplo, aceptaron asistir confiando en el cantautor Feliú, quien les aseguro que no se trataría de un evento partidario, sumado a una carta del presidente peruano Alan García a Fidel Castro.

Por otra parte, sí participarían en la SICLA los cantautores: Manuelcha Prado, Ranulfo Fuentes, Kiri Escobar, Manuel Acosta Ojeda, Andrés Soto, entre otros reconocidos autores y agrupaciones locales de la canción social, quienes vieron una oportunidad de compartir y difundir su trabajo con los principales exponentes del movimiento de la NCL. En el evento se suscitaron diversos problemas de organización, captación de entradas a simpatizantes del partido, oportunismo político, sumado al conflicto interno que azotaba el país (Grancomboclub, 2014). Asimismo, Ojeda daría una crítica escrita y pública con miras a una construcción más amplia y democrática para la convocatoria de estos festivales, así como en la organización.

En los 80, también surgiría el irreverente cantautor Piero Bustos, con una posición política de izquierda y una orientación similar a la de Walter Humala. Bustos, además sería más conocido por su agrupación Del Pueblo. La música de Piero transitaba entre el rock y géneros del folklore peruano como la música costeña y el wayno.

Ya en los 90, la persecución política que se extendía hasta el arte hizo que Walter Humala partiera a México, tras una invitación a un festival de la UNAM, donde además se quedaría a vivir algunos años y culminaría su carrera de Sociología. A mediados de los 90 regresa y padeció con el tiempo censura explícita e implícita, persecución política y hasta

cárcel en el país por su posición política expresada en su música. Por ejemplo, “La Rosa Roja”, que además tiene un vídeo clip, acompaña gran parte de un reportaje en el Canal peruano Latina cuando cae preso en 2014, en donde acusan que su música siempre fue utilizada para hacer apología al terrorismo.

7.3 Aproximación a un análisis y resultados musicales de “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”

Haciéndose un consolidado de los tres temas trabajados, tenemos los siguientes resultados:

7.3.1 *Letra y partitura*

En esta sección no se pretende encontrar similitud de forma con obras de la Nueva Canción Latinoamericana, sino de fondo, ya que muchos de los referentes de NC buscan las raíces en su propio folklore, música popular, sus formas musicales y dinámicas culturales, para luego explorar también en el continente. Por ejemplo, antecesores de la NCL como Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra, estuvieron muy ligados al tema social y político y su música nacional y su música campesina corresponden a ese mismo interés social y político, combinación con la cual lograron revalorar, recopilar y difundir arte e intereses de la población vulnerable, lo cual coincide con los hallazgos que se hipotetizaban acerca de los objetos de estudio, es decir: obras de autores preocupados por la realidad de sus congéneres, con canciones de raíz local, específicamente andina, de pueblos pequeños de la sierra peruana con realidades difíciles, con una fuerte identidad, teniendo como eje al wayno.

Respecto a “Flor de Retama”, reparando en los símbolos líricos que se encuentran en los temas de estudio, Huamán (2006) afirma que el color amarillo de la flor concentra la luz

del Sol, simboliza la pureza del oro y la miel, ya que crece al borde de los ríos y tiene presencia en el arriba, el aquí y el abajo, como el agua, los árboles y plantas, es decir, conoce los acontecimientos del mundo (Huamán, 2015, p. 168). Esta flor de retama atraviesa toda la canción en una denuncia trascendental.

En “El Hombre” es importante mencionar que la figura hace referencia al ser humano, el que domina y el que lleva el destino del mundo, según su autor entre una lucha constante entre el hombre opresor y el hombre que se revela ante la opresión. Además, el autor tiene una posición ideológica de izquierda, donde es frecuente escuchar frases popularizadas como: “siempre de pie y nunca de rodillas” o “morir de pie antes que vivir de rodillas”. Así, el autor, con el símbolo de estar de pie, probablemente toma una posición de dignidad ante el abuso o lo injusto, a lo que se niega a ser, empezando así esta canción.

Es importante señalar en el caso de “La Rosa Roja”, utiliza el símbolo de la rosa, que es un símbolo común y generalizado, y hace referencia a un regalo, sea o no material, como es el espíritu, la transformación del dolor, por ejemplo, o también el crecimiento de la misma en la tierra. El color rojo de la rosa correspondería a la posición de izquierda que el autor tiene. El símbolo de la rosa se presenta en las estrofas de manera dolorosa, asociada al pasado, para pasar en la fuga a tomar una forma floreciente, al futuro.

7.3.2 Estructura

Haciendo un análisis comparativo de las canciones estudiadas según su estructura tenemos lo siguiente.

7.3.2.1 Estructura y letra

Para sintetizar, en lo sucesivo se reemplazan los títulos por sus siglas: “Flor de Retama”, (FR), “El Hombre” (El H) y “La Rosa Roja” (La RR).

Las tres canciones comparten un periodo ternario asimétrico en las estrofas, con la misma estructura A, B y B'. Los compases pueden variar según la necesidad lírica y su relación con la interpretación de cada tema, es así que ocasionalmente hemos decidido ordenar, además de los usuales compases de 2/4, compases de 3/4 y 2/8.

La frase A suele contener mayor cantidad de pulsos a diferencia de las frases B y B'. Se toman en cuenta, en el cuadro siguiente, los cierres instrumentales de cada semifrase para este análisis que son, a sus vez, las pausas para continuar narrando la letra. Entre paréntesis estamos indicando los pulsos cantados. Las frases B y B' tienen la misma cantidad de pulsos, con excepción del tema más reciente, La RR (1982), que en la mayor parte de periodos tiene un compás más al final de cada B', por el vibrato prolongado y característico del estilo del cantautor. Asimismo, encontramos dos semifrases por cada frase: a1 - a2, b1 - b2 y b1' - b2'. Particularmente en FR encontramos en la frase A, la smf a1 y a1'; esta estructura se asemeja más a los waynos campesinos, en donde la primera semifrase es prima con la segunda; en el caso de los otros temas encontramos una smf a1 y a2. Esta diferencia se da tanto en la melodía como en la letra de El H y RR, es decir que, la smfa1 y a2 tienen diferente letra, mientras la smf a1 a 1' (caso FR), reitera la misma letra.

Respecto a los motivos, se puede percibir la misma cantidad de estos en cada semifrase, en relación a cada estrofa de la canción. En El H encontramos un motivo por cada semifrase en todas las Frases A, B y B'. En FR, por su parte, encontraremos dos motivos por cada semifrase en todas las estrofas, y en La RR, en la frase A encontramos dos motivos por cada semifrase, y en la frase B y B', un motivo por semifrase, es decir una forma de combinación motívica de las canciones antecesoras.

Tabla 22

Comparación de la estructura - Periodo I

Frases	Nº Compás	Pulsos	Semifrases	Motivos X Sf ⁷⁵
Flor de Retama				
A	10	26 (13)	a1 – a1´	2 - 2
B	9	16 (15)	b1 – b2	
B´	9	16 (15)	b1´ – b2´	
El Hombre				
A	4	12 (9)	a1 – a2	1 - 1
B	8	9 (8)	b1 – b2	
B´	8	9 (8)	b1´ – b2´	
La Rosa Roja				
A	8	18 (16)	a1 - a2	2 – 2
B	3	7	b1 – b2	1 - 1
B´	3	8	b1´ - b2´	

En la sección de fuga en El H y La RR, encontramos que son binarios asimétricos, mientras que en FR es ternario asimétrico, mantiene la misma forma de sus estrofas. Las fugas se repiten dos veces y tienen en común las frases C y D en el caso de El H y La RR. Por su parte en FR encontramos C, D y D´, donde también se vuelve a repetir la misma lírica de la letra D en D´. En la primera repetición, la mayor cantidad de pulsos se encuentra en las frases finales (D), en las canciones El H y La RR. En el caso de FR, la mayor cantidad de pulsos está en la primera frase (C), pero en la segunda repetición la cantidad de pulsos está en la última frase, además de terminar en el último compás con un vibrato, siendo los más extensos de 4/4 los de FR y La RR.

⁷⁵ Motivos por semifrase.

Respecto a las semifrases, encontramos dos de estas, mínimas, por cada frase. Todas las frases C, cuentan con dos semifrases. La última frase cuenta con tres semifrases, en el caso de El H y La RR, que son d1, d2 y d2', corresponden a la frase D. En el caso de FR, encontramos en la frase D' las semifrases d1' y d2', que son repeticiones con variantes de la frase D. En El H y La RR, encontramos un motivo por cada semifrase respecto a la frase C; mientras en FR, encontramos dos motivos por cada semifrase. En la Frase D, El H también tiene un motivo por semifrase, mientras La RR cuenta con dos motivos por semifrase, mientras en FR encontramos dos motivos en la smd1 y un motivo en la smd2; lo mismo sucede en su frase D'. En la segunda repetición también encontramos una variante en FR; respecto a los motivos encontramos un total de cinco en la frase D' para cerrar el tema. Como se puede apreciar, los motivos varían en esta sección, según la necesidad lírica en combinación con la melodía en cada fuga y su intensidad.

Tabla 23

Comparación de la estructura de las fugas

FRASES	Nº COMPÁS	PULSOS	SEMIFRASES	MOTIVOS x SF
Flor de la Retama				
C	10	24 (20)	c1 - c1'	2 - 2
D	6	11	d1 - d2	2 - 1
D'	6 [10] ⁷⁶	11 - 23	d1' - d2'	2 - 1
El Hombre				
C	6	10	c1 - c2	1 - 1
D	9	16	d1 - d2 - d2'	1 - 1 - 1
La Rosa Roja				

⁷⁶ En la segunda repetición, para culminar la semifrase D' y el tema, encontramos 10 compases y 26 pulsos en total.

C	4	8	c1- c2	1 - 1
D	11	18 _20 ⁷⁷	d1 - d2- d2'	1 - 2 - 2

7.3.2.2 Estructura formal

La estructura ternaria coincide en las tres canciones, especialmente en las estrofas. En la fuga, la particularidad de la FR se debe a que su estructura ternaria es similar a la forma de sus periodos anteriores, mientras en los otros dos temas la estructura binaria se diferencia más con los periodos anteriores.

A diferencia de nuestros objetos de estudio, que son ternarios asimétricos, los waynos tradicionales del estilo poqra-chanka suelen ser binarios, en función de dos frases que se repiten, así: A A - B B' y se usan para musicalizar cuartetos (Vásquez y Vergara, 1990, p. 120) como las que se dan en el wayno “Adiós Pueblo de Ayacucho”. Las obras que nos ocupan rompen esa forma, aunque sus autores tienen también composiciones con esa morfología. Es en el wayno campesino donde encontramos esta forma binaria con frases que suelen tener la misma cantidad de pulsos o una mayor uniformidad, donde a su vez se repite la letra en sus semifrases.

En el libro *La Música de los Incas y sus Supevivencias*, de los esposos D' Harcourt, se recogen más de 200 monodias indígenas y mestizas, entre ellas waynos campesinos y mestizos, y canciones en su gran mayoría anónimas, recopiladas desde principios del S.XX y correspondientes a diversas épocas, que se transmitieron por cultura oral. Entonces se devela que las formas fijas son las más numerosas (Ejemplo A), tema único, con una sola idea musical que puede repetirse dos o más veces; por otro lado, están las binarias, que

⁷⁷ Segunda repetición de la fuga, con dos pulsos más.

comprenden dos frases más o menos distintas (por ejemplo, A y B o A y A´) y, por último, como excepción las formas ternarias, como la forma de *Lied* alemán, que consisten en una primera idea, parte central distinta, y un retorno a la primera idea para concluir (podría ser algo así: A, B y A´). También, en menor medida, se habla de algunos temas, que incluyen lo que conocemos como fugas, con ritmos más rápidos (D'Harcourt, 1990).

En todos los casos los waynos mestizos en estudio tienen una clara distinción en su estructura, tomando en cuenta que son de mediados del S.XX, con nuevas propuestas y alcanzados por las nuevas influencias de esas décadas, en donde veremos que predomina la letra, el mensaje y la distribución de la misma en la estructura de la canción. Esto da como resultado en cada estrofa las frases A, B y B´, en donde la frase central se repite en la frase final con una leve variación en las notas de la melodía, un clímax o alguna figura rítmica.

Si bien los temas son cantados, la canción cuenta con frases recitadas. Mencionar alguna frase en las canciones es característico en la música popular de nuestros tiempos y en el wayno especialmente.

En FR, tras la segunda estrofa, exactamente en el solo de guitarra recita: “Cuando las esperanzas del campesino sean quebrantadas y en donde el esfuerzo de estudiante por progresar sea *expropiada*, allí, allí crecerá la flor de retama”, es frase propia del Trío Huanta y es así integrada en su versión.

En El H, después de la segunda estrofa, la frase: “No quiero ser el verdugo que de sangre mancha el mundo, yo quiero ser el hermano que da la mano al caído”, es parte de la letra, anticipando que se cantará en la III estrofa, lo cual hace reforzar dicha idea, negando lo que no se quiere ser. Al tener un poema extenso como letra, no agrega nuevo texto.

En el caso de RR, siendo esta una versión de un concierto en vivo, en la introducción

el cantautor Humala empezará con una dedicatoria: “Para la mujer peruana, para todos ustedes, una rosa roja”. Y al empezar la fuga tenemos un llamado que dice: “¡Ahora!”, y para la repetición expresa: “¡Fuerza, vamos!”, que sería más similar a lo que se conoce como guapeo, de uso popular en el folklore nacional, expresiones espontáneas que acompañan partes emotivas.

Como se puede apreciar, estas frases que no son cantadas tienen la función de reforzar el mensaje y hacerlo más emotivo, cada quien las ha concebido de diversas maneras, pero lo usual es que se realizan en los momentos instrumentales, con el fin de aportar al mensaje de la canción, lo que es distintivo de la tradición popular.

7.3.2.3 Distribución silábica

En la relación entre la lírica y la melodía, la rítmica verbal (de sílabas y palabras) y la rítmica musical (figuras musicales), FR y La RR, en la mayor parte de la interpretación respetan la acentuación del español del Perú, pero además, hay acentuaciones cantadas en la última sílaba de las palabras, principalmente al final de cada semifrase como en el caso de la FR, lo que se debe al pulso fuerte en cada semifrase que coincide con la última sílaba. Es el caso de El H, que no necesariamente respeta la acentuación propia del castellano y acentúa constantemente las últimas sílabas de las palabras.

Las melodías son en su mayoría silábicas, cada sílaba corresponde a una nota musical, no utilizan varias notas para una sola sílaba, en la mayor parte de los versos usan notas distintas para cada sílaba. Por otro lado, también se da, aunque, en menor medida, la unión de dos sílabas para una sola nota, lo cual, como ya se ha anotado, corresponde a la fonética del castellano usado en Lima (Vásquez, s.f.).

Según el cuadro siguiente, en lo que respecta a las semifrases b1' y b2' en blanco, se

repite la misma letra encontrada en la semifrase b1 y b2, por ello no se ha vuelto a escribir.

En el cuadro también podemos apreciar el primer periodo, como muestra de los temas de estudio, con sus semifrases, motivos, el número de sílabas (entre paréntesis) y a su lado derecho el número de notas en relación a las sílabas, en donde se puede apreciar que en la mayor parte de semifrases y frases, las sílabas corresponden a la cantidad de notas en donde se han distribuido. Hay una tendencia en sus propuestas a la poética musical.

Tabla 24

Frase A, B Y B' - Estrofa I⁷⁸

Tema	Sm	Motivo	N° S	N° N	Motivo	N° S	N° N
FR	a1	Donde la sangre del pueblo	(8)	8	¡ay, se derrama!	(5)	5
	a1'	Donde la sangre del pueblo	(8)	8	¡ay, se derrama!	(5)	5
	b1	ahí mismito florece	(8)	8	amarillito flor de retama	(10)	10
	b2	amarillito, <i>amarillando</i>	(10)	10	<i>amarillando</i> flor de retama	(10)	10
	b1'						
	b2'						
EI	a1	Yo no quiero ser el hombre	(8)	8			
H	a2	que se ahoga en su llanto	(9)	8			
	b1	de rodillas hechas llaga	(8)	8			
	b2	que se postra al tirano	(8)	8			
	b1'						
	b2'						
RR	a1	Masticando tu miseria	(8)	8	mitigándome en tu hambre	(9)	8
	a2	compartiendo tu condena	(8)	8	huayno serrano	(5)	6
	b1	aprendí la libertad	(7)	7			
	b2	entre rejas y cadenas	(8)	8			
	b1'						
	b2'						

⁷⁸ N° S: número de sílabas. N° N: número de notas.

7.3.3 Análisis rítmico

Tabla 25

Estructura - Periodo I

Frases	Nº Compás	Pulsos	Semifrases	Motivos X Sf ⁷⁹
Flor de Retama				
A	10	26 (16)	a1 – a1´	2 - 2
B	9	16 (15)	b1 – b2	
B´	9	16 (15)	b1´ – b2´	
EL Hombre				
A	4	12 (9)	a1 – a2	1 - 1
B	8	9 (8)	b1 – b2	
B´	8	9 (8)	b1´ – b2´	
La Rosa Roja				
A	8	18 (16)	a1 - a2	2 – 2
B	3	7	b1 – b2	1 - 1
B´	3	8	b1´ - b2´	

En el cuadro anterior, entre paréntesis hemos puesto la cantidad de pulsos que son cantados en cada frase, es decir, el resto de pulsos tiene ausencia de voz, muchas veces complementado por frases o semifrases instrumentales que empiezan al alzar, jugando con el primer pulso de la última nota cantada mientras esta culmina. Por lo general el fraseo musical es de guitarra.

⁷⁹ Motivos por semifrase.

En relación a FR, El H, y La RR, encontramos la ausencia de voz en cada frase A: 10, 3 y 2 pulsos respectivamente. Es decir, en FR, se aprecia un codo instrumental mayor que el resto, y menos lírica en dicha frase. En la frase B encontramos 1,1 y 0, respectivamente, lo mismo que en la frase B', es decir, no prima el silencio de voz ni los codos instrumentales. Se aprecia que el mensaje se presenta de forma pausada con mayor silencio después de cada semifrase, pero luego, en la parte central, frase B, la letra es más continua, con menos silencios. Luego, en todos los casos, antes de finalizar cada periodo, culminando la frase B', la canción lleva a un solo instrumental de guitarra, que le proporciona un descanso a la lírica, tras cada periodo.

En el caso de la fuga encontramos la frase C y la frase D, pero en FR encontramos C, D y D'; recordemos que esta sección, para FR, es similar a la estructura de las estrofas. Asimismo, se puede apreciar cómo en la fuga se ve una mayor continuidad del texto con la melodía, sin silencios entre semifrases, se aprecian pequeñas frases instrumentadas al terminar la fuga y pasar a la segunda repetición, así como se evidencia ser una sección más acelerada no solo de tempo, sino también de texto.

Tabla 26

Estructura en las fugas

FRASES	Nº COMPÁS	PULSOS	SEMIFRASES	MOTIVOS x SF
La Flor de la Retama				
C	10	24 (20)	c1 - c1'	2 - 2
D	6	11	d1 - d2	2 - 1

D´	6 [10] ⁸⁰	11 - 23	d1´ - d2´	2 - 1

El Hombre

C	6	10	c1 - c2	1 - 1

D	9	16	d1 - d2 - d2´	1 - 1 - 1

La Rosa Roja

C	4	8	c1- c2	1 - 1

D	11	18 _20 ⁸¹	d1 - d2- d2´	1 - 2 - 2

⁸⁰ En la segunda repetición, para culminar la semifrase D´ y el tema, encontramos 10 compases y 26 pulsos, en total.

⁸¹ Segunda repetición de la fuga, con dos pulsos más.

7.3.3.1 Figuras rítmicas

LA FLOR DE LA RETAMA

A

sma1 - 5c - 13p - 2m

m1 m2

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra ma

sma1' - 5c - 13p - 2m

6 Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

B

smb1 - 2c - 4p - 1m

m3 m4

ahi - mis - mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to Flor de re - ta ma

smb2 - 2c - 5p - 1m

16 A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta ma

B'

smb1' - 2c - 4p - 1m

m3 m4''

ahi - mis - mi - to flo re - ce a - ma - ri - lli - to flor de re - ta - ma

smb2' - 2c - 5p - 1m

25 a - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

EL HOMBRE

A

sma1 - 2c - 5p - 1m

m1

Yo no quie - ro ser el hom - bre

sma2 - 2c - 5p - 1m

3 que se a - ho ga en su lan -

B

smb1 - 2c - 4p - 1m

m2

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

smb2 - 2c - 5p - 1m

7 que se pos - tra al ti - ra - no

B'

smb1' - 2c - 4p - 1m

m2'

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

smb2' - 2c - 5p - 1m

11 que se pos - tra al ti - ra -

La Rosa Roja

A

sma1 - 2c - 6p - 2m

m1

Mas ti - can - do tu mi se - ria mi - ti - gan - do-me, en tu ham - bre

sma2 - 2c - 12p - 2m

m2

com-par - tien-do tu con-de - na way-no se - rra - no

m3

B

smb1 - 2c - 3p - 1m

m4

a - pren - dí la li - ber - tad

smb2 - 2c - 4p - 1m

m5

1.

2.

en - tre - re - jas y ca - de - nas nas

Respecto al tempo de la canción se mantiene en un movimiento andante, siendo más acelerada la parte final de la fuga. El tempo del wayno, según Josafat Roel Pineda, en su estudio sobre el wayno del Cuzco, asegura que la unidad de tiempo del wayno es la corchea, las oscilaciones van entre 160 y 168 oscilaciones por minuto y que el remate, lo que llamamos fuga, es más rápido (Roel, 1959, p. 175). En nuestros objetos de estudio analizados en tempo de negra, oscilan alrededor de 80 ppm⁸², que corresponden a los 160 en corchea que Pineda menciona. Asimismo, la fuga siempre tiene el carácter de estar más acelerado.

Según los D'Harcourt (1990), dentro de la música popular los ritmos indígenas son los más libres y variados, y son comunes los ritmos que ocupan dos tempos de división binaria o ternaria, tanto en los indígenas como en los negros. Dentro de lo

⁸² Pulsaciones por minuto.

binario, afirman que es algo “simple y tan natural” como la marcha, y que son ritmos extendidos en América, utilizados en las danzas modernas del continente. Algunos ritmos especialmente al empezar, redoblan el ataque en el tiempo, que se repite y forman un síncope (pp. 154-155). Asimismo, dicen que una disposición usada en diversas partes del mundo es: dos sínkopas seguidas por un saltillo más dos corcheas. Lo encontraron en la música francesa moderna de mediados del S.XX, en el folklore inglés, en las canciones indias y bailes de moda como el *two step* y *cake walk* de EEUU, así como en bailes de origen brasileño y argentino, como el tango y derivados, el *fox trot*, el *chimy*, etc. Según el brasileño de Mello, estos ritmos son de herencia africana en su país y, por otro lado, en Cusco se da en jóvenes que quieren imprimir “un estilo incaico” (p. 155).

Estos ritmos pueden tener algunas coincidencias en distintas partes del mundo y del continente, lo cual genera familiaridad como una característica musical. Por otro lado, algo similar sucede con las figuras de las marineras, las cuecas en Chile y Argentina, las cuales tienen influencia evidentemente europea y afrodescendiente, y suelen estar estas escritas en compás compuesto.

En nuestros casos de estudios, estas figuras rítmicas son las más usadas en cada uno de los títulos, y en su disposición se suele coincidir total o parcialmente en algunos motivos, como, completamente en el compás 55, 58 y 61 de El H (fuga) y parcialmente entre el compás 75 y 82, de FR, frase B' (tercer periodo), y el compás 48 y 52 de la RR. También encontraremos más coincidencias parciales en diferentes motivos de cada melografía.

La melografía rítmica propuesta, se ha escrito de acuerdo a la percepción de acentuación de las frases, la acentuaciones instrumentales o detalles del intérprete al cantar cada motivo y semifrase. Cabe mencionar que lo que se escribe en el sistema de

pentagrama occidental es una aproximación, ya que las figuras rítmicas andinas no son exactas en su división, subdivisiones, *swing* o interpretación, como en la música académica que tiene otro carácter.

Los compases de $1/4$, se han escrito en $2/8$, para tener percepción de un alzar. Asimismo, se ha podido prolongar el compás que lo antecede (de $2/4$ a $3/4$, por ejemplo), pero para tener una mayor fidelidad, el compás de $1/4$ está escrito como $2/8$, al haber analizado y percibido un énfasis o acento en el referido compás único. En la música andina peruana y el en wayno, especialmente, es evidente el continuo cambio de compases en la composición e interpretación, a lo que llamaremos compases mixtos. Como mencionan los D'Harcourt, en la música de raíz folklórica o en el folklore indígena, se dan los tiempos más libres y variados.

En ese sentido se puede apreciar en el primer periodo de cada canción, que cada estrofa tiene variaciones en la composición rítmica por semifrases, motivos y pulsos, lo cual tiene que ver con la intención musical del intérprete. Acerca de la cantidad de sílabas utilizadas por motivos y semifrases, estas proveen de un panorama general de la importancia que la letra tiene para el compositor e intérprete de cada una de las piezas estudiadas.

Como lo mencionamos recientemente, las figuras rítmicas que son más comunes en las tres obras son: la síncopa andina, saltillo, galopa invertida, 2 corcheas y negra. La galopa no aparece en El H, pese a ser un wayno. Cada motivo ocupa un mínimo de tres pulsos por semifrase, mientras los más amplios ocupan entre cinco y seis pulsos, FR finaliza con un motivo de siete pulsos, por ejemplo. También, cada semifrase ocupa un mínimo de tres pulsos como es el caso de La RR y cinco pulsos, como en el caso de El H, y siete en FR.

En las estrofas, las figuras que en común se repiten más, son las síncopas y los saltillos, ambas con tres notas por pulso, siendo La RR la que ocupa más síncopas, con un total de 39 de 80 figuras, continua la FR con 33 de 115 y, El H, 18 de 96. En el caso de los saltillos, El H ocupa la mayor cantidad con un total de 24, y le sigue FR, con un total de 23; RR no presenta saltillos en las estrofas. Por su parte, la figura en común menos presente, que se repite en los tres títulos es: la galopa invertida, que aparece una vez en FR, cuatro veces el tresillo en El H, y dos veces la cuatrina en RR. Asimismo, la síncopa da pie a muchas semifrases de inicio y, en algunos casos, a los inicios de los periodos.

En la fuga, las figuras en común que más se repiten son las síncopas y las dos corcheas. En FR predominan las síncopas con un total de 24 de 76; en El H, 12 de 48, y en RR, 22 de 48. Mientras que en las dos corcheas predomina también FR con 16, El H con 12, y RR con 2, en el caso individual de RR, encontramos el saltillo y la negra como las figuras que más se repiten, después de la síncopa (seis veces). En los tres títulos, la figura que menos se repite es la galopa invertida con un total de dos en FR, ninguna en El H y seis en RR; en el caso de este último tema, el saltillo aparece dos veces.

Para finalizar cada pieza, en FR y RR hay una blanca en la primera vuelta y una redonda en la segunda. En el caso de El H, siempre será una negra, culminando con la acentuación: “*Hay solo por tus caprichos riqueZA*”.

La cantidad de figuras rítmicas de cada canción, muestra qué obra es más extensa que otra, así como cuál ocupa más letra. FR tiene un total de 115 figuras rítmicas en las estrofas y 76 en la fuga; El H utiliza 96 en las estrofas, y RR, 80; en estas dos últimas canciones las fugas coinciden, curiosamente, con un total de 48 figuras.

Como se sabe, las canciones de estudio tienen también en común ser waynos de raíz folklórica ayacuchana. Las figuras que más se repiten son usuales en este género musical. También podemos encontrar particularidades rítmicas en cada tema, como los cuatro periodos de El H, que son casi homogéneos; en el primer periodo también se aprecia cómo la sma1 es igual rítmicamente a la sma2, la smb1 a la smb1' y la smb2 a la smb2'; de igual manera en el caso de FR: la primera semifrase es igual a la segunda (sma1 a sma1'), y la frase B a la frase B'. Por su parte, en RR cada periodo es similar entre sí, en sus frases surgen variaciones según la necesidad interpretativa o cantidad de sílabas. En todos los casos se evidencia que las frases B y B' son igual rítmicamente, y es aquí donde concluye cada pensamiento y hay un mayor peso respecto a las ideas musicales. En la fuga podemos ver cómo los motivos y las semifrases con los que se presenta, se ven más ampliados por la necesidad de la letra. En todos los casos la ampliación o reducción de figuras rítmicas está ligado estrechamente a la necesidad de la letra y la interpretación, siendo periodos casi homogéneos, surgen ciertas variaciones en uno u otro pulso. Con detalle queda más explícito en los anexos de cada tema.

En el siguiente cuadro podemos apreciar las figuras rítmicas utilizadas en el total de periodos y en la fuga.

Tabla 27

Total de figuras rítmicas

Figura rítmica	FR	El H	RR	Fuga FR	Fuga El H	Fuga RR
Síncopa	33	18	39	24	12	22
Saltillo	23	24		6	10	6
Galopa	12	-	3	14	-	4
Galopa invertida	1	10		2	-	6
2 corcheas	28	14	8	16	12	2
Negra	11	9	20	6	10	6
N.P.	-	5	-	-	-	-
Corchea	-	12	-	-	-	-
Tresillo	-	4	-	-	4	-
Cuatrina	-	-	2	-	-	-

Blanca	7	-	8	7 (fin 1°)	-	1 (fin 1°)
Redonda	-	-	-	1 (final) ⁸³	-	1 (final)
TOTAL	115	96	80	76	48	48

7.3.3.2 Motivos rítmico melódicos

Flor de Retama

A

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

B

ahi - mis-mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to Flor de re - ta - ma

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

B'

ahi - mis-mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to flor de re - ta - ma

a - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

Diagram illustrating the rhythmic and melodic motifs for the song "Flor de Retama". The notation shows various measures (m1, m2, m3, m4, m5, m4', m4'') and their corresponding lyrics. The diagram is divided into sections A, B, and B'.

⁸³ N.P.: Negra con puntillo; fin 1°: final de la primera vuelta de la fuga.

El Hombre

A

sma1 - 2c - 5p - 1m
m1

Yo no quie - ro ser el hom - bre

sma2 - 2c - 5p - 1m
m1'

que se, a - ho ga en su llan - to

B

smb1 - 2c - 4p - 1m
m2

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

smb2 - 2c - 5p - 1m
m3

que se pos - tra al ti - ra - no

B'

smb1' - 2c - 4p - 1m
m2'

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

smb2' - 2c - 5p - 1m
m3'

que se pos - tra al ti - ra - no

La Rosa Roja

A

sma1 - 2c - 6p - 2m
m1 m1'

Mas ti - can do tu mi se - ria mi - ti - gan - do-me, en tu ham - bre

sma2 - 2c - 12p - 2m
m2 m3

com-par - tien-do tu con-de - na way-no se - rra - no

B

smb1 - 2c - 3p - 1m
m4

a - pren - dí la li - ber - tad

smb2 - 2c - 4p - 1m
m5

cn - tre - re - jas y ca - de - nas nas

1. 2.

7.3.3.3 Motivos en periodos A, B y B´

Respecto a los motivos, en la música cantada se considera muy importante la letra en relación a la melodía y las figuras rítmicas; así lo demuestran algunos análisis de Julio Bas respecto a la forma canción y música religiosa en su *Tratado de la Forma musical*. Bas (1981) precisa: “En la música vocal, el texto ya es una guía, un precioso coeficiente sea de unidad como de variedad”. (p. 155)

También afirma que el periodo musical está modelado sobre la base rítmica de la estrofa del texto, y que esta se repite sin variar para el resto. Asimismo, respecto a la melodía, puede permanecer sola, sin armonización ni acompañamiento, para la comprensión de su contenido musical, pero muchas veces viene armonizada o acompañada por algún instrumento (Bas, 1981, p. 109). En ese sentido, la composición debe apreciarse de forma amplia respecto a otros aspectos del análisis en otras formas musicales, en los que se da cuenta, por ejemplo, de la medida, carácter de frases y de periodos musicales.

Para el análisis de los motivos se ha tomado la letra, más que la medida estricta de pulsos o compases respecto a la longitud de los motivos, entonces la letra en conjunción con la melodía lleva a comprender e identificar cada motivo, como el ejemplo que da el análisis de *El Plebeyo*, de Chalena Vásquez (s.f.), donde un motivo puede ocupar hasta más de dos compases.

La estructura ternaria asimétrica, que se puede notar en cada uno de nuestros objetos de estudio (A, B y B´), es la que se repite en todos los periodos según sea el caso: FR, 3 periodos; El H, 4 periodos, y RR, 3 periodos. En el caso de El H y RR, los motivos se ubican en los mismos espacios, según la muestra expuesta del primer periodo, es decir, en los mismos pulsos en relación a cada frase y semifrase. La melodía

es más uniforme y coincide en gran medida con sus demás estrofas, pero en FR los mismos motivos pueden variar de posición en relación a sus frases y semifrases. FR y RR van del m1⁸⁴ – al m5 por periodo, mientras El H, del m1 al m3, es decir que en FR y RR, encontramos cinco motivos con sus respectivas primas, mientras en El H, solo tres, debido a que El H tiene un motivo que ocupa el espacio de una semifrase. FR, tiene dos motivos por cada semifrase; RR, siendo el tema más moderno, será una mezcla de ambos, según la percepción motívica; en la Frase A encontramos dos motivos por semifrase y en la frase B y B', dos motivos por semifrase.

Una particularidad de FR es que en la smb2 y smb2' encontraremos dos motivos cruzados en el tercer y cuarto pulso, con la palabra “amarillando”, la cual le dará final a un motivo y será, a su vez, el inicio del siguiente; en todos los periodos encontraremos la misma letra en dicha semifrase, como se aprecia en el periodo expuesto.

Respecto a los finales de motivos encontraremos figuras de mayor prolongación de manera diversa; en todos los casos se cumple para cerrar la primera semifrase A, y en el caso de la RR, también para cerrar cada periodo con un vibrato. En todos nuestros objetos, son motivos con mayor prolongación de sonidos cantados. La cantidad de sílabas o su distribución respecto a las notas musicales, influirá también en el cambio de figuras rítmicas.

Por otro lado, en FR veremos, en la smb1 de la tercera y última estrofa, un nuevo motivo: el m6, que volveremos a encontrar en la fuga, precedido por el m3'.

B

67

m3' smb1 - 4c - 6p - 2m m6

van a ma-tar es-tu dian-tes huan-ti-nos de co-ra-zón

⁸⁴ m1 = motivo 1.

Flor de Retama

C $\text{sme1} - 5c - 12p - 2m$

Los o - jos del pue - blo tie - nen her - mo - sos - sue - ños
la san - gre del pue - blo tie - ne ri - co per - fu - me

88 $\text{sme1}' - 5c - 12p - 2m$

Los o - jos del pue - blo tie - nen her - mo - sos - sue - ños
la san - gre del pue - blo tie - ne ri - co per - fu - me

D $\text{smd1} - 4c - 6p - 2m$

Sue - ñan el tri - go, en las bri - sas el vien - to en las la - de - ras
huc - lea - jaz - mi - nes vio - le - tas ge - ra - nios y mar - ga - ri - tas

97 $\text{smd2} - 2c - 5p - 1m$

y, en ca - da ni - ño, u na, es - tre - lla
a pol - vo - ray di - na - mi ta

D' $\text{smd1}' - 4c - 6p - 2m$

Sue - ñan el tri - go, en las bri - sas el vien - to en las la - de - ras
huc - lea - jaz - mi - nes vio - le - tas ge - ra - nios y mar - ga - ri - tas

103 $\text{smd2}' - 2c - 5p - 1m$

y, en ca - da ni - ño, u na, es - tre - lla

105 $\text{smd2}'' - 2c - 5p - 1m$

a pol vo - ray di - na - mi - ta ca - ra - jo!

107 $\text{smd2}''' - 2c - 5p - 1m$

a pol vo - ray di - na - mi - ta ca - ra - jo!

109 $\text{smd3} - 2c - 7p - 1m$

a pol - vo - ray di - na - mi ta

El Hombre

C

smc1 - 3c - 5p - 1m
m4

Por - qué vi - vir de, en - ga - ños cho - li - ta

52

smc2 - 3c - 5p - 1m
m5

de pa - la - bras que se - gre - gan ve - ne - no

D

smd1 - 2c - 5p - 1m
m6

ac - cio - nes que mar - ti - ri - zan al mun - do

58

smd2 - 2c - 5p - 1m
m7

ay so - lo por tus ca - pri - chos di - ne - ro

61

smd2' - 2c - 6p - 1m
m7'

1. ay so lo por tus ca - pri - chos ri - que - za

2. pri - chos ri - que - za

m7''

La Rosa Roja

C

smc1 - 2c - 4p - 1m
m6

Cuan - do, en, el - cie - lo pue - da - cre - cer

39

smc2 - 2c - 4p - 1m
m7

la ro - sa que te re - ga - lé

D

smd1 - 3c - 5p - 1m
m6'

El mis, mo - cie - lo cam - bia - rá su co - lor

44

smd2 - 4c - 6p - 2m
m8 m9

se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

48

smd2' - 4c - 7p - 2m
m8 m9'

1. se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

52

smd2'' - 4c - 9p - 2m
m8 m10

2. se - rá, co - lor de la ro - sa co - lor de fe - li - ci - dad

7.3.3.4 Motivos en fuga

En la fuga, al ser una nueva sección, hay nuevos motivos musicales. En algunos casos, provienen o se desarrollan con base en los periodos anteriores y, en otros, encontraremos un motivo (o la consecuencia de alguno) que ya estuvo presente en las estrofas.

En el caso de FR, su fuga tiene cierta similitud estructural y de semifrases, tal como sus estrofas, a diferencia de EH y RR, que tienen fugas más contrastantes en relación a sus periodos. En ese sentido, FR tiene una estructura ternaria asimétrica con frases C, D y D', mientras que en EH y FR encontramos una estructura binaria asimétrica con las frases C y D. En los tres casos se repiten dos veces las fugas. En el caso de FR, además, se prolongan marcadamente, en la segunda repetición, las primas del m9, smd2, primas y smd3.

EH tiene un motivo por semifrase en toda la fuga. RR, al empezar la fuga, tiene en su frase C un motivo por cada semifrase; mientras en FR encontramos dos motivos por semifrase. Asimismo, en FR, en la frase D, encontramos que la smd1 tiene dos motivos por dicha semifrase, pero en RR hay solo un motivo por semifrase. En la smd2, sucede lo contrario: FR tiene un motivo y RR dos, además, RR contará con una semifrase más: la smd2', que también tendrá dos motivos. Por último, FR tendrá la frase D', en la que sus semifrases tendrán los mismos motivos que la frase D, en la segunda vuelta, encontraremos la misma cantidad de motivos, pero con la particularidad que encontraremos dos semifrases más.

Los motivos encontrados en las fugas, en su primera vuelta, tienen casi la misma cantidad, y están distribuidos de distintas maneras en cada semifrase: FR (6), EH (5) y RR (5). En la segunda diversas maneras de culminar las canciones hacen que varíen.

FR, en su *smd1*, tiene además los motivos *m3'* y *m6'*, que aparecen en la tercera y última estrofa del título. Por otro lado, en la segunda repetición está el conocido “¡Carajo!”, idea rítmica que enfatiza el *m9*. Este tipo de ideas rítmicas suelen caracterizar el wayno, en donde, sin importar las notas que se utilice, seguirá cumpliendo la misma función en la tradición musical y expresiva del Ande, una función enérgica que refuerza la idea que le antecede, como en el presente caso (también podría ser instrumental). Esta interjección transmite emociones fuertes, al realzar una emoción de coraje e indignación ante “la pólvora y dinamita” que contamina el “olor de la sangre del pueblo”. Se aprecia el sentido de denuncia sobre la muerte por medio de las armas de fuego contra la población. Esta fuga tiene dos repeticiones, en la primera, el autor habla de una esperanza, sueño y futuro de una población, representada poéticamente en “los ojos del pueblo que tienen hermosos sueños”. Esta estrofa se ha omitido en diversas interpretaciones y grabaciones, como en la primera grabación del mismo trío Huanta, debido a la duración del disco de 45 RPM, y también en la versión de Martina Portocarrero, que la popularizó en el país con un orden diferente de estrofas. En la segunda repetición, el autor presenta como tema la sangre derramada de un pueblo, denunciando con poesía y coraje, utilizando otra vez el símbolo de las flores, esta vez con su olor y la muerte expuesta en la canción.

En *El H*, los motivos están en toda una oración en la que se critica el engaño y su relación con la riqueza; se habla de las palabras, las acciones, como consecuencia de las palabras y, en ese sentido, también los caprichos. Empieza la fuga dirigiéndose o reflexionando para un tercero, hacia una mujer a quien afectivamente le dice “cholita”.

En *RR* podemos ver que cada motivo constituye la mitad de una oración y, además, que se canta al futuro, usando con esa finalidad cada motivo y verso. En los tres casos, cada motivo ocupa un mínimo de tres pulsos, mientras los motivos más

amplios ocupan entre cinco y seis pulsos. FR finaliza con un motivo de siete pulsos. En todos los casos los motivos cierran con un vibrato, siendo los más extensos, con una redonda en RR y FR, mientras EH solo ocupa una negra, similar a los cierres de las estrofas, solo que esta vez culmina en su primer grado a la octava (si). Por su parte, FR culmina en su tercer grado a la octava (sol), y RR, en su quinto grado a la octava.

A continuación, se muestra un cuadro que resume los motivos usados en cada semifrase, detallando y comparándolos entre sí.

Tabla 28

Frases y motivos

FRASES	Flor de Retama		El Hombre			La Rosa Roja		
A	a1	a1'	a1	a2		a1	a2	
	m1 – m2	m1 – m2'	m1	m1'		m1 – m1'	m2 – m3	
B	b1	b2	b1	b2		b1	b2	
	m3 - m6	m5 - m4'	m2	m3		m4	m5	
B'	b1'	b2'	b1'	b2'		b1'	b2'	
	m3 - m4''	m5 - m4'	m2'	m3'		m4	m5'	
C	c1	c1'	c1	c2		c1	c2	
	m7 - m8	m7 – m8'	m4	m5		m6	m7	
D	d1	d2	d1	d2	d2'	d1	d2	d2'
	m3' - m6	m9	m6	m7	m7'	m6	m8-m9	m8-m9'
D'	d1'	d2'						
	m3' - m6	m9						

Tabla 29

Segunda vuelta de fuga

C	c1	c1′	c1		c2	c1		c2
	m7 - m8	m7 – m8′	m4		m5	m6		m7
D	d1	d2	d1	d2	d2′	d1	d2	d2′
	m3′ - m6	m9	m6	m7	m7′′	m6	m8-m9	m8-m10
D′	d2′′	d2′′′	d3					
	m9	m9	m9′					

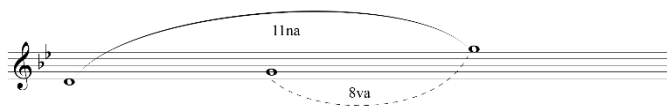
Como se puede apreciar, cada propuesta motívica en la construcción de estas canciones tiene características similares y también diferencias. Musicalmente hay una estrecha relación con la necesidad del texto que, en gran medida, va a determinar el tamaño de los motivos, pulsos y cantidad de notas, ideas u oraciones. Aquí la propuesta motívica de la poesía y el mensaje en cada canción ha sido fundamental para el análisis de los mismos.

7.3.4 Análisis melódico**7.3.4.1 Ámbito****Figura**

Ámbito de las canciones



La Rosa Roja



Los temas en cuestión tienen un ámbito mayor al de una octava. Según Vásquez y Vergara (1990) los waynos de estilo campesino suelen tener por lo general un ámbito de una octava, mientras los señoriales (mestizos o de ciudad) son mayores a este rango (p.145). En FR y EH se aprecia el ámbito de una trecena, y en RR el de una oncenena, encontrándose en todos los casos la nota más grave a una cuarta justa descendente de distancia de la fundamental, que solo aparece en octava, y la nota más aguda, a una tercera menor de la segunda octava en FR y en EH, mientras en RR la nota más aguda es la segunda octava de la fundamental. El ámbito no tiene la característica campesina del rango cerca de la octava, sino amplía su rango hasta una trecena.

En todos los casos, las canciones empiezan en su quinto grado. Se coincide en este punto con los análisis que realizó Roel (1959), sobre canciones que le entregó su informante don Francisco Venero Umpire, organista de la iglesia de San Francisco de San Jerónimo de Cusco, músico popular profesional y ejecutante del armónico. El estudio revela la tendencia de empezar cada wayno en el quinto grado y concluirlo en el tercero, así como la ausencia del primer grado y la abundancia del octavo grado (p. 174). En los waynos objeto de análisis persisten estas características, lo cual provee de un elemento, más, de raíz folklórica e indígena.

7.3.4.2 Escalas

Escalas en base a la melodía utilizada en cada canción analizada, según su tonalidad.

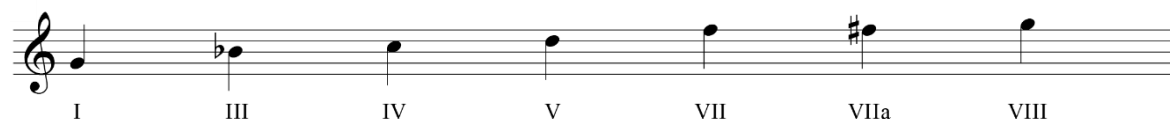
Flor de Retama



El Hombre



La Rosa Roja



En la música andina, como en la campesina del Ande, predominan las melodías pentatónicas, lo que sigue siendo una característica musical en nuestro folklore sudamericano. Para Vásquez y Vergara (1990), las canciones campesinas presentan giros pentatónicos puros, mientras las mestizas utilizan la escala menor andina (p. 142). Según Pedrell (citado por D'Harcourt, 1990, p. 130), autoridad en música popular española, la escala pentatónica no se encuentra en España. Cabe mencionarlo para entender que la pentafonía también formó parte de la estética precolombina y las posibles alteraciones subsiguientes que se hayan producido tras la colonia.

En las transcripciones de los tres títulos se han graficado las notas que aparecen en cada canción, incluyendo las notas de paso. Pero lo más predominante en el desarrollo de la canción, será la escala pentatónica, con mayor énfasis en sus fugas, como en El H y RR, que son netamente pentatónicas. Asimismo, encontraremos en común, en las tres obras, el grado séptimo aumentado, que es parte de la escala

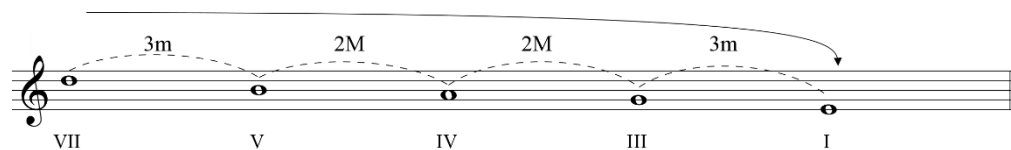
armónica, que no actúa como sensible, por ello hay un acercamiento a la escala menor andina, como en FR y EH, en donde se puede apreciar el VI grado aumentado o sexta mayor, como una estética quechua realizada en una escala no occidental, que aumenta en medio tono el VI grado de una escala menor antigua, y el séptimo grado no actúa como sensible en la melodía principal. Según Roel Pineda (1959), el sexto grado siempre es mayor y aparece en tiempos fuertes, de larga duración, y repetido en la extensión del pie rítmico; además, concluye con que es un sonido importante en la escala. Por otro lado, afirma que el tercer grado es menor y que, este hecho, establece una diferencia sustancial entre ambos sistemas, el occidental y el peruano (p.174).

Por su parte en RR, el tema más nuevo de nuestro estudio, se aprecia una escala más occidental y no aparece el VI mayor, sino, más bien el VII sí actúa como sensible en distintos momentos.

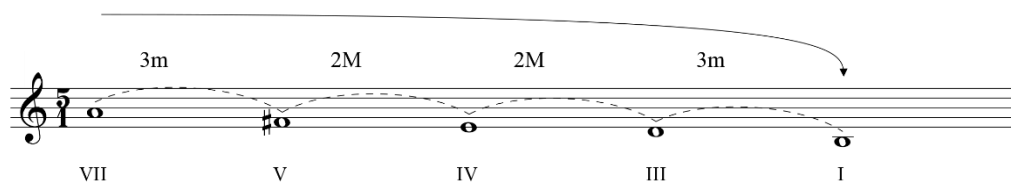
Respecto de las escalas pentatónicas encontradas por los D'Harcourt (1990), clasifican este modo menor pentatónico como: modo B, menor (segunda escala pentatónica) y, además, según su investigación, de 168 monodias, 110 corresponden a este modo, que es el más extendido en el Perú. Para los D'Harcourt “la tristeza [sic] del alma andina ha encontrado allí su medio de expresión más profundo” (p. 133). En nuestros casos de estudio y especialmente en las fugas lo más predominante es esta escala la cual trasciende la tristeza y es más acentuada en la esperanza o denuncia.

Ejemplos de la escala pentatónica en “Modo B”:

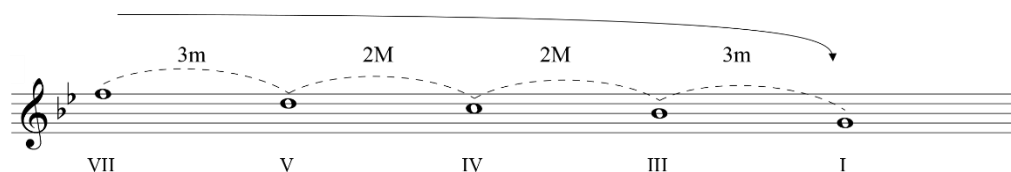
Flor de Retama



El Hombre



La Rosa Roja



Según Montoya (2013), la escala pentatónica desde épocas prehispánicas estaría vigente, y la gran mayoría de las melodías de waynos está construida sobre las cinco notas que la conforman. Además, precisa que el acompañamiento armónico no respeta estrictamente una pentatonía, porque hay un uso diatónico de la escala menor andina señalada líneas arriba, e inclusive formas cromáticas (p.162).

En nuestros objetos de estudio predomina la escala pentatónica, especialmente en las fugas, que son parte conclusiva y emotiva del tema: resume y finiquita el mensaje. Pero, además se puede apreciar que FR (1969) y EH (1970) tienen familiaridad con la escala menor andina, mientras RR (1982) tiene más cercanía a la escala occidental. En todos los casos la influencia andina es evidente en sus melodías,

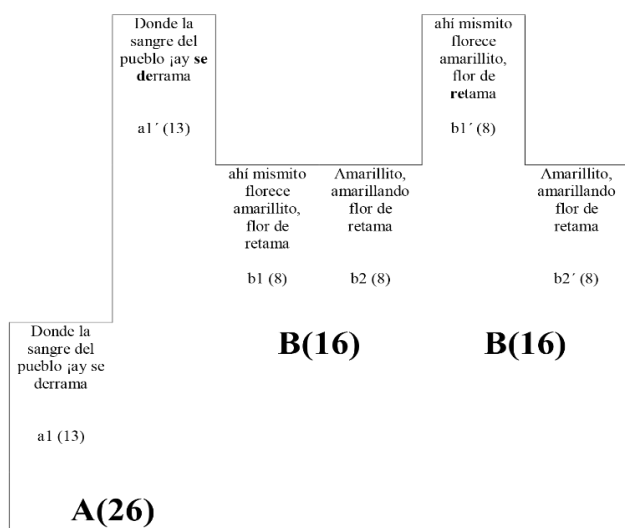
con distintas características, lo cual les da singularidad a estas obras.

7.3.4.3 Curva melódica

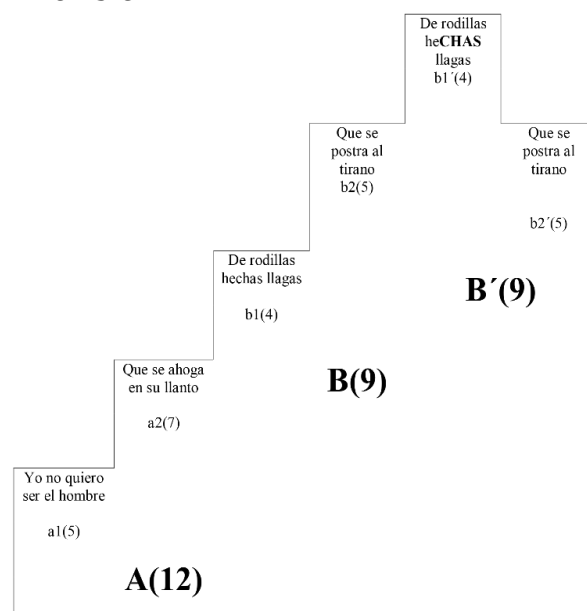
Figura

Curvas melódicas de “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”

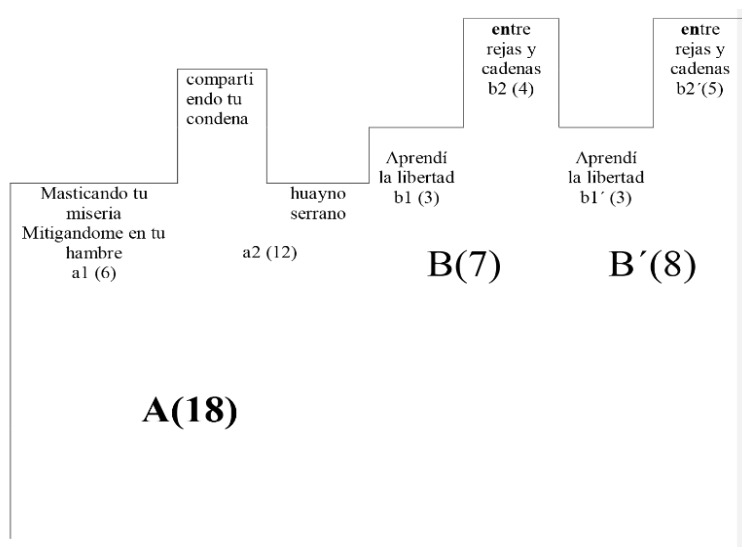
Flor de Retama



El Hombre



La Rosa Roja



Nota: A (26) - A = frase, (26) = veintiséis pulsos.

a (13) - a = semifrase, (13) = trece pulsos.

b (8) - b = semifrase, (8) = ocho pulsos.

En los gráficos expuestos, en el primer periodo de cada curva melódica, se pueden apreciar las notas más bajas y el clímax respecto a la lírica. En todos los casos se empieza en el V grado de la canción, si³ es la nota más grave en su desarrollo en FR, y el clímax llega a sol⁵; fa³ en EH, y su clímax es re⁵; y re⁴ en RR, llegando al clímax en sol⁵. Estos inicios son característicos de los waynos de raíz folklórica peruana. Roel (1959) menciona que esta tendencia merece observarse y que las melodías concluyen en el tercer grado, mientras el primer grado no aparece, pero sí abunda su octavo grado (p. 174), lo que coincide también con las canciones estudiadas respecto a la nota final en los distintos periodos de cada canción, teniendo en cuenta que es este tercer grado el que da la tonalidad menor, en relación al I grado de la armonía. Estas tres características del análisis del wayno del Cuzco, de Roel, coinciden en nuestros títulos. Por otro lado, en las fugas FR también termina en su tercer grado, mientras en El H, en su primer grado, y RR, en su quinto grado. Cabe reiterar que hay ausencia de un primer grado grave, ya que la nota más grave es su quinto grado.

En el clímax también se encuentra la tercera octavada, que genera un ámbito de trecena en FR y EH. Por su parte, en RR el clímax viene a ser la segunda octava de la nota fundamental y aparece constantemente en una semifrase de respuesta o en la segunda repetición de esta, con el mismo texto, así se reafirma y da énfasis a esa parte de la letra, con una emoción y en concordancia con lo que se pretende transmitir en la interpretación.

Según la letra, en cada semifrase (sm), se ha marcado en negrita la sílaba o sílabas en donde está el clímax.

Tabla 30

Clímax en relación a la letra

Flor de Retama	El Hombre	La Rosa Roja
Sma1´: Donde la sangre del pueblo ¡ay, se derrama!	Smb1´: De rodillas hechas llagas	Smb2: entre rejas y cadenas
Smb1´: ahí mismito florece amarillito, flor de retama		Smb2´: entre rejas y cadenas
(Sol5)	(re5)	(sol5)

En la FR, podemos apreciar que en la frase A se repite la sma1 o como sma1´ y es en esta repetición que encontramos el clímax (sol5), con una letra que le da un énfasis a la indignación y lamento de la sangre derramada (“ay, *se derrama*”), y luego en la frase B´, vuelve aparecer el mismo sol5, con la repetición de una letra referente al símbolo de la flor de la retama y su color amarillo, la letra de esta última semifrase acompañará como un distintivo las tres estrofas de la canción. Como se aprecia en el gráfico, el clímax sube inesperadamente desde una semifrase grave, pero siempre repitiendo la letra de la semifrase.

En EH el clímax está en re5, en el que se repite la letra y se reafirma lo dicho en la smb1, se expresa no querer estar de rodillas, para volver a bajar en smb2´, reiterando que es ante el tirano que no se quiere vivir de rodillas. Al ser una canción más uniforme en sus periodos, el clímax está en la smb1´ de todas las estrofas, tercer pulso. Como se puede apreciar, las notas del tema van subiendo como una escalera hasta llegar al clímax, para luego volver a bajar.

La RR llega al clímax en la smb2, con un sol5, con la letra: “**Entre** rejas y cadenas”, así empieza la semifrase de respuesta, letra que se volverá a repetir con el mismo clímax, como smb2´. Así expresa una lección, el aprendizaje de la libertad, explicando la razón, que fue con “rejas y cadenas” en un sol5. Esta misma lógica se

utilizará en los dos periodos siguientes, siempre dando una respuesta textual y musical.

7.3.4.4 Intervalos

Tabla 31

Leyenda interválica

U	Unísono	4Ja	Cuarta justa
2Ma	Segunda mayor ascendente	4Jd	Cuarta justa descendente
2Md	Segunda mayor descendente	6Ma	Sexta mayor ascendente
2ma	Segunda menor ascendente	6Md	Sexta mayor descendente
2md	Segunda menor descendente	6ma	Sexta menor ascendente
3Ma	Tercera mayor ascendente	6md	Sexta menor descendente
3Md	Tercera mayor descendente		
3ma	Tercera menor ascendente		
3md	Tercera menor descendente		

LA FLOR DE LA RETAMA

A

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

Don - de la san - gre del pue - blo ay! se de - rra - ma

B

a - hi mis - mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to Flor de re - ta - ma

A - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

B'

a - hi mis - mi - to flo - re - ce a - ma - ri - lli - to flor de re - ta - ma

a - ma - ri - lli - to a - ma - ri - llan - do flor de re - ta - ma

La Rosa Roja

A

Mas ti - can - do tu mi se - ria mi - ti - gan - do - me, en tu ham - bre

com - par - tien - do tu con - de - na way - no se - rra - no

B

a - pren - dí la li - ber - tad

en - tre - re - jas y ca - de nas

B'

a - pren - dí la li - ber - tad

en - tre - re - jas y ca - de nas

EL HOMBRE

A

4Ja U U 3ma U 2Ma 4Jd

Yo no quic - ro ser el hom - bre

3ma 2Ma 2Ma 3ma U 2Ma 4Jd

que se a - ho ga en su llan - to

B

U 2md 2ma 2Md U U 3md

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

2Ma 2Md 3md 2Md 2Md 3Ma 3Md

que se pos - tra al ti - ra - no

B'

U 2md 2ma U 3md 4Jd 3md

De - ro - di - llas he - chas lla - ga

2Ma 2Md 3md 2Md 2Md 3Ma 3Md

que se pos - tra al ti - ra - no

En las melografías se pueden apreciar las frases: A, B y B' de la I estrofa, como ejemplo del orden y uso de los intervalos en cada estrofa, periodo que se repetirá un total de tres veces en el caso de FR y RR y cuatro en El H, con variantes en cada estrofa.

Se observa que los tres títulos tienen en común la 4Ja para presentar cada canción, seguida de uno o más unísonos de su fundamental para aseverar el tema y su tonalidad menor, lo cual será predominante en todos los periodos. Particularmente en FR, en el segundo y tercer periodo se mantiene el unísono y se omite la 4J, en la fuga que vuelve a aparecer. En algunas semifrases de inicio, en el desarrollo de cada periodo también se pueden volver a apreciar las 4Ja como en FR y RR.

En FR encontramos un mínimo de 12 intervalos por semifrase y un máximo de

17; en el EH encontramos 7 intervalos por semifrase, con uniformidad en todos los periodos. En RR encontramos un mínimo de seis intervalos por semifrase y un máximo de 14. A excepción de El H, donde los intervalos van a variar según la disposición, distribución y necesidad de la letra por cada periodo.

Como se menciona al principio de este punto y en el punto referido al ámbito, los objetos de estudio empiezan en el quinto grado, coincidiendo con los análisis de Roel Pineda (1959), lo que en intervalos generará una cuarta justa hacia la fundamental (en octava), empezando así la melodía de cada pieza, que cumple una función estructural, para empezar los pensamientos musicales, reafirmando el inicio de la tonalidad menor – cuarta, construida entre dominante y la tónica (Vásquez y Vergara, 1990). En estas piezas los grados V y I y el intervalo de 4J presentan las canciones en cada tonalidad FR (si – mi), EH (fa – si), y en La RR (re – sol).

Es importante mencionar que en los waynos campesinos, el cuarto grado se usa constantemente como nota de paso o adorno, tal como analizan Vásquez y Vergara (1990) los waynos de Ranulfo. En nuestros objetos de estudio se da también esa particularidad, de ver el cuarto grado constantemente como nota de paso o bordadura.

Los intervalos en el desarrollo de cada canción se dan por grados conjuntos y también en relación a la escala pentatónica (terceras y segundas). En el primer periodo de cada título se ve un intervalo máximo de una cuarta. El unísono y las segundas mayores son los intervalos que se han utilizado con más frecuencia. Respecto al unísono en la FR hay 70; en El H 39 y en RR: 50. En la fuga sucede lo mismo con la siguiente relación: 44, 28 y 23, pero en RR está la 2Ma con 27 intervalos, como la más repetida. Al resto de títulos, en las estrofas, le seguirán los intervalos de segunda: en FR encontramos 46 de 2Ma, en El H 27 de 2Md, y en RR 21 de 2Md. En la fuga también serán las segundas las más recurridas, después del unísono y, solo en el caso de RR, el

unísono.

La 3Ma es el intervalo que menos se repite en las estrofas. En FR encontramos dos, en El H hay cuatro, y en RR, tres. También se encuentra la particularidad de una 6md en el segundo periodo de FR tras bajar desde el punto clímax. Con respecto a la fuga, en la 3Ma y la 4Ja, se repite una sola vez en FR y en El H, respectivamente, mientras en RR, la 4Ja se repite tres veces.

Debido a la cantidad de letra y distribución silábica por notas, quien ocupa más texto ocupará más intervalos, como es el caso de FR con un total de 245 intervalos en todas las estrofas más 167 en la fuga, en EL H 168 y en La FR 156, pese a que son cuatro estrofas, pero recordemos que, trabajadas con octosílabos de seis versos, mientras en las fugas encontramos 99 intervalos en El H y 100 en la RR, casi la misma cantidad. Además, una particularidad de El H es que tiene 42 intervalos exactos por periodo.

La mayor cantidad de intervalos son consonantes con intervalos de corta distancia, encontrándose pocas excepciones de mayor distancia interválica como: una 6md en la segunda estrofa de FR, en El H la cuarta justa es la distancia más amplia, y en RR, la 5J descendente.

Respecto a los ámbitos más amplios en una semifrase encontramos en FR, la smb1' - I estrofa, en donde se llega a una trecena de si3 a sol5, en EH la sma2 con una octava de si3 a si4, y en RR la sma2, que va de fa5 a re4, con una distancia de una octava más una tercera menor, aquí también veremos la escala pentatónica descendente de re5 a re4.

Tabla 32

Intervalos utilizados en los temas de estudio

Intervalos	FR	EH	RR	Fuga FR	Fuga EH	Fuga RR
U	70	39	50	44	28	23
2Ma	46	25	15	16	14	27
2Md	21	27	21	41	21	24
2ma	30	8	5	8	-	-
2md	19	12	11	8	-	-
3Ma	2	4	3	1	5	-
3Md	8	6	6	10	-	-
3ma	17	15	16	0	4	12
3md	11	15	17	17	11	11
4Ja	8	5	12	7	1	3
4Jd	12	12	-	8	10	-
5ja	-	-	-	-	-	-
5jd	-	-	-	-	5	-
6Ma	-	-	-	7	-	-
6Md	-	-	-	-	-	-
6ma	-	-	-	-	-	-
6md	1	-	-	-	-	-
TOTAL	245	168	156	167	99	100

7.3.4.5 Particularidades interválicas en relación al texto

En FR encontramos al empezar el tema el punto más alto, el clímax de la canción, que narra la sangre del pueblo derramada. En las dos siguientes smb1' - II y III estrofa, vamos a encontrar el ámbito de 11na, en la II estrofa reafirma la invitación a ver juntos algo que sucedió. En la III estrofa reafirma que los sinchis están entrando por cinco esquinas. En EH la primera estrofa expresa lo que no quiere ser y en la segunda lo que sí. En ese sentido expresa, por ejemplo, en la tercera estrofa, que no quiere ser quien de sangre manche el mundo y, luego, en la cuarta, el que ayude y dé la mano al caído. Son semifrases con mucha expresividad en donde encontramos siempre el clímax. En la sma1, se ve que llega a un ámbito máximo de una 7ma, al empezar la

melodía. Por último, en RR, como respuesta al clímax, con su escala descendente, se aprecia una cierta melancolía o tristeza, que va de la mano con el texto, el cual cierra una idea de pensamiento respecto de los versos que le anteceden. Las frases cierran la idea concluyendo en: “wayno serrano”, “a la indolencia”, “de nuestros niños”, por ejemplo. Pero las estrofas no terminan con una frase triste, ya que en la frase B que continúa, la melodía se acompaña con un texto sobre aprendizaje o esperanza, intención del autor de no presentar un tema con desdicha, sino con una intención positiva.

En las estrofas se pueden apreciar los intervalos de segundas menores, ascendentes o descendentes, debido a que hay un uso melódico cercano a la escala armónica, melódica o andina, mientras que en las fugas podemos apreciar, por ejemplo, que en El H y en RR no aparecen, mientras en FR aparecen en menor medida. En los dos primeros títulos mencionados, la ausencia de la segunda menor se debe a que son fugas netamente pentatónicas, mientras en FR persisten las alteraciones del sexto y séptimo grado.

7.3.4.6 Apoyaturas:

Las apoyaturas son las que le dan una característica especial a los cantos campesinos y urbanos del wayno, por ello se encuentran en diversos momentos de la canción. Consisten en llegar de forma ligada, generalmente ascendente, de una nota vecina a la nota principal, como un arrastre de la nota. En la melografía de FR se visibilizan un total de 9 en el primer periodo, 11 en el segundo y en el tercero, con un total de 31 en las estrofas; por su parte en la fuga 29 y contando su repetición, serán en total 42. En El H, se ha percibido un total de 38 apoyaturas según la melografía, de las cuales 22 son de estrofas y 16 de la fuga. Se encuentran con frecuencia en el primer y tercer pulso, como en la sam1 (8). En la sam2 encontraremos 19, en la smb1 ocho, en la smb2 siete, en la smb1' 11, smb2' 12 y en la fuga 29. Por su parte, en RR hay un total

de 37, sin contar las repeticiones, pero con las repeticiones son 55 en total. La apoyatura se utiliza para resaltar la melodía en relación al texto.

7.3.5 *Análisis armónico*

7.3.5.1 **Acordes, grados y tensiones**

Estrofas - Frase A

En todas las canciones se reafirma la tonalidad menor al empezar con el intervalo de 4J, V grado, hasta la primera nota del acorde, Im (primer grado menor en octava). FR se compone de dos semifrases (a1 y a1´) que son idénticas una de la otra, en letra y armonía, ahí su desarrollo es mayor y culmina en mayor. En El H y RR, también hay dos semifrases (a1 y a2), pero en la sma1 se extiende el modo menor, para, en la sma2, recién pasar al grado mayor y, al igual que en La FR, culminan en el III grado mayor.

En todas las estrofas, con excepción de alguna nota de paso, se ha utilizado la escala pentatónica para dicha frase A. Además, en el V grado (dominante del Im) y en V/III, (dominante del III mayor), se generan algunas tensiones de 9na y 13na, que están especificadas por pulso en la siguiente tabla, siendo en RR, en donde la escala pentatónica se utiliza en notas y en pulsos más evidentes. En FR y en RR, además de aparecer tensiones en el V grado, segunda semifrase, se da el clímax de la canción. En la RR, además aparece, prematuramente el VI grado mayor, en la sma2, y cumple la función de un IV grado en modo mayor, apareciendo antes del V grado (en nuestro caso V/III) y generando una 13na. En El H, en esta frase, se han generado solo 9nas, antes de pasar a la tónica menor y mayor, respectivamente.

En el caso de FR y RR, podemos apreciar cierres armónicos más tradicionales de V – I, en mayor, por un pulso cada grado y, luego, con más pulsos en la tónica, en lo

que se conoce como codos. En El H, por su parte, en la armonía no se presenta este cierre típico y repetitivo, usado en la tradición del wayno ayacuchano, lo cual hace que sus semifrases sean más cortas y se genere también una propuesta un poco distinta en su estructura y en la continuidad de la lírica.

Frase B

Como se puede apreciar en el cuadro de resumen, las tres canciones en estudio cuentan con dos frases B y B', estas son idénticas armónicamente hablando, según la disposición de acordes en cada tema. Tanto en El H como FR, empieza la frase B y B' con el VI grado mayor que aparece antes del V/III. En el caso particular de El H, V/III será remplazado intencionalmente por Vm, que es su relativo menor, como explica Manuelcha Prado, quien grabó y dirigió la producción de la interpretación. En RR, en cambio, se empieza con el Im y no aparece el VI grado.

En todos los casos, smb1 y smb1' se desarrollan y resuelven en III mayor, y smb2 y smb2' se desarrollan en mayor, pero resuelve en Im. Aquí, una vez más se aprecia la bimodalidad andina.

En todas las canciones se aprecia que la melodía responde a la melodía, con algunas notas de paso y bordadura, pero además se generan tensiones en notas principales de cada pulso. En FR, en el VI grado, primer pulso, se genera una 7ma, así como una 9na en el cuarto y sexto pulso; luego en el V/III se genera una séptima, para resolver al III grado. En El H y RR, también se generan tensiones antes de resolver al III grado mayor; en el primero se genera una 13na con el Vm, y en RR se genera una 11na.

En la smb2, encontramos las mismas tensiones que en la smb2'. En FR, se aprecia una progresión de III, IV, V7 para resolver al Im, en donde se genera una 13na,

9na y 11na respectivamente. En El H la tensión en el V grado se presenta con una nota ligada del pulso anterior (7ma), seguida de una 13na; mientras en RR se encuentra en el primer pulso de esta semifrase, para resolver al III grado. Para resolver al Im no habrá tensión.

Respecto a los clímax en las tensiones, en FR y El H se generará en la smb1', en el primero una 11na, en el pulso siete y en El H se generará una 13na en el pulso tres. Por su parte, en RR lo encontraremos una 9na en el primer pulso de la smb2 y smb2'. En los tres casos, estos clímax se dan en el modo mayor, justo antes de llegar a ese III grado.

En todos los casos se analizó el I periodo de cada tema, ya que la armonía es la misma en todos los periodos, lo cual coincidirá con variantes en relación a las tensiones, según la posición de cada nota, por el movimiento de la melodía y por notas que se alterarán de forma cromática, por interpretación, defecto o intención de variar la melodía.

En esta sección RR utiliza la escala pentatónica, pero además, en el séptimo pulso, se da el tercer grado aumentado (sol#⁸⁵), en el grado III (G), lo que genera una disonancia que llama la atención, ya que el tercer grado natural es parte de la escala menor. En El H también predomina la escala pentatónica, y aparece como nota de paso el séptimo grado aumentado (re#) en el VI grado mayor (C), cercano a la escala menor armónica. Por su parte, en FR no se da una escala pentatónica tan marcada, aparece el sexto grado (do) y sexto grado aumentado (do#) en la melodía, así como el séptimo aumentado (re#) en la smb2, solo aparece el séptimo aumentado, lo cual en esta frase se acerca más a la escala menor melódica y menor armónica.

⁸⁵ En este ejemplo se ha homogenizado las canciones en la tonalidad de Em.

Tabla 33

Grados y tensiones en la frase A

FLOR DE RETAMA A26																			
Sma1, 13 pulsos										Sma1', 13 pulsos									
Im	V/III	III	%	V/III	III	V/III	III	V/III	III	Im	V/III	III	%	V/III	III	V/III	III	V/III	III
Em	D	G		D	G	D	G	D	G	Em	D	G		D	G	D	G	D	G
9na										9na, 13na									
EL HOMBRE A12																			
Semifrase a1, 5 pulsos										Semifrase a2, 7 pulsos									
Im	%	III	Im	%						III	%	(V/III)	III	%	V/III-7	III			
Em		G	Em							G		D	G		D7	G			
9na										9na									
LA ROSA ROJA A18																			
Semifrase a1, 6 pulsos										Semifrase a2, 12 pulsos									
Im	V	Im	%	V	Im					III	%	V/III	III	VI	V/III	III	V/III	III	III
Em	B	Em		B	Em					G		D	G	C	D	G	D	G(x2)	G
13na										13na 9na									

87

⁸⁶ Se repite 4 veces G.⁸⁷ Se repite dos veces la progresión F – Bb.

Tabla 34

Grados y tensiones en la frase B y B'

FLOR DE RETAMA B16 = B´											
Semifrase b1, 8 pulsos				Smb2 8 pulsos							
VI			V/III	III	I	III	V/III	III	IV	V	I
C			D	G	Em	G	D	G	A	B7	Em
7ma		9na	9na	7ma				13na	9na	11na	
Semifrase b1´, 8 pulsos				Smb2´ 8 pulsos							
7ma		9na	9na	11na				13na	9na	11na	
		#		,9na							
EL HOMBRE B9 = B´											
Semifrase b1, 4 pulsos				Semifrase b2, 5 pulsos							
VI	%	Vm	III	V/III	III	V	I				
C		Em	G	D	G	E	Em				
						7ma/					
						13na					
Semifrase b1´, 4 pulsos				Semifrase b2, 5 pulsos							
		13na				7ma/					
						13na					
LA ROSA ROJA B7 = B´											
Semb1, 3 pulsos				Semifrase b2, 4 pulsos							
I	V/III	III		V/III	III	V	I				
Em	D	G		D	G	B	Em				
	11na			9na							

Tabla 36

Grados y tensiones en la frase D

FLOR DE RETAMA D11																		
Semifrase d1, 6 pulsos					Semifrase d2, 5 pulsos					Smd1, 6 pulsos (2da repetición)					Smd2, 5 pulsos (2da rep.)			
VI	%	%		V/III	III	III	%	V7	I	%	VI		V/III	III	III	V7	I	
C				D	G	G		B7	Em		C		D	G	G	B7	Em (x4)	
7ma				9na	9na						7ma		9na	9na		9na		
				7ma									7ma					
EL HOMBRE D16																		
Semifrase d1, 5 pulsos					Semifrase d2 5 pulsos					Semifrase d2´ 6 pulsos								
V/III7	III		I	III	V/III	III	%	V	I		V/III	III	%	V	I	%		
D7	G		Em	G	D	G		B	Em		D	G		B	Em			
								13na						13na				
LA ROSA ROJA D18																		
Semifrase d1, 5 pulsos					Semifrase d2, 6 pulsos					Semifrase d2´, 7 pulsos								
III		VI	V/III	III	III			I	III	III	III	%	%	%	V	Im		
G	%	C	D	G	G			Em	G	G					B	Em (X4)		
				13na				9na						9na				

Fuga

La fuga es completamente pentatónica, con la particularidad de que en FR, la pentafonía se da solo en las frases C, pero en la D, una melodía más cercana a la escala menor melódica. Todas las fugas se repiten dos veces. Aquí también se da la bimodalidad andina, y culminan las canciones en el modo menor. Aquí se darán algunas tensiones que pasaremos a describir.

Frase C

Podemos apreciar que todos los temas resuelven en el III grado mayor y empiezan en el mismo, a excepción de FR, que empieza con un pulso en el Im. Al igual que en las estrofas, la dominante secundaria V/III resuelve al III, en el caso de El H es el grado Vm (relativo menor del V/III), el que resuelve al III grado mayor y que, además, será antecedido por el grado VI ($VI - V/III - III$).

Las tensiones se generan en los grados V/III (9na y 11na) en FR, o en relativo VIm (13na) de El H, y en RR no aparecerá su dominante, ya que se mantendrá en la fundamental, alternando con la Im. En los tres casos se generará una 13na en el III grado (revisar cuadro). En la escala menor, viene a ser el grado uno (Em), pero en el III grado mayor (G), esta nota, cumple la función de trecena.

FR tendrá más del doble de pulsos que El H y RR, porque sus semifrases cantadas son más extensas y porque, además, tienen un cierre instrumental más amplio en sus repeticiones de los grados V – I.

Frase D

La frase D empezará y se desarrollará en grado mayor, pero cerrará la interpretación en modo menor, en ambas repeticiones. Esta vez el VI grado aparecerá en FR y RR, ya no en El H, antecediendo, como en otras partes de las estrofas, al grado

V/III que resolverá al III.

Las tensiones se generan en común en los grados subdominantes, dominantes y fundamentales. En FR se generará una 7ma y 9na, tanto en el VI como en el V/III, para resolver al III mayor en la segunda vuelta; además, se generará una 9na en la smd2 del III grado. En El H se generará una 13na en el V grado, para resolver el Im. Por su parte, en RR se generará una 13na y 9na en el V/III y III, respectivamente. Esto en ambas repeticiones.

Los objetos de estudio terminan en el Im (Em) y en la melodía con una sola nota y vibrato. En el caso de FR, termina con el tercer grado en la melodía (sol); El H, con la nota fundamental (mi), y RR, con el quinto grado (si). En ese sentido, todas terminan con una nota diferente del acorde menor.

En esta frase no se da ninguna tensión en el clímax de la canción. En el caso de El H, la fuga no llega a la nota más alta, y en el caso de FR y RR, ambos clímax son notas del acorde.

7.3.5.2 Base armónica bimodal

Como se aprecia en la siguiente tabla, dentro de la tonalidad de cada canción, los intérpretes⁸⁸ utilizan los mismos grados en relación a su bimodalidad: grado Im y su relativa III mayor, ambos con sus respectivas dominantes V o V/III, en algunos casos V7 y V/III-7.

Tabla 37

Grados utilizados en los temas de estudio

⁸⁸ Para tener mayor fidelidad en la armonía se ha recurrido a una entrevista especial a quienes grabaron.

T/G ⁸⁹	Im	III	IV	V			VI	VII	
				Vm	V	V7		V/III	V/III-7
FR	x	x	x			x	X	x	
EH	x	x		x	x	x	X	x	x
RR	x	x			x		X	x	
Acordes	Em	G	A	Bm	B	B7	C	D	D7

Nota: recordar que para homogenizar los tres temas en una sola tonalidad, hemos elegido Em. El sexto grado no es parte de la escala pentatónica.

Además, encontraremos el VI grado, que aparecerá siempre antes del VII (en las canciones cumple la función del V/III), el cual resuelve al III grado mayor, todo ello forma una cadencia en mayor. Si la tonalidad fuera netamente mayor sería la siguiente cadencia: IV - V - I. Esta cadencia mayor, en la que el sexto grado abre la frase, aparece en el caso de El H y FR, en la smb1, culminando la semifrase, y en el caso de RR, aparece a la mitad de la sma2, para culminar esa sección también en mayor. Es necesario precisar que en El H, ese sexto grado aparece antes del Vm, que viene a ser la relativa menor del V/III, el cual es reemplazado con el mismo propósito armónico, como lo señala el arreglista Manuelcha Prado, dándole así otra función y acercándose en esa sección a la escala menor antigua.

Como se puede apreciar, El H contiene además una armonización más variada, utilizada con los nueve grados del cuadro, evidenciándose un tratamiento más amplio de la armonía. FR utiliza seis de los acordes del cuadro, y RR, cinco. Además, RR utiliza acordes naturales mayores y menores, sin ningún acorde con séptima. Los acordes utilizados en estas canciones tienen como fundamental la raíz de la propia

⁸⁹ Temas / grados

escala pentatónica, y casi no se ha utilizado el IV grado, a excepción de FR, que lo utiliza como acorde de paso, ocupando un pulso en la frase B y B'.

En la melodía, como se mencionó, predomina la escala pentatónica no pura, ya que contiene otras notas y acercamiento a otras escalas como la escala menor andina en El H. En el caso del V grado mayor, proviene de la escala armónica o melódica. En la escala menor antigua, el V grado sería menor, mientras en los objetos de estudio el tercer grado, del acorde V, como nota en la melodía, en algunos casos es menor cuando se da el acorde V mayor (RR y EH), lo cual genera una tensión particular que se utiliza de forma frecuente en otros géneros más modernos y populares, como en el *blues*⁹⁰ norteamericano, por ejemplo.

Es importante mencionar que los afrodescendientes estadounidenses adoptaron, entre otras cosas, instrumentos de cuerda de la cultura también estadounidense, al igual que los nativos latinoamericanos que adoptarían instrumentos europeos para expresar sus sufrimientos, alegrías, esperanzas, relaciones sociales y costumbres. También se da una bimodalidad en el *blues*, pero en la melodía más que en la armonía.

Es importante señalar que la bimodalidad andina, frecuente en la armonía, estudiada por diversos autores en recopilaciones de música andina, persiste en estas canciones, y consiste en empezar en un grado menor, desarrollarse en mayor y culminar en menor.

⁹⁰ Respecto al *blues*, se originó a principios del siglo XX, también en una cultura caracterizada por la discriminación y marginación histórica, como es la cultura afrodescendiente del sur de los Estados Unidos. Este género, en los años sesenta se convertiría en uno de los más influyentes en el desarrollo de la música popular estadounidense y occidental, llegando a formar parte de géneros musicales como: el *ragtime*, *jazz*, *bluegrass*, *rhythm and blues*, *rock and roll*, *funk*, *heavy metal*, *hip-hop*, música *country* y *pop* (Oliver, 1989).

7.3.5.3 Progresiones

En la siguiente tabla se pueden apreciar las progresiones en el primer periodo de cada título, y se repetirán tres veces en RR y FR, y en El H cuatro veces. En la fuga, también podemos apreciar su primera repetición, la segunda tiene más variaciones, en el caso de FR.

Las progresiones que más se repiten son las ascendentes por cuartas, ya que estas son las que resuelven al grado mayor o menor de la bimodalidad de cada canción, y este constante cambio es el que más se aprecia en el cuadro. También se aprecian las cuartas descendentes. Estas progresiones se dan con mayor frecuencia en los títulos que cierran sus frases, repitiendo los grados V/III – IIII.

La progresión de sexta descendente se da cada vez que se va del III grado (G) al V (B) de forma descendente, para luego volver al Im (Em). Con constancia, se aprecia esta progresión cuando se da la bimodalidad, de mayor a menor. Otra progresión que se utiliza con frecuencia es la progresión por segunda, que se da de manera descendente cuando se pasa del VI grado al dominante V/III (grado VII en la escala) y de forma descendente cuando se va del Im al V/III, como en el caso de FR. En el cuadro siguiente se verá la primera estrofa de cada objeto de estudio y su fuga, con una sola repetición. El total de progresiones por estrofa y repeticiones, se encuentra consignado en el análisis individual de cada tema.

En su gran mayoría, las progresiones principales de los objetos de estudio coinciden en las mismas progresiones, cumpliendo las mismas funciones. Esto se debe a que son parte de una misma forma musical, por ende, tienen esa familiaridad. Asimismo, habrá ciertas particularidades en el tema El H y RR, respecto a las progresiones.

Tabla 38

Progresiones del periodo I y fuga

IP y 1F ⁹¹ / Temas	LA FR		El H		LA RR	
	Estrofa	Fuga	Estrofa	Fuga	Estrofa	Fuga
PA x 2da	2	2	-	-	1	1
PD x 2da	5	2	2	1	2	-
PA x 3ra	2	-	1	2	-	2
PD x 3ra	-	-	1	2	-	2
PA x 4ta	15	12	6	6	12	2
PD x 4ta	2	2	4	2	5	-
PD x 5ta	-	-	-	-	1	1
PA x 6ta	-	-	2	-	-	-
PD x 6ta	-	2	2	2	2	1

- Las PA y PD x 4tas, que son las más frecuentes, se dan cada vez que hay un movimiento de V – I, o V/III – I y visceversa I – V o III – V/III, ya que constantemente se reafirma la bimodalidad, predominando la tonalidad menor.
- Las PD x 2da, se dan también en los tres temas. Este movimiento se da en las estrofas, como paso resolutivo al III grado mayor. Es decir, en el caso de FR y RR cada vez que se pasa del Im al V/III y en El H del VI a Vm, este Vm ha reemplazado el V/III. En ambos casos termina en el III grado mayor así: 1) Im – V/III – III, y 2) VI – Vm - III.
- Las PA x 2da, no se dan en El H, pero en FR se dan cuando se pasa del IV al V, para resolver al Im, o del VI al V/III para resolver al grado mayor. En el caso de RR, solo se da el segundo caso.
- En todos los casos la PD x 6ta se da toda vez que se pasa del III grado

⁹¹ Aquí se aprecia como ejemplo el I periodo y la primera vuelta de la fuga. Las repeticiones llevan la misma armonía y progresiones.

mayor al V grado dominante, que resuelve a su vez en el Im. En el caso de EH, se da el V7.

- Las PA y PD x 3ra, en todos los casos se da cada vez que se pasa del Im al III y viceversa, como un cambio de modalidad o como un juego con la relativa, en todos los casos es el III grado mayor que intercala con el Im, para regresar o quedarse en el III mayor en una semifrase concreta sea de estrofa o de fuga, respectivamente.
- El uso de la PA x 6ta, se da solo en El H, por la particularidad de su Vm, es decir cuando el V/III es reemplazdo por su relativo Vm para pasar así al III (Vm – III).
- La PD x 5ta solo será una particulatividad de RR; aparece un total de tres veces en las estrofas y dos veces en la fuga, es decir, una vez por repetición de estrofa y fuga, son las que menos aparecen. Este movimiento se da del III grado al VI, que luego pasará al V/III, para regresar otra vez en el III.

CONCLUSIONES

8.1 La Nueva Canción Latinoamericana

La Nueva Canción Latinoamericana (NCL) ha sido un movimiento de convergencia, recogió las experiencias que se empezaron a dar en varios países como Argentina (Nuevo Cancionero), Cuba (Nueva Trova) y Chile (Nueva Canción), reunidos finalmente bajo dicha denominación.

Una de las características de la Nueva Canción es el abordaje y asimilación de la música de raíz folklórica en Latinoamérica, sin romantizar la vida del campo: ya no se cantaría solo a los paisajes o al amor y desamor. Ello se hace explícito en el Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino con Tejada Gómez, Mercedes Sosa y otros artistas en 1962, y practicado claramente por los antecesores latinoamericanos como Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, y seguido por demás autores regionales. En los casos más genuinos, este movimiento se ha dado con formas nacionales y, por ende, con aportes propios desde lo local, como país, al mismo movimiento latinoamericano.

La Nueva Canción también reivindica la resistencia cultural por los antepasados y denuncia todo tipo de colonización o intento de la misma, lo que atentaría contra la soberanía de cada pueblo. Por tales motivos se llevaron a cabo festivales como el de Managua y Cuba, o hay canciones reflexivas sobre esa problemática, como “Cinco siglos igual”, de Leon Gieco; “El Derecho de Vivir en Paz”, de Víctor Jara; “El Hombre”, de Ranulfo Fuentes; “Orgullo Aymara” producida por Del Pueblo del Barrio, agrupación de Piero Bustos; y menos conocida pero importante en su síntesis histórica, es la canción “V siglos”, de Mario Tabra, entre otras. Tómese en cuenta también que las composiciones de nuestro estudio, hechas con una forma musical nacional, el wayno, evidencian la propia identidad y resistencia cultural ante la expansión de influencias foráneas. Romper barreras y prejuicios también es una característica importante, ya que

la NCL experimentó con conocimiento de música académica y popular mundial como: La música clásica, *jazz*, *rock*, *folk*, entre otros. Se acuña el nombre de Nueva Canción para propuestas musicales inmersas en la agitación política, cambio, desarrollo o en algunos casos a la construcción de nuevas sociedades y proyectos políticos latinoamericanos de izquierda o nacionalistas.

La Nueva Canción se hizo presente en una nueva realidad de lucha por reivindicaciones sociales y políticas, reflejando el arte y el canto valiente, tal como suscribiera Víctor Jara en su canción “Manifiesto”: “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”.

Con la pérdida de espacios políticos de izquierda, la imposición de dictaduras y la consiguiente secuela de persecución política y censura, este movimiento fue perdiendo fuerza a nivel internacional, regresando a sus cauces locales; no obstante, sus canciones suelen ser evocadas e interpretadas en sucesos de conflicto interno o luchas sociales. Asimismo, mantiene su vigencia práctica, estética y política con el surgimiento de nuevos exponentes que reafirman y valoran las obras de sus antecesores en sus propias propuestas, algunos de ellos reconocidos a nivel internacional.

8.2 La Nueva Canción en el Perú

Se ha acuñado el término Nueva Canción en el Perú (NCP) para denominar a toda la diversidad de vertientes musicales influidas por el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana (NCL). Precisamente, esta diversidad es la que habría impedido un autorreconocimiento con aquella denominación. Que no necesariamente se hayan reconocido no impide que, analíticamente, se pueda hablar de una versión peruana del Movimiento de la Nueva Canción.

En el Perú, como se recoge en las recopilaciones de investigadores de música peruana, la temática política nunca ha sido ajena a la música de raíz andina. Por su

parte, en Lima ya desde finales del siglo XIX con la apertura del siglo XX, pese al rechazo de la música popular por las élites locales y a su vez la aparición difusora de la radio, nace el Centro Musical Obrero (CMO) de Lima 1922 – 1924, con trabajadores y sindicalistas que encabezaron la lucha por la jornada laboral de 8 horas, y quienes tuvieron un repertorio amplio de música no solo nacional andina y costeña, sino también extranjera. En el CMO fueron precursores con la intención de llevar a la práctica una música con contenido social, clasista y popular, nacional y universal, que incluso produjo un documento sobre el quehacer, las necesidades y el papel que cumplía el CMO, características fundamentales y coincidentes con las manifestaciones de lo que se conocería como el posterior movimiento de la NCL. En esos años aparece la figura de un prolífico compositor e innovador, Felipe Pinglo Alva denominado también el Cantautor obrero, quien devela en sus canciones, de formas musicales nacionales como el vals peruano, y extranjeros como el *fox-trot*, *one step* y tango, las carencias de la pobreza social en las que se vivía, las labores de trabajadores humildes como el canillita, el obrero, la costurera, entre otros, pese a la influencia y discriminación de la oligarquía en el Perú hacia estos sectores, en donde desde 1930 se aprecia una cuantiosa cantidad de vales testimoniales.

Ya en la década de los 50, desde la música andina, llegaría el cantautor andino, El Jilguero del Huascarán, que con más precisión desde la década del 60, trató temática social retratando de manera simple la realidad social; fue fundador y secretario general del Sindicato de Artistas Folklóricos del Perú y presidente de la Federación Nacional Folklórica del Perú, con fines solidarios para otros artistas, sumado a una actividad social constante. Él también exploró distintas corrientes musicales nacionales y foráneas, de costa y sierra, lo que reafirma que quienes buscaron plasmar mensajes sociales también tuvieron apertura hacia el espectro musical universal, como hizo Luis

Abanto Morales, quien claramente introdujo elementos andinos en la música costeña, con temática como instrumentos. Estos artistas serían los principales precursores de lo que desde mediados de los 70 e inicios de los 80 será el movimiento político de la canción con forma nacional, en todas sus variantes: La Nueva Canción en el Perú.

Por su parte, Manuel Acosta Ojeda (MAO), admirador de Pinglo y Vallejo, se puede considerar como un puente y predecesor en la consolidación de la NCP, junto a Abelardo Takahashi, ya que desde los años 60 iniciaron una labor con temática de crítica social y de reivindicación, la cual trascendió hasta tres décadas más tarde y, al igual que Felipe Pinglo, sus composiciones siguen recreándose por nuevas generaciones.

Los precursores de la canción testimonial con forma nacional, a quienes hemos considerado en nuestro estudio como antecesores de la NCP, han contribuido en su práctica artística a ampliar el horizonte no solo en posibilidades líricas y su tratamiento, sino, además en la apertura a nuevos géneros o formas musicales foráneas, sin perder la raíz nacional.

En el Perú surgieron tres vertientes marcadas de Nueva Canción. Un movimiento local, básicamente limeño, con fuerte influencia del movimiento de la Nueva Canción internacional como fue la vertiente latinoamericana. Uno segundo, que recogía géneros musicales costenos, por lo que precisamente se identifica como vertiente costeña, donde hay también aporte afrodescendiente. Uno tercero, la vertiente andina, que se nutría de la música andina y especialmente ayacuchana.

En su vertiente latinoamericana, agrupaciones como Hatarisun, liderada por Américo Valencia, será una de las primeras agrupaciones de música testimonial con influencia de la NCL desde 1971, logrando organizarse en el Centro de Arte Popular (CAP), que agrupaba a diversos artistas con similares coincidencias de mirada social y

amautas que, al ser parte del Taller de Comunicación Social, pasaron a llamarse Korillacta, integrándose también al Taller de la Canción Popular formada por Celso Garrido-Lecca, logrando ser una de las agrupaciones más respetadas de este último.

En la vertiente latinoamericana fueron entonces fundamentales los aportes del músico académico Celso Garrido-Lecca, quien ya había aportado previamente hasta antes de 1973 al proceso de la NCCh. En el Perú con el Taller de la Canción Popular dictado en la entonces Escuela Nacional de Música, hoy Universidad de Música, Celso daría a luz a reconocidas agrupaciones de nueva canción como Tiempo Nuevo y Vientos del Pueblo, siendo algunas de las más reconocidas.

El hecho histórico de 1973, con el golpe de estado de Augusto Pinochet a la Unidad Popular de Salvador Allende, tuvo como consecuencia, además de actos culturales solidarios como en el Perú, una atención especial a la NCL en el mundo, una influencia en otros países, ya que se viviría en carne propia una dictadura más en la región, y la condena a actores de ese movimiento mediante la represión y persecución. En el Perú, la coyuntura traería de retorno a Celso Garrido-Lecca, uno de sus principales exponentes en lo musical, quien aportó a dicho movimiento en Chile y posteriormente en el Perú, y además, a un músico popular de la vertiente andina como Walter Humala, quien hasta entonces había sido un actor pasivo del movimiento cultural de la NCCh.

En su vertiente costeña, dada la mención al precursor y cantautor Manuel Acosta Ojeda, quien vincula las dos etapas de los cantautores sociales en el Perú, con otros compositores reconocidos, como Abelardo Núñez, quien a su vez aportaría con su conocimiento de la música norteña o el tondero a la canción social –como es el caso de la canción “Carta a un campesino” –, ambos realizaron producciones dedicadas en voz alta a las luchas sociales y a los trabajadores, tal como compusieron canciones de raíz

andina. En los años 60, tras la revolución cubana, Chabuca Granda, quien ya era reconocida a nivel internacional, se acercó a los cambios sociales y a la juventud en el movimiento, con canciones de crítica social y reivindicativas como *Cardo o Ceniza*, en homenaje a Violeta Parra, y a Javier Heraud, a quien dedicó *Las Flores Buenas de Javier*, *El Fusil del Poeta es una Rosa*, *Silencio Para ser Cantado* o *Una canoa en Puerto Maldonado*.

Chabuca mantuvo la admiración y compartió escenario con Mercedes Sosa y, pese a sus canciones, no se definió como una persona de izquierda, pero tuvo cercanía a poetas reconocidos de esa tendencia, muchos cantautores e intérpretes de la NCL como la peruana Susana Baca, los chilenos Inti Illimani o el argentino León Gieco. Póstumamente, en 2020, en el centenario de su nacimiento, reconocidos cantautores e intérpretes contemporáneos y clásicos, nacionales y extranjeros rindieron homenaje a sus obras, gracias a la iniciativa del programa televisivo Sonidos del Mundo. Chabuca, en su tercera etapa, experimentó con la música afroperuana, sumando a la instrumentación de su obra al cajón peruano y el zapateo, con una relación cercana a los hermanos Santa Cruz y Vásquez, ambas reconocidas familias autorizadas del legado afroperuano, acompañada de guitarristas como Félix Casaverde, Caitro Soto, Eusebio Sirio "Pititi" y Álvaro Lagos. En esa misma época destacarían cantautores urbanos de música costeña social, trovadores como el Kiri Escobar, Andrés Soto, Nicomedes Santa Cruz y Victoria Santa Cruz, quienes aportaron con la incorporación de ritmos musicales afroperuanos a la canción nacional de contenido social. El aporte afrodescendiente y poético se evidencia aún más con la incursión de Nicomedes Santa Cruz y Susana Baca, quienes parten de investigaciones de la cultura afroperuana, la cual defendieron, interpretaron y recrearon mediante la música y la poesía musicalizada. Participaron en festivales o escenarios de la NCL y compartieron con representantes reconocidos a

nivel internacional. Además de su vasta producción, desde niños conocieron el racismo y lucharon contra este en su conciencia artística con la altura propia de sus propuestas poético musicales.

En los 80, la canción social, con personajes como Piero Bustos, experimentó con elementos del rock y la música popular peruana a través de su agrupación del Pueblo, y en el norte, Edgar Dante experimentó con su “Cantata al Señor de Sipán”, propuesta que integra elementos académicos e identidad de reivindicación prehispánica.

Se puede apreciar dinamismo en cada década, hay aportes no solo de compositores sino, sobre todo, de elementos importantes a la canción social costeña, desde la herencia del vals de Pinglo, los aportes andinos de MAO, el tondero con Abelardo Núñez, la creatividad costeña que jugó con los ritmos peruanos, el aporte rítmico e instrumental afrodescendiente en el Perú en los 70, el rock y la cumbia peruana en los 80. Todo ello nutrió la canción social, a la NCP y a las propuestas posteriores que de ella se desprenden.

La vertiente andina parte de una forma musical rural como el wayno, en especial en su variante ayacuchana, la cual tuvo una importante difusión nacional al trascender en diversos pueblos. Caso especial fue el de las obras estudiadas que trascendieron hasta en el mismo conflicto interno, donde los subversivos y los soldados del ejército peruano adoptaron también como propio, modificando o no, alguna parte de la letra. Además de ser de consumo generalizado, su importancia trascendió décadas después cosa que no pasó con los temas de las otras vertientes⁹², que si bien tuvieron buena calidad artística, en su gran mayoría han perdido vigencia⁹³.

⁹² Ya pasaron 50 años en el caso de “Flor de Retama” y “El Hombre”, y 40 años en el caso de “La Rosa Roja”.

⁹³ En nuestros días estas obras siguen vigentes, cantadas por reconocidos intérpretes como Margot Palomino o el mismo Walter Humala, así como por jóvenes de nuevas generaciones como Willy Rojas.

Con la realización de algunos festivales internacionales en que participaron artistas consagrados de la Nueva Canción, el país llegó a ser parte del circuito latinoamericano. Pese a la calidad musical de las propuestas locales, no alcanzaron a tener la resonancia internacional que sí tuvieron otras canciones emblemáticas de la Nueva Canción Latinoamericana, por lo mismo, excepcionalmente algunos exponentes nacionales llegaron a ser parte de alguno de los principales festivales de la Nueva Canción. Esto puede deberse al escaso respaldo estatal en nuestro país, la falta de espacios culturales y políticas sostenidas, y hasta la poca formación de un público crítico que abrace estas nuevas propuestas y las impulse. Por lo demás, justo en el momento en que alcanzaba su mayor auge, la situación del conflicto interno y posterior dictadura fujimorista terminó por frustrar su desarrollo.

8.2.1 *Los autores y sus obras*

Así como en otros países, nuestros autores estudiados y sus obras evolucionaron en una nueva forma de hacer folklore, con formatos locales, tomando una postura frente a diversos conflictos sociales, en los que apostaron por principios como la libertad y el respeto a la vida. Sus propuestas se desarrollaron en un tiempo cercano y paralelo a los movimientos de la Nueva Canción Chilena, el Nuevo Cancionero Argentino y la Nueva Trova Cubana, los cuales promovieron la revaloración de la propia raíz folklórica local. En nuestros casos de estudio, fue desde formas musicales como el wayno, que vino de lo rural a lo urbano, adoptando y aportando nuevos símbolos dentro de su forma y contenido estético.

Los autores de “Flor de Retama” (FR), “El Hombre” (El H) y “La Rosa Roja” (RR) tuvieron conocimiento de la corriente de la nueva canción. Ricardo Dolorier manifiesta haber bebido de la música cubana y latinoamericana y admirar el trabajo de Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara y Mercedes Sosa. Ranulfo Fuentes

resalta la importancia de que la música tenga contenido social, de ahí que también se considere admirador de numerosos artistas de la NCL. Walter Humala, tras viajar a estudiar a Chile en 1969, conoció directamente el movimiento de la NCCh, a partir de lo cual reflexionó sobre la posibilidad de que en el Perú se hiciera algo similar integrando la música de raíz andina. Asimismo, todos ellos también tenían gran consideración por músicos nacionales como Felipe Pinglo, además de tenerla por escritores como César Vallejo y José María Arguedas. Entonces, para esta vertiente influyeron también obras de escritores e intelectuales peruanos que ya en su lenguaje y tiempo reivindicaron al hombre y mujer del ande en sus obras con forma nacional y aportes de culturas foráneas.

En nuestros objetos de estudio, los waynos volvieron a amplificar el alcance de la temática con esta poderosa forma musical andina, asumiéndose un compromiso y reafirmando una búsqueda o propuesta de cambio social, en donde los elementos de la naturaleza no se romantizan, sino son metáforas en canciones abiertamente políticas. Desde mediados del siglo XX, predominaron en la música andina temas relacionados al amor y al sufrimiento, a la promoción del consumo del alcohol por las penas y algunos temas de picardía sexual o de infidelidades, todo ello como temas hegemónicos y comerciales (que se mantienen aún hasta nuestros días). Por el contrario, nuestros temas de estudio plantearían un nuevo wayno, con nuevas características en su temática contrahegemónica, dados los nuevos conflictos sociales, ante los cuales sus autores tomaron posición.

Nuestros autores han vivido atentos a los conflictos locales, nacionales e internacionales que, en algunos casos, han influenciado su obra. Esa sensibilidad los ha tenido atentos a los acontecimientos de su época. En el caso de Ranulfo Fuentes, la experiencia de resistencia y triunfo en Vietnam sería parte de la inspiración de su tema

“El Hombre”, así como la lucha estudiantil de 1969 que reivindicó la gratuidad de la enseñanza, temática que inspiraría directamente a “Flor de Retama” de Ricardo Dolorier. Walter Humala, en aquellos años vivía en Chile, en donde se enriqueció de todo el movimiento social, cultural e intelectual que se desarrollaba con el movimiento de la Nueva Canción Chilena (NCCCh), así como el haber presenciado el brutal golpe de estado de Augusto Pinochet al gobierno de Allende (lo cual trajo consigo genocidio, persecución política, violación de derechos humanos, exilio con muchos artistas refugiados en otros países, etc.). Para Humala, el conocimiento adquirido por la experiencia chilena, sumado al conocimiento de la música popular de Ayacucho, le permitió reafirmarse en la continuación y desarrollo de lo que también se conocería como la Trova Andina, la que para el caso de esta investigación constituye la vertiente andina de la NCP.

Las denuncias o aspiraciones de un compositor también se constituyen en fuentes testimoniales para analizar un determinado tiempo histórico. Nuestros objetos de estudio se volvieron propuestas musicales de su tiempo y manifestación política que no sacrificó la letra ni la música, es decir, fondo y contenido iban de la mano; ahí radica también una fortaleza y una riqueza propia, que coincidió con el movimiento de NCL.

Si bien FR y EH son canciones compuestas dentro de la tradición de la música ayacuchana, por su contenido social serán reappropriadas como parte de la NCP. RR sí es directamente pensada por su compositor como NCP, en su vertiente andina. Es así que estos temas ya habían sido considerados por algunos autores como cimientos del movimiento de la Trova Andina o Nueva Canción Ayacuchana.

En este sentido podemos decir que Walter Humala suscribió esta nueva muestra de canciones sociales, como lo son “Flor de Retama” y “El Hombre”. La música de Humala como trovador de Nueva Canción, revaloró estos emblemáticos temas sociales,

interpretándolos con el Dúo Arguedas y luego como solista, además de realizar sus propias composiciones también con waynos y otras formas musicales nacionales, de origen nativo y mestizo.

Dentro del campo estético de formas musicales populares, nuestros autores interpretaron otros estilos de música peruana y extranjera, como el vals costeño, el bolero, el tango, las rancheras, canciones de la NCL, entre otras. Dolorier tuvo acercamiento a la música clásica académica desde su curso de apreciación musical, Fuentes compuso sus primeras canciones en vals, y Humala interpretaba rancheras de su tiempo con amigos mayores que él que daban serenatas. Por otro lado, desde los 60, estaban al tanto de lo que pasaba con el movimiento de la NCL, y dentro de sus autores favoritos estuvieron, Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara y Silvio Rodríguez; pero en su obra y propuestas decidieron continuar una nueva sonoridad partiendo desde su raíz folklórica como es el wayno ayacuchano, con el que crecieron, sin imitar formas de Nueva Canción con folklore latinoamericano, suscribiendo sí el contenido democrático y rebelde de este movimiento, así como el interpretar, cuestionar, denunciar y proponer mediante sus canciones su tiempo histórico, y en algunos casos, comprometer su propia vida social.

En algunos estudios se hace referencia al movimiento desde algo más local, con la denominación de Nueva Canción Ayacuchana, como denominaron en otros circuitos musicales, o Trova Andina, y en el presente estudio lo hemos denominado Nueva Canción Peruana, que parte de un movimiento de Nueva Canción genuina, de raíz ayacuchana, como parte de un movimiento diverso de Nueva Canción Peruana, pero que trasciende en su legado a todo el país, teniendo más incidencia en el sur y en la capital peruana. Independientemente, algunos autores llegaron a otros países latinoamericanos y europeos, pero no como movimiento, y sin lograr presencia ni

reconocimiento en los principales festivales de NCL.

8.2.2 *El Wayno, Nueva Canción de lo local a lo nacional*

El wayno es de los géneros y formas musicales más popularizados en el Perú. Las canciones “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”, fueron interpretadas por agrupaciones más cercanas a la vertiente andina de Nueva Canción en el Perú, y otros que se reconocen simplemente con la tradición, debido a la identidad de los sectores sociales en relación a los conflictos sociales pendientes de resolución, como por el género andino en su variante de wayno pokra chanca que comparten estos temas. De igual manera, se convirtieron en un fuerte recurso de identidad, especialmente en la sierra y en la capital, que siguió siendo poblada y conquistada por los migrantes provincianos.

En el wayno se manifiesta el principio de la dualidad andina, debido a la bimodalidad armónica andina, la cual se extiende en la tradición y en estas nuevas propuestas.

La música andina, especialmente ayacuchana, ha dado diversos y reconocidos artistas tradicionales e innovadores que se sintieron atraídos por las novedades de estas obras, así como por otras que surgían en paralelo. Los autores de las obras estudiadas, salieron de zonas rurales, en donde crecieron con la musicalidad propia de su tierra, la cual eligieron para sus composiciones. Por el contrario, estos temas no se compartieron en el movimiento de Nueva Canción en su vertiente latinoamericana, debido a que, en gran parte, sus exponentes tuvieron una fuerte influencia de la música latinoamericana extranjera como el movimiento en Chile y Argentina, la influencia cubana, además de cierto racismo y clasismo de la época, o por su propia experiencia social alejada de la música andina peruana.

Según la investigadora Chalena Vásquez, el wayno ayacuchano como actualmente lo conocemos tuvo influencia de la canción latinoamericana, no solo en la temática expresada en sus letras, sino también en su cadencia, interpretándose con nuevas canciones más lentas y menos bailables, más contemplativas, a lo que se le denominó Nueva Canción Ayacuchana (Vásquez, 2019, min 45:35).

Por su parte, Gómez (2020) considera que la estética que trajo Garrido-Lecca de Chile, es la que un peruano desarrolló allí, y en el Perú la replicó con nuevos aportes. No considera que la música peruana se halla “chilenizado”.

Humala reflexionó acerca de hacer nuevos waynos con el buen estilo que poseían las otras dos canciones de estudio, con letras nuevas, renovadas, ya que el wayno solo le venía cantando al amor, la ausencia y la muerte. En el año 1982, el grupo cultural redactó un folleto en el que donde expusieron sus ideales sobre el arte popular y el arte revolucionario, acción similar a la del Nuevo Cancionero Argentino, pero suscrita en la práctica por algunos miembros de la vertiente andina.

8.2.3 *La instrumentación y formatos de La Nueva Canción*

Algunos instrumentos usados por los grupos latinoamericanos de NC tendrían raíces ancestrales, de territorios que se compartieron antes de la colonia, como el Tawantinsuyo, de donde emergieron culturas que serán un fuerte símbolo de identidad, en constante revaloración de los pueblos hasta nuestros tiempos. Instrumentos como flautas de pan, quenás y tinyas (tambores) de los chimúes, moches y nazcas, se remontan a más de dos mil años, siendo los instrumentos musicales más antiguos de la historia peruana, quedando como testimonio y evidencia sus cerámicas y restos arqueológicos. Estas culturas han tenido una tradición milenaria, respecto a la música de viento, principalmente en lo que hoy es el Perú, Bolivia y Ecuador, así como parte de

Argentina, Chile y Colombia.

Se han compartido y se siguen compartiendo formas musicales y repertorios similares en el continente, como el yaraví “Pajarillo” del siglo XIX, que también fue parte del repertorio de Atahualpa Yupanqui en el S. XX, o “Vasija de Barro”, obra ecuatoriana de 1950, que también se comparte en el norte peruano por sus artistas populares⁹⁴. Podemos coincidir con el análisis de Montoya en que, posiblemente, los arrieros fueron quienes llevaron y trajeron novedades, también musicales, de otras ciudades y países como Bolivia, Argentina, Ecuador y Colombia.

Respecto al formato instrumental usual en las agrupaciones de NCL, en el que se utilizaron bombos, quenás, zampoñas, junto a guitarras y charango, no fue utilizado en nuestra canciones de estudio, coincidiendo solo en instrumentos como las guitarras, que sí son de tradición campesina peruana de hoy. En el caso de “La Rosa Roja”, además de coincidir en el uso de las quenás y el charango en su versión instrumental, también incluye las trompetas y los violines. En el formato instrumental de “Flor de Retama” y “El Hombre”, se aprecian las guitarras y voces, uso tradicional de Ayacucho. En ninguno de los temas se utilizó bombo andino o algún instrumento similar de percusión.

El Taller de la Canción Popular, impulsado por Celso Garrido-Lecca, en la Escuela Nacional de Música, con la experiencia y aportes que trajo y dio a la Nueva Canción Chilena, aportó al movimiento de música nacional peruana la revaloración de instrumentos andinos como la quena, los bombos, el charango, el siku o zampoña, generando mayor aceptación en la clase media limeña de zona urbana y reafirmando su gusto y herencia a los hijos de migrantes en los conos de la capital, todo ello en una época mayor racismo y clasismo, evidenciada hasta en la propia escuela de música

⁹⁴ Como por el trovador Mario Tabra, quien lo grabó en su álbum *Trovando* (2003).

académica. Además, sería un precedente para que la entonces Escuela Nacional de Música, considere más a la música peruana.

Por su parte en la vertiente costeña, además de la herencia de las guitarras y voces que dejó como herencia Felipe Pinglo, los nuevos autores de canción social introdujeron como era de esperarse los propios elementos e instrumentos de esta forma musical, como el cajón, los bordones, zapateo, percusión, coplas y costumbres hecha música.

8.2.4 *La Nueva Canción y lo Político*

No se podría estudiar ningún fenómeno cultural a profundidad sin considerar los factores socio-políticos, más aún en el movimiento de la Nueva Canción, ya que en ella lo político fue transversal. En ese sentido, este movimiento latinoamericano tuvo cercanía y afiliación a diversos movimientos de izquierda que estaban en auge en aquellos tiempos, teniendo a grandes autores militando en partidos comunistas como Atahualpa Yupanqui, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, entre otros, siendo también censurados, encarcelados y hasta muertos como Víctor Jara. Por otro lado, había artistas muy reconocidos que suscribían desde sus canciones sus posiciones, como Violeta Parra. Pertenecer o no a un partido, no era un requisito de los cantores de la NCL, ya que el movimiento también se dio con espontaneidad, con artistas rebeldes y progresistas, que simpatizaban con algún movimiento político sin ser partidarios y otros que suscribían su sensibilidad humana en sus obras, sin tener alguna posición aún definida, todo en movimiento y desarrollo hacia una madurez política. Víctor Jara, por ejemplo, fue funcionario de la cultura en la Unidad Popular hasta el día de su asesinato.

Los autores estudiados han tenido posiciones definidas respecto a la historia reciente y los conflictos suscitados. Fuentes y Humala se consideran de izquierda,

mientras Dolorier actualmente no. En todos los casos ninguno manifiesta haber militado en algún partido, pero sí tienen posiciones públicas y canciones en donde se aprecian claramente sus posiciones ante los sucesos históricos de su respectiva época y los contextos donde coincidieron. Por otro lado, dentro del movimiento limeño de Nueva Canción, surgieron posiciones definidas dentro de las diversas tendencias de izquierda, como en los grupos e integrantes del Taller de Canción Popular y los grupos independientes a este.

Respecto a las posiciones de los distintos gobiernos, estos no le han prestado la debida atención a un movimiento cultural tan rico y con expresiones tan genuinas que estuvieron en desarrollo, por lo contrario, hubo hasta censuras desde la dictadura Militar de Morales Bermúdez, pasando por Fernando Belaúnde Terry, Alan García, Alberto Fujimori, hasta nuestros tiempos. Una particularidad fue el SICLA durante el gobierno de García, constituyó un logro para algunos, pero para otros, como Manuel Acosta Ojeda, Walter Humala, John Gómez García, entre otros, significó oportunismo del gobierno de Alan García a quien además consideraban genocida. Es así que algunos músicos no aceptaron participar, como el Dúo Arguedas y Vientos del Pueblo. Por su parte, Acosta publicó una crítica constructiva para futuros festivales.

La temática predominante en la música comercial suele transitar entre el desamor y la incitación explícita al consumo del alcohol, lo cual también se puede apreciar en diversas canciones folklóricas. Nuestros títulos de estudio, por el contrario, han mantenido en su esencia una posición contrahegemónica ante esa temática y, de forma explícita, sus autores denuncian sin excepción, la degeneración del arte y el folklore específicamente, por tener como motivación predominante intereses mercantiles. Asimismo, coinciden en el rol político que tiene el arte en la sociedad, lo cual se puede ver reflejado conscientemente en sus canciones. Los nuevos conflictos

sociales que cada autor vivió en su tiempo histórico, hicieron que tomen una posición dentro de ellos, en ese sentido esgrimieron ideas nuevas, más progresistas y democráticas, y estas contradicciones han hecho que nuestros autores creen obras como las de nuestro estudio, y a su vez, los hicieron arribar a nuevos pensamientos y conclusiones.

Vallejo en Perú, como Neruda en Chile, viene a representar un referente para los compositores populares, con su lírica y poesía, es así que todos los autores de nuestros objetos de estudio, en sus obras, dejan visibilizar su admiración e influencia de Vallejo, así como lo manifestaron también en entrevistas.

“Flor de Retama” y “El Hombre” son waynos esenciales en cuanto a la música testimonial, adoptados por la NCP en su vertiente andina, con la revaloración de Walter Humala quien en sus interpretaciones las hizo suyas con el Dúo Arguedas y luego como solista, teniéndolas como antecesoras y pilares de una nueva manera de hacer canción. Su composición “La Rosa Roja” y otras, seguirían entonces ese camino en una línea política y cultural, con los aportes que le dejó su experiencia en Chile, con conciencia crítica e identidad de un artista de nuevo canto. Así se convertiría, dentro de sus aportes y posiciones, en uno de los representantes más reconocidos de lo que también llamaron Trova Andina, que para los años 80, pese al conflicto interno, este movimiento de música testimonial tuvo gran acogida en universidades, donde las facultades se llenaban de seguidores y donde estas canciones fueron las preferidas, interpretadas tanto por autores del folklore tradicional, como de la Nueva Canción, como Martina Portocarrero.

Tanto en la vertiente andina como la costeña, y especialmente afroperuana, se ha sufrido directamente la discriminación, y sus propios autores, intérpretes y recreadores han reivindicado su cultura desde la estética de la música, pero también desde el mundo de las ideas, por ello la intelectualidad y las posiciones antihegemónicas están tan

presentes en la Nueva Canción en el Perú.

8.2.5 *La Censura en La Nueva Canción Peruana*

Entendiendo que las canciones de estudio han tenido representatividad por su aceptación, también lo han tenido por su contenido el cual ha sido transversal a diversos conflictos sociales en el Perú. Sin embargo, surgen particularidades a las que hay que poner atención. Sus autores no son criminalizados o censurados directamente por componer este tipo de canciones, sino por lo que estas podrían representar para la población y en el escenario en el que se desenvuelvan, en relación a las fuerzas hegemónicas y antagónicas en conflicto. Tal es el caso que canciones como “Flor de Retama” y “El Hombre”, que prácticamente son contemporáneas y tratan un tema en común de opresión y muerte a la lucha estudiantil, pero no tuvieron la misma suerte de persecución, ni la tuvieron sus autores o intérpretes. FR retrató una letra en prosa, una letra directa que denuncia y narra el acontecimiento de la matanza de los estudiantes ayacuchanos en 1969 y que diversos gobiernos persiguieron o censuraron a sus intérpretes, casi como a los libros de izquierda en épocas de conflicto interno. Sin embargo “La Rosa Roja”, que contiene una letra poética y simbólica, no retrata un hecho específico sino un ideal, sí ha sido objeto de discriminación y persecución al igual que su propio autor, quien no es criminalizado por la propia obra, sino por la reafirmación política del cantautor, la cual se extiende a su obra, siendo acusado y estigmatizado desde el estado peruano y los medios de comunicación en más de una ocasión, acusado como un ciudadano que comete el delito de apología al terrorismo, que llegó a estar impedido de salir del país.

Al igual que en otros países de la región, la censura se dio de manera implícita y explícita, en sus autores e intérpretes, especialmente en los temas “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”. En el primer caso, quien sufrió la censura y persecución

política fueron sus intérpretes: el Trío Huanta, especialmente en los años 80, donde la canción ya era criminalizada; esto le costó la existencia a la agrupación, por lo cual se separaron y hasta fueron apartados de su profesión, como en el caso de Andrés Palomino Leollac, que era sub oficial de la FAP y fue retirado al poco tiempo de que este contara entusiasta que participó en dicha grabación. Es importante mencionar que “El Hombre” también interpretado por el trío, no corrió la misma suerte y esto se debe posiblemente a que su letra tiene un carácter universal y no hechos específicos frontales, pese a inspirarse en sucesos reales como el mismo tema sobre la lucha estudiantil ayacuchana, el cual es tratado de forma más literal y a la vez con poesía en “Flor de Retama”, el cual genera una marcada identidad con las poblaciones en conflicto, y a su vez, represalias y estigmatización por los grupo de poder. En el caso de Walter Humala, su canción “La Rosa Roja” ha sido criminalizada por redes sociales y en televisión abierta, y su autor, además de estar vetado implícitamente en muchos medios de comunicación abierta, ha sufrido cárcel por sus posiciones políticas. Asimismo, estas tres canciones han sufrido discriminación de un sector social, sea por su tiempo, su contenido político, su naturaleza andina, discriminación racial y clasista, así como sufrir estigmatización, dado que tomaron representatividad en el conflicto interno. Los grandes medios de comunicación han tratado de invisibilizar el aporte de estas canciones y a sus compositores, pese a su popularización y a las décadas de vigencia.

Los países en los que el movimiento de Nueva Canción tuvo más desarrollo y extensión popular fueron Cuba y Chile, en donde hubo gobiernos de izquierdas que, además, apoyaron explícitamente esta forma de hacer arte, de hacer canción, a tal punto que consideraron a sus artistas como embajadores de sus proyectos políticos y entendieron a profundidad la importancia de la función social del arte. Cuba por

ejemplo trasladó a sus artistas en aviones militares para el SICLA en Perú. Argentina también tuvo grandes exponentes, pero ahí jugó un papel importante una tradición cultural de población politizada nacionalista que reconoció, reconoce y valora a sus artistas testimoniales. Políticas progresistas y más democráticas en el Perú, hubieran podido también favorecer y fomentar la NCP, como sucedió en Chile y Cuba, además hubieran podido tener incidencia a nivel latinoamericano en la Nueva Canción. Por el contrario, como se mencionó, en el Perú hubo hasta persecución, tanto a los movimientos sociales, como invisibilización y en algunos casos criminalización a obras o a sus autores. No se tuvo un desarrollo como en los otros países, pero sí una o más de una propuesta auténtica que hoy en día siguen vigentes y se recrean, aunque ya no masivamente.

Otra limitación que tuvo el movimiento en nuestro país, para muchos autores e intérpretes, fue la dificultad de grabar profesionalmente en aquel tiempo, donde las tecnologías no eran tan democratizadas, más aún en provincias; ello no aportó a su desarrollo, entre otras repercusiones dadas por las políticas centralistas.

8.2.6 *Los escenarios de la Nueva Canción*

Los escenarios en los que se desarrollaron los autores de la NCL estuvieron bastante ligados a los lugares en donde se encontraba el pueblo, entendiéndose por ello, cercanos a los trabajadores de la ciudad como los obreros y empleados, y en lugares de asentamiento y descanso de los sectores sociales empobrecidos y en conflicto social; y por otro lado, del campo, como son las comunidades andinas, los trabajadores del campo y las minas. En nuestros objetos de estudio, sus autores y sus obras, así como sus intérpretes, han estado ligados a las diversas agitaciones sociales de mediados del siglo XX y principios del siglo XXI, en donde, al igual que los autores latinoamericanos, han compartido su trabajo en zonas rurales de donde descienden, en zonas de conflicto,

marchas, plantones, sindicatos, mítines, plazas, entre otros.

Es importante mencionar que las peñas, al igual que en la NCCh, aportaron al desarrollo, construcción y difusión de la NCP.

8.3 Sobre el análisis musical

- La tradición, siendo una dinámica asumida por un pueblo que está en constante movimiento, genera nuevas propuestas pero enraizadas en una cultura, como es el caso de los waynos estudiados que desde el mismo nombre provienen de una forma musical prehispánica, y que hoy en día comparte un consumo recurrente y de preferencia en el Perú. Los títulos estudiados, sin ser waynos campesinos, son waynos ayacuchanos, provinciales, con un estilo que empezó a desarrollarse en los años 70 y 80, donde la cadencia de los mismos se hizo con un tempo más lento, lo que permite darle una especial atención a la letra y a las reflexiones políticas y sociales que habitan sus canciones. Se puede decir que el wayno llegó a ser alcanzado por la influencia de la NCL, pero a su vez, aportaría desde su forma musical genuina a esta experiencia latinoamericana.

- Las canciones estudiadas siguen la tradición pokra chanca en sus formas musicales con aportes y formatos de folklore con guitarras y voces, así como otros aportes instrumentales, diferenciándose de las formaciones latinoamericanas más usuales.

- Dentro del análisis musical, la letra fue una guía importante para identificar y definir los parámetros musicales analizados. En tal sentido, el análisis hecho en obras con letra, como las del estudio, revelan resultados musicales en donde el texto evidentemente ha cumplido un rol fundamental en los diversos aspectos en los que podemos definir y dividir el análisis formal de una canción. También veremos aportes

musicales o variaciones a la manera tradicional de interpretar el estilo, en la armonía, melodía, como en presencia y ausencia del canto.

- El elemento de raíz folklórica, característica principal en la NCL, es evidente en nuestros objetos de estudio, tal como ha sido analizado en estudios sobre waynos campesinos y mestizos desde finales del siglo XIX, como lo son “El Wayno del Cuzco”, “La Sangre de los Cerros”, “La música de los incas y sus supervivencias, Ranulfo”, “El Hombre”, “Urpischallay”, entre otros estudios.

- Tanto las dinámicas rurales y provinciales que se reconocen en sus músicas, como lo hacen con el wayno, así como el indigenismo de principios del siglo XX, las corrientes migratorias y por último el proyecto nacionalista de Velasco Alvarado, contribuyeron a la aceptación y popularización del wayno y, por extensión, de estas propuestas musicales.

- Es importante entender que a la Nueva Canción no la determina un género o forma musical, más bien, varios; mientras sí las define una raíz, como es la cultural o folklore propio de cada país, así como sus formas de música mestiza popular, en ambos casos provenientes de una extracción social no privilegiada, valga la redundancia, una música popular cercana a la marginación por parte de las élites peruanas hasta llegar incluso a la discriminación, situaciones de racismos y clasismos que compartimos históricamente como latinoamericanos, en un intento de resolver los problemas que dejaron las distintas imposiciones de las colonias, en este caso desde el arte comprometido.

A continuación, detallaremos las conclusiones en relación a la aproximación analítica de nuestras canciones de estudio, sus similitudes y las particularidades que hay a diferencia del wayno tradicional y campesino, desde los parámetros musicales

utilizados.

8.3.1 Letra y partitura

La partitura de una canción de forma musical de raíz folklórica como es el wayno es solo una aproximación a la misma musicalidad escrita en papel, ya que esta mantiene un *swing* propio del wayno, que no es precisamente exacto al formato europeo, pero dicha escritura genera un orden para la aproximación analítica.

La forma canción es la que más se ajusta a los títulos estudiados, porque contiene temáticas más sociales y políticas, las cuales en la cultura andina han sido recurrentes. Si bien a finales del siglo XX los D'harcourt dan cuenta de dos monodias con contenido político, Montoya (2013) recopila canciones campesinas de finales del siglo XIX y principios del XX, revelando que la temática política es la tercera temática recurrida en todos los departamentos estudiados (o regiones), después de las temáticas del ciclo vital y el amor. Precisa Montoya que en Ayacucho la temática política ocupa 16 canciones recopiladas, el doble y más que en los demás departamentos, abarcando temas como la sumisión, evidencia de opresión, pobreza y rebeldía, así como hechos históricos testimoniales de la memoria colectiva en sus letras, las relaciones económicas que evidencian los rezagos de la feudalidad en el campo y una rebeldía claramente expuesta en su estética campesina dentro de sus canciones. Por lo que podemos concluir la importancia del wayno ayacuchano y su papel de ser un medio comunicativo popular.

Los objetos de estudio, pokra chanca, expresan en sus canciones nuevas los problemas de estos tiempos nuevos, teniendo un tratamiento estético de particular atención; ellos no necesariamente riman, ni son literales, sino usan algunos símbolos y definitivamente más periodos musicales, de tres a cuatro, que los waynos tradicionales, en donde cada estrofa si bien musicalmente es similar, varía la letra en cada una. La

experiencia social y la época influye en sus autores, así como el conocimiento de su propia cultura, sumado a la educación universitaria, que les dio una amplitud más allá de lo regional.

8.3.2 Símbolos líricos en los temas de estudio

Las canciones estudiadas proponen no ser un panfleto político pese a las posiciones claras de sus autores y los hechos que exponen, sino por el contrario, tienen un tratamiento poético con simbología expuesta en la canción, empezando por los propios títulos “Flor de Retama”, “El Hombre”, “La Rosa Roja”.

En FR, el color amarillo de la retama, como da cuenta Huamán, concentra la luz del sol, la pureza del oro y la miel, y conoce el Hanan Pacha, Kay Pacha y Uku Pacha (cielo, tierra y subsuelo), en relación al tiempo futuro, presente y también pasado, es decir, conoce los acontecimientos del mundo. Por su parte El H hace referencia al ser humano que domina contra el que sí quiere ser, el que está en disputa de llevar el destino del mundo, en un claro antagonismo de definición del papel de rechazar lo que no se quiere ser en contraste con lo que sí se quiere ser, el símbolo de las rodillas como sometimiento o rendición es rechazado, tomando una posición de dignidad ante el abuso o la opresión del “tirano”. Finalmente, RR hace referencia a una rosa y con ella al espíritu, la transformación del dolor o el crecimiento de la misma en la tierra, claramente en referencia a la posición política de izquierda del autor, símbolo que además se presenta en pasado en las estrofas y en futuro en la fuga. Podemos concluir que, en todos nuestros títulos de estudio existe un cuidadoso tratamiento de la letra, en donde se introducen metáforas y frases literales con propósito estético y de contenido.

Se ha podido evidenciar cómo Ranulfo Fuentes, en El H, utiliza octosílabos de seis versos, dándole una importancia prioritaria al mensaje, sin repetir las palabras,

siendo prácticamente las palabras “quiero” y “no quiero” las únicas constantes en su propuesta poética para esta canción. En RR y FR no se evidencian octosílabos como una constante, por lo que el conocimiento literario de Ranulfo Fuentes se hace evidente en el tratamiento de su letra.

Las canciones estudiadas, dentro de la tradición estética, conservan las apoyaturas, que son ornamentos de interpretación característicos de la cultura andina, se dejan apreciar constantemente en el género wayno por su alta expresividad. Asimismo, las canciones recitan frases, no cantadas, en donde le dan énfasis al mensaje y una vez más al contenido en la unidad musical.

8.3.3 Sobre la estructura

Los waynos ayacuchanos más comunes, anteriores a las canciones de estudio y los waynos tradicionales, solían ser binarios AA y BB', y los títulos analizados son ternarios asimétricos A - B - B'. Para los D'Harcourt, en su libro *La música de los Incas y sus supervivencias*, las formas ternarias, así como las fugas, eran excepcionales, en referencia a estudios de waynos del siglo XIX. Sin embargo, “El Hombre” y “La Rosa Roja” cuentan con fugas y son binarias C y D, mientras “Flor de Retama” con una fuga ternaria, manteniendo la misma forma ternaria que las estrofas C – D – D'(ABB'). Nuestros waynos mestizos provienen de una raíz folklórica, tienen una identidad propia en su forma ternaria y la inclusión de fugas, entendiéndose que son temas de finales del siglo XX.

8.3.4 Distribución silábica

FR y RR, respetan en gran medida la acentuación de palabras del español practicado en el Perú, pero además hay acentuaciones cantadas en las últimas sílabas, principalmente al final de cada semifrase, como en el caso de FR; ello depende del

pulso fuerte del wayno en cada semifrase que suele coincidir con la última sílaba. En El H se percibe la tendencia a enfatizar las últimas sílabas de las palabras, ya que coinciden con el primer pulso de un nuevo compás. Las melodías son en su mayoría silábicas, cada sílaba corresponde a una nota musical, pero también se da, aunque en menor medida, la unión de dos sílabas para una sola nota, debido a una fonética urbana, que se da por ejemplo en la capital limeña, influencias de haber vivido en dicha ciudad.

8.3.5 *Análisis rítmico*

Respecto al tempo de la canción, se mantiene en un movimiento andante de aproximadamente 80 ppm, siendo más acelerada la parte final de la fuga, situación similar a los waynos del cuzco estudiados por Josafat Roel Pineda, pero más lentos que el wayno tradicional ayacuchano, según da cuenta Chalena Vásquez. Se utilizó la unidad de tiempo y compás de 2/4, así como la de 2/8 en momentos donde se percibe acentuaciones especiales o un poco marcadas. Las canciones reafirman lo dinámicos y variados que pueden ser los compases en la música andina.

Dentro de las disposiciones de las combinaciones rítmicas usadas en diversas partes del mundo en la música popular del siglo XX, se usan las dos síncopas, seguidas por un saltillo, más dos corcheas, como lo señalan los D'Harcourt⁹⁵. En las canciones analizadas, dichas figuras rítmicas son también las más usadas en cada una, y su disposición suele coincidir total y parcialmente con la combinación rítmica mencionada, lo cual da cuenta también de la influencia que tiene la música popular en estas composiciones en wayno.

Cada estrofa analizada tiene variaciones en la composición rítmica por

⁹⁵ Haciendo referencia a que, según el brasileño de Mello, estas son de herencia africana en su país, algo similar a lo que sucede con las figuras de las marineras, las cuecas, que tienen influencia evidentemente europea andina y afrodescendiente.

semifrases, motivos y pulsos, dada la intencionalidad estética del intérprete y cantidad de sílabas utilizadas por motivos y semifrases; es decir predomina la importancia de la letra en la composición.

Las figuras más comunes encontradas serían la sincopa andina, saltillo, galopa invertida, dos corcheas y negra. La galopa no aparece en “El Hombre”, pese a ser un wayno de raíz ayacuchana. En las estrofas, las figuras que más se repiten son las síncopas y los saltillos y en la fuga; las figuras que más se repiten son las síncopas y las dos corcheas similares a otras músicas del mundo.

La cantidad de figuras rítmicas totales de cada título, muestran qué tema es más extenso que el otro, así como cuál ocupa más letra. FR tiene un total de 115 figuras rítmicas en las estrofas y 76 en la fuga, El H utiliza 96 en las estrofas, y RR 80. En estas dos últimas canciones, las fugas coinciden curiosamente con un total de 48 figuras. Otra particularidad es que las figuras rítmicas en El H son casi homogéneas, lo que evidencia el predominio y rigurosidad de la letra, y la posibilidad de la musicalización posterior encajada, tomando como eje el primer periodo A, B, B'. En el caso de FR, la primera semifrase es igual a la segunda (sma1 a sma1') y la frase B a la frase B'. Por su parte, en RR cada periodo es similar entre sí, en sus frases surgen muy leves variaciones según la necesidad interpretativa o cantidad de sílabas. En todos los casos, se evidencia que las frases B y B' son igual rítmicamente; es aquí donde concluye cada pensamiento y hay un mayor peso respecto a las ideas musicales y conclusiones de las ideas líricas. En la fuga hay ampliación de motivos y semifrases, ello ligado estrechamente a la necesidad de la letra y la interpretación, siendo periodos casi homogéneos, con variaciones en uno u otro pulso.

Se puede apreciar que las canciones no tienen uniformidad respecto a los codos o momentos instrumentales después de cada frase. “El Hombre” es el que menos

instrumentación tiene, tras culminar cada frase, seguido por “La Rosa Roja”; ambas coinciden en una narración más fluida de las estrofas. Sin embargo, “Flor de Retama” es el que más presencia instrumental denota en la conjugación de los grados V/III y III, es decir dominante y tónica mayor, donde hay mayores silencios de voz. En este punto FR tendría más cercanía a los waynos campesinos tradicionales.

8.3.6 *Motivos*

Para el análisis del motivo, se coincide con lo que señala el tratado de Bas (1981), que las obras con letra constituyen una guía para el análisis. Es así que hemos podido encontrar motivos no solo en una medida de pulsos y compases, sino también evidenciados en su frase textual, que a su vez puede ser una frase musical, como pasa en una oración (una idea) y la mitad de está oración, que es fácil de percibir por el texto y la conducción de la melodía como la semifrase, por ello muchos motivos ocupan en algunos casos una semifrase completa y hasta dos motivos por semifrases. Se concluye que existen particularidades como se percibe en “Flor de Retama”, que con la palabra amarillando se cierra un motivo y, a su vez, la misma palabra abre el siguiente motivo. En síntesis, la letra en la música cantada es fundamental en este análisis, ya que música y lírica son una unidad en la composición estética y de contenido.

8.3.7 *Ámbito*

Como waynos considerados mestizos, en FR y El H se aprecia que el desarrollo de las canciones llega a tener el ámbito de una trecena, y RR, el de una oncená, encontrándose en todos los casos la nota más grave a una cuarta justa descendente de distancia de la fundamental, la cual solo aparece en su primera octava, y la nota más aguda, a una tercera menor de la segunda octava en FR y en El H, mientras en RR la nota más aguda es la segunda octava de la fundamental.

Que el primer grado no aparezca, que el inicio de la melodía inicia en el quinto grado a la octava del primer grado, que estas frases concluyan en el tercer grado y la abundancia del octavo grado, son características propias del wayno, similares a las que Roel Pineda encontró en la década del 50, en su investigación del wayno del Cuzco, más al sur del Perú, con lo cual concluimos que siguen prevaleciendo características en la forma musical andina en la interpretación del wayno.

8.3.8 Escala

La escala predominante en la música andina es la pentatónica, en monodias de finales del siglo XIX., como lo demostraron los D'Harcourt. Si bien en los títulos estudiados es lo más predominante, podríamos concluir que no son escalas pentatónicas puras, ya que tienen notas y elementos de otras escalas. En los temas El H y FR hay similitud a lo que se conoce como la escala menor andina, con la presencia del grado sexto aumentado, donde el séptimo no actúa como sensible. Mientras en RR se ve una cercanía a la escala armónica. Asimismo, se aprecia la escala pentatónica pura en las fugas de El H y RR. En conclusión, este elemento de raíz indígena como es la pentafonía, si bien no fue el único utilizado en nuestras culturas, hoy predomina en este tipo de canciones, así como la influencia de escalas de estéticas occidentales, sea por influencia de música popular o académica, como la barroca, que llegaría con los españoles. Llama la atención la melodía en La Rosa Roja que, al culminar las semifrases a2, la escala va del tercer grado de la regional mayor, en modo frigio pentatónico descendente, resolviendo en la fundamental Bb (si bemol mayor), en la letra “wayno serrano”, “a la indolencia” o “de nuestros niños”

8.3.9 Curva melódica

En la curva melódica se ven diversos gráficos que van en relación a cómo se

desarrolla la melodía en relación a la letra, en las estrofas, encontrándose en común que todas empieza en el V grado, como nota más grave, llegando al clímax en las notas 5 del índice acústico científico, pero en diversos pulsos, semifrases o motivos de la estructuración de cada tema. En la melodía abunda el octavo grado de la fundamental, terminando melodías en tercer grado y empezando en el V. El clímax también lo encontramos con la tercera octavada, que genera un ámbito de trecena en FR y El H. Respecto a La RR, su clímax viene a estar en la segunda octava de la nota fundamental que aparece constantemente en una semifrase de respuesta, o en la segunda repetición de esta, con el mismo texto, generando una onцена.

Además, se puede concluir que la melodía tiene variaciones respecto a su curva melódica en relación al texto, en donde se suele repetir la frase B como B', y en donde están los puntos más altos, según la importancia que se le ha dado en la expresión del canto. Es decir, hay un clímax en la frase A, o en B o B', así como menor movimiento melódico en cualquiera de las tres. En todos los casos coincide la semifrase más baja al empezar el tema y alguna nota más alta al culminar el periodo, es decir en la frase B'.

8.3.10 Intervalos

Al igual que en las otras características analizadas, el mayor texto va a determinar mayor cantidad de intervalos. Los intervalos que se aprecian con mayor frecuencia son los unísonos y los de segundas, esto debido al predominio de la escala pentatónica en la melodía, viéndose un intervalo máximo de cuarta, que aparece para presentar el tema y se repite en algunos inicios de semifrase. La mayor parte de intervalos son consonantes y de corta distancia. Asimismo, la aparición de segundas menores se da debido a las variaciones de la melodía en su relación a la escala menor andina, o características de la escala armónica o melódica, según sea el caso. En la melodía, se deja visibilizar una estética mestiza, que tiene elementos de la raíz andina y

elementos occidentales, sin existir, alguna pureza, de por medio. Los inicios de las canciones tienen la característica cuarta justa ascendente, desde el quinto grado al primer grado en su octava; en otras secciones se aprecia el séptimo grado aumentado, que no actúa como sensible, y la aparición del sexto grado en momentos importantes de la letra y música, así como la ausencia del primer grado en la melodía.

8.3.11 Acordes

Un elemento importante de raíz folklórica es la persistencia de la bimodalidad andina, frecuente en la armonía, que consiste en empezar en un grado menor, desarrollarse en mayor y culminar en menor, lo cual es característico también en otras formas populares, pero frecuente en el wayno mestizo⁹⁶. En la armonía, los acordes son propios de la escala armónica o melódica, en donde encontramos, por ejemplo, el quinto grado mayor. No obstante, mientras este quinto grado mayor se da en la melodía, aparece la nota del tercer grado menor, debido justamente a tener frases con melodía pentatónica, lo cual genera una particular tensión, que por ejemplo encontramos también en otro tipo de música popular, como en las melodías del *blues* y otras formas musicales.

Además, pese a no tener un tratamiento formal dentro de la composición con el lenguaje de la armonía funcional, en la práctica hay tensiones en la melodía y su relación con la armonía, con séptimas, novenas, oncenas y treceñas. Por otro lado, se evidencia que la bimodalidad se aplica constantemente en los grados resolutivos V – I y V/III – III, en progresiones de cuartas ascendentes y descendentes, debido a que también hay un juego constante de progresiones al culminar las primeras frases, especialmente en “Flor de Retama” y “La Rosa Roja”.

⁹⁶ Según Romero (2007) “la música mestiza se caracteriza por estar abierta a los cambios e innovaciones” (p. 231).

8.3.12 Conclusión

En la Nueva Canción en el Perú, en su vertiente andina, sus autores evidencian, reconocen y activan el conocimiento de su propio folklore, como el wayno ayacuchano, con cadencias más lentas, por la necesidad reflexiva del mensaje. Se aprecia en estas piezas musicales influencias conscientes, o no, de la música popular del mundo, así como posee una estructura diversa en relación al wayno tradicional, influenciada –concluyendo y concordando con Chalena Vásquez– por la NCL. Tanto en la composición y en fonogramas de estudio, se aprecia también la preferencia autoral y la cercanía a la música popular (vals, ranchera, bolero), cumpliendo así con las características de la NCL pero en una versión auténtica sobre la Nueva Canción en el Perú. Asimismo, se tiene que los mensajes también coinciden con el movimiento de la NCL, siendo los autores sensibles y estando atentos a su realidad, a los problemas propios de su momento histórico, poniendo sus obras al servicio con un contenido reflexivo, social y político expresado en su propuesta lírica, con acercamiento diferenciado a las ideas de izquierda en el Perú. Estas canciones, a la fecha de culminación de esta tesis, siguen vigentes en protestas, en actos culturales y en movilizaciones sociales de denuncia de casos de violación de derechos humanos, o de demanda de ejercicio de derechos humanos en cualquiera de sus formas, así como en escenarios y recitales culturales, aunque, estos últimos no necesariamente constantes ni masivos.

Se pueden notar particularidades musicales y estéticas en el análisis pormenorizado de cada canción, las cuales se han evidenciado en la minuciosidad y propuesta analítica que corrobora propuesta y diversidad, las tensiones particulares por el uso de la escala pentatónica en armonías bimodales con acordes de la escala armónica o melódica, un acercamiento a la armonía funcional en la práctica, todo ello conjugado en una propuesta sonora profunda, como instrumento educativo y reflexivo.

Sobre el método, además de bibliográfico (tanto especializado como histórico) es experimental, lo que responde a la necesidad surgida en el largo proceso de investigación con el que se pretende abrir el debate acerca de lo estético y lo social para el estudio de fenómenos culturales.

REFERENCIAS

- Acevedo, Saúl. (2019). No existen muchas entrevistas concedidas por Américo Valencia. La que comparto se la hice como parte de la sección Apéndices. *Facebook*. En:
https://www.facebook.com/saul.acevedoraymundo/posts/pfbid0k4JrAFFfSdQky3xSL6Tsb2z819XHCgmt5sM8sF17vwL7q41qvCZCaYHkCokcHJxtl?_rdc=2&_rdr
- Acosta, M. (1986). La nueva canción. *Manuel Acosta Ojeda*. En:
http://home.snafu.de/angelam/Nueva_cancion.htm
- Acosta, M. (1986). La vieja canción. *Manuel Acosta Ojeda*. En:
http://home.snafu.de/angelam/Vieja_cancion.htm
- Acosta, M. (2011). Luis Abelardo Takahashi Núñez El Hijo De Dos Imperios. *Manuel Acosta Ojeda*. En: <http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011/11/luis-abelardo-takahashi-nunez.html>
- Aguirre, C. (2013). *Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano*. Carlos Aguirre. PUCP. *Histórica* XXXVII.2, 137-168. En:
<https://doi.org/10.18800/historica.201302.004>
- Álvarez, J. (2007). Esperando al Trovador. *La República*. 1/5/2018. En:
<https://larepublica.pe/archivo/261579-esperando-al-trovador>
- Andina (2019). Perú-Japón: músicos, literatos y artistas que testimonian una centenaria amistad. *Andina, Agencia Peruana de Noticias*. En:
<https://andina.pe/agencia/noticia-perujapon-musicos-literatos-y-artistas-testimonian-una-centenaria-amistad-747450.aspx>
- Aransaenz, A. M. (2017). Declaran Patrimonio Cultural de la Nación a la Obra musical de María Isabel Granda y Larco. *El Peruano*. En:

<https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/declaran-patrimonio-cultural-de-la-nacion-a-la-obra-musical-resolucion-vice-ministerial-no-001-2017-vmptic-mc-1472348-1/?fbclid=IwAR3Q7kPTdaowatZWQvmIUe7XWJw2vB-2Ij0q1Yg9Z0P1YttZeM0Ja6Ma1O0>

Arguedas, J. M. (1958). Notas elementales sobre arte popular religioso y la cultura mestiza en Huamanga. *Revista del Museo Nacional*, t. XXVII.

Arguedas, J. M. (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Mosca Azul & Horizonte.

Aviruká (2018). Manuel Acosta Ojeda y Luis Abelardo Nuñez. "El Nuevo Día". Cantan Los Kimsa. Vals. NOMBRE DEL CANAL. *Youtube*. En:

<https://www.youtube.com/watch?v=D1-31oxs0Y0>

Bade, G. (2020). Víctor Jara. Música Popular. En:

<https://www.musicapopular.cl/artista/victor-jara/>

Bas, J. (1981). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi.

Batallé, J. (2019). El peruano Daniel 'Kiri' Escobar, trovador comprometido en París.

Entrevista. *RFI – Radio Francia Internacional*. En:

<https://www.rfi.fr/es/cultura/20190405-el-peruano-daniel-kiri-escobar-trovador-comprometido-en-paris>

Burga, M. (2001). Lo andino hoy en el Perú. *Quehacer* 128. En:

<http://www.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh128mb.htm>

Bustamante, E. (s.f). Apropiações y usos de la canción criolla 1900-1939. *Contratexto*

Digital (5), 1-27. En: <http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/pdf/09.pdf>

Caicedo, P. (2013). La canción artística latinoamericana: identidad nacional,

"performance practice" y los mundos del arte. Tesis doctoral, Universidad

Complutense de Madrid. *Dialnet*. En:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=98615>

- Cardenal, E. (2009). Del Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano, celebrado en Del Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano, celebrado en México, en 1982. Krusay. Blogspot de Google. En:
<https://krusay.blogspot.com/2009/03/del-primer-festival-del-nuevo-canto.html#>
- Clarín (2017). Su Buenos Aires querida. *Clarín*. En:
https://www.clarin.com/espectaculos/buenos-aires-querida_0_Skeft2Yg0Yx.html
- Consuegra, S. (2008). Análisis estilístico de la canciónística del trovador Silvio Rodríguez, atendiendo a los niveles léxico-sintáctico. Tesis de licenciatura, Universidad Central Marta Abreu de Las Villas, Santa Clara, Cuba. *1library*. En: <https://1library.co/document/zww0gngq-analisis-estilistico-cancionistica-trovador-silvio-rodriguez-atendiendo-sintactico.html>
- Córdova, C. (2014). Al pie de la esperanza es el nombre que lleva el disco editado por la siempre recordada agrupación nacional Vientos del Pueblo. *La Mula*. En:
<https://lamula.pe/2014/07/09/al-pie-de-la-esperanza-es-el-nombre-que-lleva-el-disco-editado-por-la-siempre-recordada-agrupacion-nacional-vientos-del-pueblo/cristianarturo.cordovaalfaro/>
- Cinencuentro (2009). *Mercedes Sosa en "Chabuca Granda...confidencias"*. *Dailymotion*. En: <https://www.dailymotion.com/video/xapqxb>
- D'Harcourt, R. y M. (1990). *La música de los Incas y sus supervivencias*. Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- Díaz, C. (2018). Nace La Nueva Trova. La Jiribilla. *Época 2*. En: 5/4/2018.
http://epoca2.lajiribilla.cu/paraimprimir/nro13/266_13_imp.html
- Díaz, F. (2014). Primer Encuentro de la Canción Protesta: peleando aprendió a cantar. *El Diablo Ilustrado*. En: <http://eldiablo-ilustrado.blogspot.com/2014/08/primer->

encuentro-de-la-cancion-protesta_95.html

Dispoética (s/f). Chabuca Granda-Bello Durmiente. *Dispoética*. En:

<https://dispoetica.com/chabuca-granda-bello-durmiente/>

El Diario (1982). Martina Portocarrero el canto del pueblo. *El Diario*.

El Rincón Musical Peruano (s.f.). *Daniel "Kiri" Escobar*. El Rincón Musical Peruano.

En: <https://musicaperuana.com/espanol/kiri.htm>

El Telégrafo (2013). Chabuca Granda, la brisa de Lima. *El Telégrafo*. En:

<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/chabuca-granda-la-brisa-de-lima>

Garay, J. (2008). La voz del jilguero. Purunmarka. *Blogspot de Google*. En:

<https://purunmarka.blogspot.com/2008/11/la-voz-del-jilguero.html>

Grancomboclub (2014). En 1986 Alan García a través del "infame" SICLA se habría metido al bolsillo a los jóvenes izquierda de entonces. *Facebook*. En:

<https://www.facebook.com/grancomboclub/posts/791983700862076>

Guerra, M. I. (2001). Celso Garrido Lecca: «La sociedad peruana no ha integrado al músico». *Cyberayllu*. En:

https://andes.missouri.edu/andes/cronicas/mig_garridolecca.html

Guevara, J. (2010). El caso: “Cholo soy, y no me compadezcas”. Jinre. *Blogspot de*

Google. En: <https://jinre-jinre.blogspot.pe/2010/06/el-caso-cholo-soy-y-no-me-compadezcas.html>

Guevara, J. (2023). Víctor Jara y el Perú. *La Mula*. En:

<https://jinre.lamula.pe/2023/09/12/victor-jara-y-el-peru/jinre/>

Grupo Cultural Arguedas (1982). *Acerca del arte popular*. Folleto.

Hernández, R., Fernández, C. & Baptista, P. (2014). Metodología de la investigación (sexta edición). McGraw-Hill / Interamericana Editores, S.A. de C.V. En:

<https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>

Hauser, A. (1951). *Historia Social de la literatura y del arte*. Yorik.

https://www.academia.edu/34247420/HISTORIA_SOCIAL_DE_LA_LITERATURA_Y_EL_ARTE_ARNOLD_HAUSER

Huamán, C. (2006). *Atuqkunapa pachan. Estación de los zorros: aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*. Altazor .

Huamán, C. (2015). *URPISCHALLAY Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura andina en el Wayno*. Altazor.

Infobae (2022). Día Mundial del Folklore: origen y cuáles son las danzas folklóricas peruanas que son patrimonio cultural. *Infobae*. En:

<https://www.infobae.com/america/peru/2022/08/22/dia-mundial-del-folklore-origen-y-cuales-son-las-danzas-folkloricas-peruanas-que-son-patrimonio-cultural/>

Infobae (2022). La nueva trova cubana, paradigma de la canción protesta, pierde un pilar. *Infobae*. En: <https://www.infobae.com/america/agencias/2022/11/22/la-nueva-trova-cubana-paradigma-de-la-cancion-protesta-pierde-un-pilar/>

Jáuregui, E. (2016). Manifiesto del Nuevo Cancionero. *Clang* (4), 78-84. En: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53876/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Jáuregui, E. (2017). Andrés Soto, un homenaje póstumo al gran cantautor peruano. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/andres-soto-homenaje-postumo-gran-cantautor-peruano-442406-noticia/>

Jiménez, W. (2015). Manuel Acosta Ojeda, su obra es su vida. Uno de los principales personajes de nuestra cultura cumple hoy, 85 veranos. *La Mula*. En: <https://redaccion.lamula.pe/2015/03/16/manuel-acosta-ojeda-su-obra-es-su->

vida/wilijimenez/

La República (2022). “Cholo soy”: ¿la popular canción de Luis Abanto Morales es un plagio? *La República*. En: <https://larepublica.pe/datos-lr/respuestas/2022/06/03/cholo-soy-la-popular-cancion-de-luis-abanto-morales-es-un-plagio-musica-criolla-evat>

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.

Last.fm. (s.f.). Martina Portocarrero. *Last.fm*. En: <https://www.last.fm/es/music/Martina+Portocarrero/+albums>

Lévano, C. (2015). Vallejo Militante y obrero. *Diario UNO*. En: 12/4/2015. <http://diariouno.pe/columna/vallejo-militante-obrero/12>.

Lévano, C. (2008). *Un cancionero escondido. Historia y Música del Centro Musical Obrero de Lima 1922 – 1924*. Editora Magisterial Servicios Gráficos.

Leyva, C. (1999). *De vuelta al barrio. Historia de la vida de Felipe Pinglo Alva*. Biblioteca Nacional del Perú.

Librería San Francisco (2019). Letra 328: Tu Vallejo Militante y obrero tus manos son de viento de Daniel "Kiri" Escobar. Libros - Librería San Francisco. *Blogspot de Google*. En: <https://libros-san-francisco.blogspot.com/2019/04/letra-328-tus-manos-son-de-viento-de.html>

Mariátegui, J. C. (1925). *El Artista y la Época*. Amauta.

Martínez, M. (2008). *Manuel Acosta Ojeda, arte y sabiduría del criollismo*. Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas.

Mendívil, J. (2012). El Jilguero del Huascarán: un cronista musical de su tiempo. En: 10/4/2018. Suburbano. En: <https://suburbano.net/el-jilguero-del-huascaran-un-cronista-musical-de-su-tiempo/>

Mendoza, R. (2008). La voz del Jilguero. *La República*. En:

<https://larepublica.pe/archivo/375452-Iconos-musica-la-voz-del-jilguero>

Molina, P. (2016). *¿Eso es tradicional? – Procesos de construcción e incorporación de nociones sobre lo ‘tradicional’ a través de las trayectorias musicales de los integrantes del Trío de Música y Canto Popular ‘Los Cholos’ en Lima*. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica Del Perú. Redalyc. En:

<https://doi.org/10.18800/anthropologica.201801.004>

Montoya, R. (2013). *Encanto y celebración del Wayno*. Gráfica Biblos.

Montoya, R. et al. (1997). *La Sangre de los cerros: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Universidad Nacional Federico Villareal.

Mundo sikuriano (2009). El Perú esta de duelo lamento comunicar la partida de un

destacado músico puneño. Mundo Sikuriano. *Facebook*. En:

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0V4ZPWCYXuagKUxfs82p5nteL1rDezEf1BH7R2wgirdWGc6FXMQ63R94Wzg197oTjl&id=1501840359895088&_rdc=2&_rdr

Metro Rtv (2021). Chabuca Limeña – Varios Artistas / Créditos: Tv Perú / Sonidos del Mundo. *Metro Rtv. YouTube*. En: 3/5/2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=bN1tTWo97GI>

Nicola, N. (2022). ¿Por qué Nueva Trova? *Boletín Música*, 58, 59-64. Casa de las Américas. En: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/58/p59-64%20BM%2058.pdf>

Núñez, C. (2014). Canciones, epístolas y otros adefesios – Testimonio de Obras Andrés Soto. *Listamusicacriolla.com*. En: <https://listamusicacriolla.com/canciones-epistolas-y-otros-adefesios-testimonio-de-obras-andres-soto/>

Oliart, P. y Lloréns, J. (1984). La nueva canción en el Perú. Comunicación y cultura,

12, 73-83. *Academia*. En:

https://www.academia.edu/29798360/oliart_llorens_nueva_cancion_pdf

Oliver, P. (1989). *Screening the blues: aspects of the blues tradition*. New York: Da Capo Press.

Pajuelo, C. (2005). *Raúl García Zarate, Fundamentos para el estudio de su vida y obra*.

Tesis de Maestría. Universidad de Helsinki. Helda. En:

<http://hdl.handle.net/10138/43174>

Peralta, H. P. (2003). *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano*. Tesis de maestría. Repositorio Universidad Andina Simón Bolívar.

Quito, Ecuador. En: <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2523>

Perlacio, R. (2019). La música tradicional como recurso didáctico en el proceso de aprendizaje y formación en EIB. Tesis de Licenciatura, Universidad San Ignacio de Loyola. *Repositorio USIL*. En:

<https://repositorio.usil.edu.pe/entities/publication/74edfd47-8738-45fb-b0b5-7f2512bd0aab>

PERRERAC (s.f.). Obra colectiva: Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce (1972). *PERRERAC*. En: <http://perrerac.org/obras-colectivas/obra-colectiva-festival-internacional-de-la-cancin-del-agua-dulce-1972/1672/>

PERRERAC (s.f.). Obra colectiva: Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano (1984). *PERRERAC: La canción, un arma de la revolución*. En: <https://perrerac.org/album/obra-colectiva-primer-festival-del-nuevo-canto-latinoamericano-1984/5197/>

Perú21 (2017). Andrés Soto: La pérdida del compositor criollo más importante de los últimos tiempos. Cultura. *Perú21*. En: <https://peru21.pe/cultura/andres-soto-perdida-compositor-criollo-importante-ultimos-tiempos-86871-noticia/>

Ramos, I. (2012). *Políticas del Folklore. Representaciones de la tradición y lo popular*.

- Militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui*. Tesis de Magíster, Universidad de Chile. Academia. En:
https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=UtuZTRAAAAAJ&citation_for_view=UtuZTRAAAAAJ:d1gkVwhDpl0C
- Rimbot, E. (2006). Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo. *Cátedra de Artes* (3), 27–28.
- Robayo, M. (2015). La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. *Revista Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 10 (16), 55-69. Universidad de Rioja. *Dialnet*. En:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5240822>
- Rodríguez, C. (2006). Poesía y cantautores: una propuesta de historia de la literatura española Tesis de Maestría. Universidad de Salamanca. redELE. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. España. En:
<https://www.mecd.gob.es/educacion/mc/redele/biblioteca-virtual/numerosanteriores/2009/memoriamastr/1-semester/rodriguez-m.html>
- Roel Pineda, J. (1959). El Wayno del Cuzco. *Folklore Americano*, 6-7, 129-245.
- Romero, R. (2007). La música tradicional y popular. En *La música en el Perú* (pp. 214-283). Fondo Editorial Filarmonía.
- RTVE (1977). Shirley MacLaine y Julio Iglesias. *RTVE Play*. En:
<https://www.rtve.es/play/videos/300-millones/300-millones-shirley-maclaine-julio-iglesias-1977/1572036/?t=37m48s>
- Santa Cruz, N. (s.f.). Entrevista de Nicomedes a Víctor Jara. *Nicomedes Santa Cruz*. En: 30/4/2018. <http://www.nicomedessantacruz.com/espanol/entrevistas.htm>
- Sonidos del Mundo (2023). Sucedió en el Perú: SUSANA BACA. TV PERÚ. *Youtube*. En: 03/09/2024. <https://youtu.be/FW78RoL4rAE>

- SUTEP (2018). Huelgas históricas. *SUTEP*. En: <https://sutep.org/organizacion/huelgas-historicas/>
- Tejada, A. (s.f.). Manifiesto del Nuevo Cancionero. *Página Oficial Armando Tejada Gómez*. En: 04/4/2018. <http://www.tejadagomez.com.ar/obra/otros/02.html>.
- Tigre de papel (2016). s/t. *YouTube*. En: 3/1/2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=xWWV0taNhS>
- Toledo, E. (2012). *José María Arguedas y Lima: 1911 y 1938*. San Marcos E.I.R.L.
- Torres, R. (2004). Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, 58 (201), 57-58.
- UNM (s/f). Testimonio de obras : Canciones, epístolas y otros adefesios / Andrés Soto Mena, autor. *Universidad Nacional de Música*. En: <https://ci.unm.edu.pe/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=21955>
- Vásquez, Ch. (s.f.). Aproximación analítica al vals El Plebeyo. *Grupo Alturas*. En: http://files.grupo-alturas.com/pdfs/ven_Chaleña_Analisis_Plebeyo.pdf
- Vásquez, Ch. (2019). Entrevista a Chaleña Vásquez para Ayacucho – 1998. Canal: Chaleña Vásquez. *YouTube*. En: <https://youtu.be/JGJze3-QKts>
- Vásquez, Ch. y Vergara, A. (1990). *Ranulfo, El Hombre*. CEDAP.
- Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y Pasado. Revista de Historia* (23), 139-153. Universidad Autónoma de México. En: <https://biblat.unam.mx/hevila/Presenteypasado/2007/vol12/no23/9.pdf>
- Vergara, V. (2012). *La Nueva Canción Chilena. Creación cultural y el avance de los acordes hacia lo social y político, 1960-1973*. Tesis de magíster. Universidad del Bío Bío, Chillán, Chile.
- Vich, V. (2003). Borrachos de amor: Las luchas por la ciudadanía en el cancionero

popular peruana. *JCAS ocasional paper*, (15), s/p. En:

https://repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/619/vich_borrachosdeamor.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Villacrés, M. G. (2014). La nueva canción en el Ecuador a través de las voces de Jatari.

Quito 1972-1984. Tesis de Licenciatura. Repositorio. *Pontificia Universidad*

Católica Del Ecuador. En: <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/10788>

Vinilos Peruanos (2013). Andrés Soto - La hora llegó (1979). Vinilos Peruanos.

Blogspot de Google. En: <http://vinilosperuanos.blogspot.com/2013/04/andres-soto-la-hora-llego-1979.html>

ENTREVISTAS

Becerra, Armando. 30 de junio de 2023

Cordero, Avelino. 05 de febrero del 2019

Dolorier, Ricardo. 31 de mayo de 2018

Fuentes, Ranulfo. 29 de mayo de 2018

Gómez, John. 21 de enero de 2020

Humala, Walter. 1 de junio de 2018

Humala, Walter. 30 de setiembre del 2018

Humala, Walter. 8 de octubre de 2018

Humala, Julio. 30 de marzo de 2020

Portocarrero, Martina. 7 de setiembre de 2018.

Prado, Manuelcha. 20 de febrero de 2019

Villanueva, Raúl. 3 de Marzo de 2019

APÉNDICE

Anexo 1: Matriz de consistencia

La nueva canción en el Perú. Análisis de las Canciones “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”

Descripción de la realidad problemática	Preguntas de investigación	Objetivos	Teorías	Categorías	Metodología	Plan de análisis de datos
La realidad problemática se ha situado de manera general en base al autor Arnold Hauser, quien es un estudioso de la historia del arte y su relación con su contexto. Aquí, he expuesto la función social del arte desde el paleolítico. Así, como algunas tesis	Pregunta de investigación general: ¿Cuáles son las características (musicales y sociales) de La Nueva Canción en el Perú a través de las canciones: “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”; que son consistentes con las características de la nueva canción latinoamericana? Preguntas de investigación específica: ¿Cuáles son las	Objetivo general: Analizar cuáles son las características de La Nueva Canción en el Perú a través de las canciones: “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”; que son consistentes con las características de la nueva canción latinoamericana. Objetivos específicos: -Determinar las características de la nueva canción latinoamericana.	- Chalena Vásquez y Abilio Vergara, El Huayno Ayacuchano, Ranulfo Fuentes, <i>El Hombre</i> , (Lima: CEDAP, Agosto de 1990), 117. - Pajuelo Valdez, Camilo. “Raúl García Zárate, Fundamentos para el estudio de su vida y obra”. Tesis de Maestría. Universidad de Helsinki, 2005. -Carlos Huamán, es	- Análisis musical. - Origen. - Análisis de letras. - Lengua andina. - Situación como artistas.	Paradigma: Cualitativo. Enfoque: Cualitativo Diseño de la investigación: Estudio	Técnicas: Entrevista, observación, análisis de contenido y análisis musical. Instrumento Técnicas de análisis de datos.

y artículos relacionados al tema de la nueva canción latinoamericana como una manifestación de mediados del siglo XX. Asimismo, se sitúa al wayno como un ritmo ancestral que sobrevivió al tiempo y que será parte de la nueva canción en el Perú, en nuestros casos de estudio. Sobre el wayno he revisado a autores como: Rodrigo Montoya, Carlos Huamán,	características de la nueva canción latinoamericana? ¿Cuáles es la presencia de elementos del folklore andino y la música popular en la Nueva Canción en el Perú? ¿Cuál es la relación entre los conflictos sociales nacionales y el contenido de las letras de La Nueva Canción en el Perú? ¿Cuál es la influencia de sucesos internacionales en los compositores de: “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”?	-Analizar las características musicales de La Nueva Canción en el Perú a través de las canciones: “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”; que son consistentes con las características de la nueva canción latinoamericana. -Describir las características sociales de la NCP a través de las canciones: “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”; que son consistentes con las características de la NCL. -Demostrar la importancia del aporte del wayno a la NCP a través de las canciones: “Flor de	de la parte, “ <i>Flor de Retama y El Hombre</i> ”, URPISCHALLAY Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura andina en el Wayno. - Montoya, Rodrigo. <i>Encanto y celebración del Wayno</i> . - Peralta Idrovo, Hernán Patricio. «Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano. - Carlos Rodríguez Martos, “Poesía Y Cantautores: Una Propuesta De Historia De La Literatura Española”.	- Posición política. - Tiempo histórico de composiciones. - Sectores que se identifican NCP. -NCP Importancia histórica. - Nueva canción vertientes	de caso. Informantes: Músicos, periodistas, etnomusicólogos, historiadores. Muestreo : Estudio de casos “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”

Chalena Vásquez, entre otros.	“La Rosa Roja”?	Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”.	- Velasco, Fabiola. “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. - Víctor Vergara C., “La Nueva Canción Chilena. Creación cultural y el avance de los acordes hacia lo social y político, 1960- 1973”. - Villacrés Martínez, “La nueva canción en el ecuador a través de las voces de Jatari. Quito, 1972-1984”.	representat ivas. Sucesos Internas cionales en la NCL.

Anexo 2: Validación de instrumento

CARTA DE PRESENTACIÓN

Lima, 03 de mayo del 2018

Señor (a): Dr. en Educación Xavier Fuentes Ávila

Presente

Asunto: VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS A TRAVÉS DE JUICIO DE EXPERTO.

Me es grato comunicarme con usted para expresarle mis saludos y, así mismo, hacer de su conocimiento que siendo estudiante del Programa Académico de Artista Profesional con mención en música de la ENSFJMA, requiero validar el presente instrumento con el cual recabaré la información necesaria para poder desarrollar la presente investigación y con la cual optaré por la entrevista como instrumento para la recolección de información.

El título de la tesis es:

La Nueva Canción en el Perú. Análisis de las canciones “El Hombre”, “Flor de Retama” y “La Rosa Roja”.

Siendo imprescindible contar con la aprobación de docentes especializados para poder aplicar los instrumentos en mención, hemos considerado conveniente recurrir a usted, ante su connotada experiencia en investigación científica en arte y cultura.

El expediente de validación contiene:

- Carta de presentación
- Relación de categorías y subcategorías
- Certificado de validez de contenido de los instrumentos

Expresándole mis sentimientos de respeto y consideración me despido, no sin antes agradecerle por la atención que dispense a la presente.

Atentamente,

Amadeus Charlot Tabra Yahuana



D.N.I. 45256632

RELACIÓN DE CATEGORÍAS Y SUBCATEGORÍAS

Tema	Categorías	Subcategorías
Nueva Canción en el Perú	Antecedente de la canción social en el Perú	Centro Musical Obrero Felipe Pinglo Luis Abanto Morales Jilguero del Huascarán
	Vertiente latinoamericana	Hatarisun Korillacta Celso Garrido-Lecca y el Taller de la Canción Popular Vientos del Pueblo Tiempo Nuevo
	Vertiente costeña	Manuel Acosta Ojeda Luis Abelardo Takahashi Andrés Soto Daniel “Kiri” Escobar Chabuca Granda Chalena Vásquez Nicomedes Santa Cruz y Susana Baca - poesía y canción
	Vertiente andina	Hermanos del Ande Martina Portocarrero Grupo Cultural José María Arguedas Dúo Arguedas
	Hitos	Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce Movimiento Peruano de la Nueva Canción-MOPENCA Semana de la Integración Latinoamericana-SICLA
Las Canciones “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”.	Historia	De las canciones Del género Del movimiento musical
	Contexto	Años 1960, 1970, 1980 Gobiernos Crisis / bonanza
	Compositores	Vida Obra Influencias Posición política
	Análisis musical	Letra y partitura Estructura Análisis rítmico Análisis melódico Análisis armónico

CERTIFICADO DE VALIDEZ DE CONTENIDO DE INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS (ENTREVISTA A PROFUNDIDAD):

EXPERTO 1: Dr. en Educación Xavier Fuentes Ávila

N	PREGUNTA ABIERTA	PERTINENCIA		RELEVANCIA		CLARIDAD		SUGERENCIA
		SI	NO	SI	NO	SI	NO	
	SOBRE INFANCIA Y ADOLESCENCIA	X		X		X		
1.	¿Qué nos podría decir sobre infancia y sus padres?	X		X		X		
	SOBRE PREFERENCIAS	X		X		X		
2.	¿De qué géneros populares gusta para la composición de sus canciones?	X		X		X		
	SOBRE EL TRABAJO MUSICAL Y LA COMPOSICIÓN	X		X		X		
3.	¿Qué escritor admira y ha influenciado su trabajo letrístico?	X		X		X		
4.	En su trabajo musical ¿se considera un tradicionalista o un innovador?	X		X		X		
5.	¿Qué sucesos y conflictos nacionales recuerda que lo sensibilizaron o marcaron como compositor?	X		X		X		
6.	¿Qué recuerda de estos sucesos internacionales de los años 60 y 70: Guerra en Vietnam, movimiento antimperialista, muerte del Che, lucha contra la discriminación racial?	X		X		X		
7.	¿Cuéntenos sobre algunos de sus recuerdos de sus viajes nacionales e internacionales?	X		X		X		
8.	¿Recibe regalías por las grabaciones o interpretaciones de sus obras musicales?	X		X		X		
	ESCENARIOS Y CENSURA	X		X		X		
9.	¿Usted o su obra han sido censurados por algún gobierno?	X		X		X		
10.	¿Qué escenarios recuerda en su carrera como cantante?	X		X		X		
11.	¿Algún escenario internacional que le traiga buenos recuerdos?	X		X		X		

	LA ÉTICA, LA POLÍTICA Y LA NUEVA CANCIÓN	X		X		X		
12.	¿Cuál considera que debe ser la responsabilidad del músico?, ¿el quehacer del artista?	X		X		X		
13.	¿La política está ligada a la música para usted?	X		X		X		
14.	¿Cómo ve el futuro del folklore peruano y la música popular?	X		X		X		
15.	¿Escuchó o llegó a conocer el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana y alguno de estos autores: Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Viglieti, Alí Primera?	X		X		X		
16.	En 1986 en el Perú se realizó el festival SICLA con cantautores de diversas partes de Latinoamérica, ¿qué opinión tiene sobre ese festival?	X		X		X		
17.	¿Considera que las canciones el Hombre y Flor de Retama son parte de la Nueva Canción en el Perú?	X		X		X		
18.	¿Qué autores contemporáneos admira en estos tiempos?	X		X		X		
19.	Mensaje final para los nuevos cantautores sociales	X		X		X		

CERTIFICADO DE VALIDEZ DE CONTENIDO DE INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS (ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA):

EXPERTO 1: Xavier Fuentes Ávila

N	PREGUNTAS SEMI ESTRUCTURADAS	PERTINENCIA		RELEVANCIA		CLARIDAD		SUGERENCIA
		SI	NO	SI	NO	SI	NO	
1.	Cuéntenos sobre sus inicios en la música	X		X		X		
2.	¿Conoció o escuchó hablar del movimiento de la Nueva Canción?	X		X		X		
3.	¿Cómo conoció la pieza musical Flor de Retama, El Hombre o La Rosa Roja?	X		X		X		
4.	Sabemos que el Perú es un país de conflictos sociales, ¿en medio de estos conflictos ha sido censurado por algún gobierno por lo musical?	X		X		X		
5.	¿Usted recuerda alguna canción que haya sido censurada a finales del siglo XX?	X		X		X		
6.	¿Me cuenta brevemente qué escenarios recuerda en su carrera como músico?	X		X		X		
7.	¿Cuál considera que debe ser la responsabilidad del músico, el quehacer del músico?	X		X		X		
8.	¿Cómo ve el futuro del folclor nacional y específicamente de la música peruana?	X		X		X		
9.	¿Usted considera que Flor de Retama, El Hombre y La Rosa Roja son parte del movimiento de LNC?	X		X		X		
10.	¿A qué autores contemporáneos usted admira en estos tiempos, en su música?	X		X		X		
11.	Un mensaje que le quiera dar a los jóvenes compositores y músicos de estos tiempos.	X		X		X		

Observaciones (precisar si hay suficiencia):

Opinión de aplicabilidad: Aplicable (X) Aplicable después de corregir () No aplicable ()

Apellidos y nombres del juez validador: DR. XAVIER FUENTES ÁVILA

DNI: 06072422

Especialidad del validador: Dr. En Educación

1 Pertinencia: El ítem corresponde al concepto teórico formulado.
2 Relevancia: El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo
3 Claridad: Se entiende sin dificultad alguna el enunciado del ítem, es conciso, exacto y directo.



Dr. Xavier Fuentes Ávila

DNI: 06072422

CARTA DE PRESENTACIÓN

Lima, 03 de mayo del 2018

Señor (a): Dr. en Educación César David Veliz Manrique

Presente

Asunto: VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS A TRAVÉS DE JUICIO DE EXPERTO.

Me es grato comunicarme con usted para expresarle mis saludos y, así mismo, hacer de su conocimiento que siendo estudiante del Programa Académico de Artista Profesional con mención en música de la ENSFJMA, requiero validar el presente instrumento con el cual recabaré la información necesaria para poder desarrollar la presente investigación y con la cual optaré por la entrevista como instrumento para la recolección de información.

El título de la tesis es:

La Nueva Canción en el Perú. Análisis de las canciones “El Hombre”, “Flor de Retama” y “La Rosa Roja”.

Siendo imprescindible contar con la aprobación de docentes especializados para poder aplicar los instrumentos en mención, hemos considerado conveniente recurrir a usted, ante su connotada experiencia en investigación científica en arte y cultura.

El expediente de validación contiene:

- Carta de presentación
- Relación de categorías y subcategorías
- Certificado de validez de contenido de los instrumentos

Expresándole mis sentimientos de respeto y consideración me despido, no sin antes agradecerle por la atención que dispense a la presente.

Atentamente,

Amadeus Charlot Tabra Yahuana



D.N.I. 45256632

RELACIÓN DE CATEGORÍAS Y SUBCATEGORÍAS

Tema	Categorías	Subcategorías
Nueva Canción en el Perú	Antecedente de la canción social en el Perú	Centro Musical Obrero Felipe Pinglo Luis Abanto Morales Jilguero del Huascarán
	Vertiente latinoamericana	Hatarisun Korillacta Celso Garrido-Lecca y el Taller de la Canción Popular Vientos del Pueblo Tiempo Nuevo
	Vertiente costeña	Manuel Acosta Ojeda Luis Abelardo Takahashi Andrés Soto Daniel “Kiri” Escobar Chabuca Granda Chalena Vásquez Nicomedes Santa Cruz y Susana Baca - poesía y canción
	Vertiente andina	Hermanos del Ande Martina Portocarrero Grupo Cultural José María Arguedas Dúo Arguedas
	Hitos	Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce Movimiento Peruano de la Nueva Canción-MOPENCA Semana de la Integración Latinoamericana-SICLA
Las Canciones “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”.	Historia	De las canciones Del género Del movimiento musical
	Contexto	Años 1960, 1970, 1980 Gobiernos Crisis / bonanza
	Compositores	Vida Obra Influencias Posición política
	Análisis musical	Letra y partitura Estructura Análisis rítmico Análisis melódico Análisis armónico

CERTIFICADO DE VALIDEZ DE CONTENIDO DE INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS (ENTREVISTA A PROFUNDIDAD):

EXPERTO 1: Dr. en Educación César David Veliz Manrique

N	PREGUNTA ABIERTA	PERTINENCIA		RELEVANCIA		CLARIDAD		SUGERENCIA
		SI	NO	SI	NO	SI	NO	
	SOBRE INFANCIA Y ADOLESCENCIA	X		X		X		
20.	¿Qué nos podría decir sobre infancia y sus padres?	X		X		X		
	SOBRE PREFERENCIAS	X		X		X		
21.	¿De qué géneros populares gusta para la composición de sus canciones?	X		X		X		
	SOBRE EL TRABAJO MUSICAL Y LA COMPOSICIÓN	X		X		X		
22.	¿Qué escritor admira y ha influenciado su trabajo letrístico?	X		X		X		
23.	En su trabajo musical ¿se considera un tradicionalista o un innovador?	X		X		X		
24.	¿Qué sucesos y conflictos nacionales recuerda que lo sensibilizaron o marcaron como compositor?	X		X		X		
25.	¿Qué recuerda de estos sucesos internacionales de los años 60 y 70: Guerra en Vietnam, movimiento antimperialista, muerte del Che, lucha contra la discriminación racial?	X		X		X		
26.	¿Cuéntenos sobre algunos de sus recuerdos de sus viajes nacionales e internacionales?	X		X		X		
27.	¿Recibe regalías por las grabaciones o interpretaciones de sus obras musicales?	X		X		X		
	ESCENARIOS Y CENSURA	X		X		X		

28.	¿Usted o su obra han sido censurados por algún gobierno?	X		X		X		
29.	¿Qué escenarios recuerda en su carrera como cantante?	X		X		X		
30.	¿Algún escenario internacional que le traiga buenos recuerdos?	X		X		X		
	LA ÉTICA, LA POLÍTICA Y LA NUEVA CANCIÓN	X		X		X		
31.	¿Cuál considera que debe ser la responsabilidad del músico?, ¿el quehacer del artista?	X		X		X		
32.	¿La política está ligada a la música para usted?	X		X		X		
33.	¿Cómo ve el futuro del folklore peruano y la música popular?	X		X		X		
34.	¿Escuchó o llegó a conocer el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana y alguno de estos autores: Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Viglietti, Alí Primera?	X		X		X		
35.	En 1986 en el Perú se realizó el festival SICLA con cantautores de diversas partes de Latinoamérica, ¿qué opinión tiene sobre ese festival?	X		X		X		
36.	¿Considera que las canciones el Hombre y Flor de Retama son parte de la Nueva Canción en el Perú?	X		X		X		
37.	¿Qué autores contemporáneos admira en estos tiempos?	X		X		X		
38.	Mensaje final para los nuevos cantautores sociales	X		X		X		

CERTIFICADO DE VALIDEZ DE CONTENIDO DE INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS (ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA):

EXPERTO 1: César David Veliz Manrique

N	PREGUNTAS SEMI ESTRUCTURADAS	PERTINENCIA		RELEVANCIA		CLARIDAD		SUGERENCIA
		SI	NO	SI	NO	SI	NO	
12.	Cuéntenos sobre sus inicios en la música	X		X		X		
13.	¿Conoció o escuchó hablar del movimiento de la Nueva Canción?	X		X		X		
14.	¿Cómo conoció la pieza musical Flor de Retama, El Hombre o La Rosa Roja?	X		X		X		
15.	Sabemos que el Perú es un país de conflictos sociales, ¿en medio de estos conflictos ha sido censurado por algún gobierno por lo musical?	X		X		X		
16.	¿Usted recuerda alguna canción que haya sido censurada a finales del siglo XX?	X		X		X		
17.	¿Me cuenta brevemente qué escenarios recuerda en su carrera como músico?	X		X		X		
18.	¿Cuál considera que debe ser la responsabilidad del músico, el quehacer del músico?	X		X		X		
19.	¿Cómo ve el futuro del folclor nacional y específicamente de la música peruana?	X		X		X		
20.	¿Usted considera que Flor de Retama, El Hombre y La Rosa Roja son parte del movimiento de LNC?	X		X		X		
21.	¿A qué autores contemporáneos usted admira en estos tiempos, en su música?	X		X		X		
22.	Un mensaje que le quiera dar a los jóvenes compositores y músicos de estos tiempos.	X		X		X		

Observaciones (precisar si hay suficiencia):

Opinión de aplicabilidad: Aplicable (X) Aplicable después de corregir () No aplicable ()

Apellidos y nombres del juez validador: DR. César David Veliz Manrique

DNI: 07020680

Especialidad del validador: Dr. En Educación

7 Pertinencia: El ítem corresponde al concepto teórico formulado.

8 Relevancia: El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo

9 Claridad: Se entiende sin dificultad alguna el enunciado del ítem, es conciso, exacto y directo.



Dr. Cesar David Veliz Manrique
DNI 07020680

CARTA DE PRESENTACIÓN

Lima, 03 de mayo del 2018

Señor (a): Dr. en Educación Hernando Díaz Andía

Presente

Asunto: VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS A TRAVÉS DE JUICIO DE EXPERTO.

Me es grato comunicarme con usted para expresarle mis saludos y, así mismo, hacer de su conocimiento que siendo estudiante del Programa Académico de Artista Profesional con mención en música de la ENSFJMA, requiero validar el presente instrumento con el cual recabaré la información necesaria para poder desarrollar la presente investigación y con la cual optaré por la entrevista como instrumento para la recolección de información.

El título de la tesis es:

La Nueva Canción en el Perú. Análisis de las canciones “El Hombre”, “Flor de Retama” y “La Rosa Roja”.

Siendo imprescindible contar con la aprobación de docentes especializados para poder aplicar los instrumentos en mención, hemos considerado conveniente recurrir a usted, ante su connotada experiencia en investigación científica en arte y cultura.

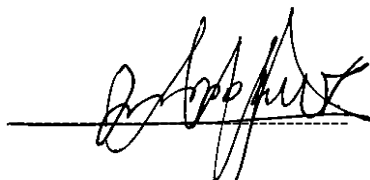
El expediente de validación contiene:

- Carta de presentación
- Relación de categorías y subcategorías
- Certificado de validez de contenido de los instrumentos

Expresándole mis sentimientos de respeto y consideración me despido, no sin antes agradecerle por la atención que dispense a la presente.

Atentamente,

Amadeus Charlot Tabra Yahuana



D.N.I. 45256632

RELACIÓN DE CATEGORÍAS Y SUBCATEGORÍAS

Tema	Categorías	Subcategorías
Nueva Canción en el Perú	Antecedente de la canción social en el Perú	Centro Musical Obrero Felipe Pinglo Luis Abanto Morales Jilguero del Huascarán
	Vertiente latinoamericana	Hatarisun Korillacta Celso Garrido-Lecca y el Taller de la Canción Popular Vientos del Pueblo Tiempo Nuevo
	Vertiente costeña	Manuel Acosta Ojeda Luis Abelardo Takahashi Andrés Soto Daniel “Kiri” Escobar Chabuca Granda Chalena Vásquez Nicomedes Santa Cruz y Susana Baca - poesía y canción
	Vertiente andina	Hermanos del Ande Martina Portocarrero Grupo Cultural José María Arguedas Dúo Arguedas
	Hitos	Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce Movimiento Peruano de la Nueva Canción-MOPENCA Semana de la Integración Latinoamericana-SICLA
Las Canciones “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”.	Historia	De las canciones Del género Del movimiento musical
	Contexto	Años 1960, 1970, 1980 Gobiernos Crisis / bonanza
	Compositores	Vida Obra Influencias Posición política
	Análisis musical	Letra y partitura Estructura Análisis rítmico Análisis melódico Análisis armónico

CERTIFICADO DE VALIDEZ DE CONTENIDO DE INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS (ENTREVISTA A PROFUNDIDAD):

EXPERTO 1: Dr. en Educación Hernando Díaz Andía

N	PREGUNTA ABIERTA	PERTINENCIA		RELEVANCIA		CLARIDAD		SUGERENCIA
		SI	NO	SI	NO	SI	NO	
	SOBRE INFANCIA Y ADOLESCENCIA	X		X		X		
39.	¿Qué nos podría decir sobre infancia y sus padres?	X		X		X		
	SOBRE PREFERENCIAS	X		X		X		
40.	¿De qué géneros populares gusta para la composición de sus canciones?	X		X		X		
	SOBRE EL TRABAJO MUSICAL Y LA COMPOSICIÓN	X		X		X		
41.	¿Qué escritor admira y ha influenciado su trabajo letrístico?	X		X		X		
42.	En su trabajo musical ¿se considera un tradicionalista o un innovador?	X		X		X		
43.	¿Qué sucesos y conflictos nacionales recuerda que lo sensibilizaron o marcaron como compositor?	X		X		X		
44.	¿Qué recuerda de estos sucesos internacionales de los años 60 y 70: Guerra en Vietnam, movimiento antimperialista, muerte del Che, lucha contra la discriminación racial?	X		X		X		
45.	¿Cuéntenos sobre algunos de sus recuerdos de sus viajes nacionales e internacionales?	X		X		X		
46.	¿Recibe regalías por las grabaciones o interpretaciones de sus obras musicales?	X		X		X		
	ESCENARIOS Y CENSURA	X		X		X		
47.	¿Usted o su obra han sido censurados por algún gobierno?	X		X		X		
48.	¿Qué escenarios recuerda en su carrera como cantante?	X		X		X		

49.	¿Algún escenario internacional que le traiga buenos recuerdos?	X		X		X		
	LA ÉTICA, LA POLÍTICA Y LA NUEVA CANCIÓN	X		X		X		
50.	¿Cuál considera que debe ser la responsabilidad del músico?, ¿el quehacer del artista?	X		X		X		
51.	¿La política está ligada a la música para usted?	X		X		X		
52.	¿Cómo ve el futuro del folklore peruano y la música popular?	X		X		X		
53.	¿Escuchó o llegó a conocer el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana y alguno de estos autores: Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Viglieti, Alí Primera?	X		X		X		
54.	En 1986 en el Perú se realizó el festival SICLA con cantautores de diversas partes de Latinoamérica, ¿qué opinión tiene sobre ese festival?	X		X		X		
55.	¿Considera que las canciones el Hombre y Flor de Retama son parte de la Nueva Canción en el Perú?	X		X		X		
56.	¿Qué autores contemporáneos admira en estos tiempos?	X		X		X		
57.	Mensaje final para los nuevos cantautores sociales	X		X		X		

CERTIFICADO DE VALIDEZ DE CONTENIDO DE INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS (ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA):

EXPERTO 1: Hernando Díaz Andía

N	PREGUNTAS SEMI ESTRUCTURADAS	PERTINENCIA		RELEVANCIA		CLARIDAD		SUGERENCIA
		SI	NO	SI	NO	SI	NO	
23.	Cuéntenos sobre sus inicios en la música	X		X		X		
24.	¿Conoció o escuchó hablar del movimiento de la Nueva Canción?	X		X		X		
25.	¿Cómo conoció la pieza musical Flor de Retama, El Hombre o La Rosa Roja?	X		X		X		
26.	Sabemos que el Perú es un país de conflictos sociales, ¿en medio de estos conflictos ha sido censurado por algún gobierno por lo musical?	X		X		X		
27.	¿Usted recuerda alguna canción que haya sido censurada a finales del siglo XX?	X		X		X		
28.	¿Me cuenta brevemente qué escenarios recuerda en su carrera como músico?	X		X		X		
29.	¿Cuál considera que debe ser la responsabilidad del músico, el quehacer del músico?	X		X		X		
30.	¿Cómo ve el futuro del folclor nacional y específicamente de la música peruana?	X		X		X		
31.	¿Usted considera que Flor de Retama, El Hombre y La Rosa Roja son parte del movimiento de LNC?	X		X		X		
32.	¿A qué autores contemporáneos usted admira en estos tiempos, en su música?	X		X		X		
33.	Un mensaje que le quiera dar a los jóvenes compositores y músicos de estos tiempos.	X		X		X		

Observaciones (precisar si hay suficiencia):

Opinión de aplicabilidad: Aplicable (X)
corregir () No aplicable ()

Aplicable después de

Apellidos y nombres del juez validador: Dr. Hernando Díaz Andía

DNI: 06045204

Especialidad del validador: Dr. En Educación

- 10 Pertinencia:** El ítem corresponde al concepto teórico formulado.

11 Relevancia: El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo

12 Claridad: Se entiende sin dificultad alguna el enunciado del ítem, es conciso, exacto y directo.



Dr. Hernando Díaz Andía

DNI 06045204

CARTA DE PRESENTACIÓN

Lima, 03 de mayo del 2018

Señor (a): Dr. en Educación Alata Cusy Yudith Ivonne

Presente

Asunto: VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS A TRAVÉS DE JUICIO DE EXPERTO.

Me es grato comunicarme con usted para expresarle mis saludos y, así mismo, hacer de su conocimiento que siendo estudiante del Programa Académico de Artista Profesional con mención en música de la ENSFJMA, requiero validar el presente instrumento con el cual recabaré la información necesaria para poder desarrollar la presente investigación y con la cual optaré por la entrevista como instrumento para la recolección de información.

El título de la tesis es:

La Nueva Canción en el Perú. Análisis de las canciones “El Hombre”, “Flor de Retama” y “La Rosa Roja”.

Siendo imprescindible contar con la aprobación de docentes especializados para poder aplicar los instrumentos en mención, hemos considerado conveniente recurrir a usted, ante su connotada experiencia en investigación científica en arte y cultura.

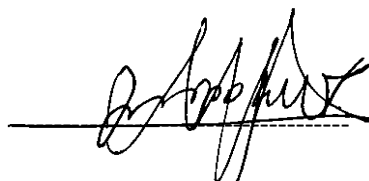
El expediente de validación contiene:

- Carta de presentación
- Relación de categorías y subcategorías
- Certificado de validez de contenido de los instrumentos

Expresándole mis sentimientos de respeto y consideración me despido, no sin antes agradecerle por la atención que dispense a la presente.

Atentamente,

Amadeus Charlot Tabra Yahuana



D.N.I. 45256632

RELACIÓN DE CATEGORÍAS Y SUBCATEGORÍAS

Tema	Categorías	Subcategorías
Nueva Canción en el Perú	Antecedente de la canción social en el Perú	Centro Musical Obrero Felipe Pinglo Luis Abanto Morales Jilguero del Huascarán
	Vertiente latinoamericana	Hatarisun Korillacta Celso Garrido-Lecca y el Taller de la Canción Popular Vientos del Pueblo Tiempo Nuevo
	Vertiente costeña	Manuel Acosta Ojeda Luis Abelardo Takahashi Andrés Soto Daniel “Kiri” Escobar Chabuca Granda Chalena Vásquez Nicomedes Santa Cruz y Susana Baca - poesía y canción
	Vertiente andina	Hermanos del Ande Martina Portocarrero Grupo Cultural José María Arguedas Dúo Arguedas
	Hitos	Festival Internacional de la Canción del Agua Dulce Movimiento Peruano de la Nueva Canción-MOPENCA Semana de la Integración Latinoamericana-SICLA
Las Canciones “Flor de Retama”, “El Hombre” y “La Rosa Roja”.	Historia	De las canciones Del género Del movimiento musical
	Contexto	Años 1960, 1970, 1980 Gobiernos Crisis / bonanza
	Compositores	Vida Obra Influencias Posición política
	Análisis musical	Letra y partitura Estructura Análisis rítmico Análisis melódico Análisis armónico

CERTIFICADO DE VALIDEZ DE CONTENIDO DE INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS (ENTREVISTA A PROFUNDIDAD):

EXPERTO 1: Dr. en Educación Alata Cusy Yudith Ivonne

N	PREGUNTA ABIERTA	PERTINENCIA		RELEVANCIA		CLARIDAD		SUGERENCIA
		SI	NO	SI	NO	SI	NO	
	SOBRE INFANCIA Y ADOLESCENCIA	X		X		X		
58.	¿Qué nos podría decir sobre infancia y sus padres?	X		X		X		
	SOBRE PREFERENCIAS	X		X		X		
59.	¿De qué géneros populares gusta para la composición de sus canciones?	X		X		X		
	SOBRE EL TRABAJO MUSICAL Y LA COMPOSICIÓN	X		X		X		
60.	¿Qué escritor admira y ha influenciado su trabajo letrístico?	X		X		X		
61.	En su trabajo musical ¿se considera un tradicionalista o un innovador?	X		X		X		
62.	¿Qué sucesos y conflictos nacionales recuerda que lo sensibilizaron o marcaron como compositor?	X		X		X		
63.	¿Qué recuerda de estos sucesos internacionales de los años 60 y 70: Guerra en Vietnam, movimiento antimperialista, muerte del Che, lucha contra la discriminación racial?	X		X		X		
64.	¿Cuéntenos sobre algunos de sus recuerdos de sus viajes nacionales e internacionales?	X		X		X		
65.	¿Recibe regalías por las grabaciones o interpretaciones de sus obras musicales?	X		X		X		
	ESCENARIOS Y CENSURA	X		X		X		
66.	¿Usted o su obra han sido censurados por algún gobierno?	X		X		X		
67.	¿Qué escenarios recuerda en su carrera como cantante?	X		X		X		

68.	¿Algún escenario internacional que le traiga buenos recuerdos?	X		X		X		
	LA ÉTICA, LA POLÍTICA Y LA NUEVA CANCIÓN	X		X		X		
69.	¿Cuál considera que debe ser la responsabilidad del músico?, ¿el quehacer del artista?	X		X		X		
70.	¿La política está ligada a la música para usted?	X		X		X		
71.	¿Cómo ve el futuro del folklore peruano y la música popular?	X		X		X		
72.	¿Escuchó o llegó a conocer el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana y alguno de estos autores: Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Viglieti, Alí Primera?	X		X		X		
73.	En 1986 en el Perú se realizó el festival SICLA con cantautores de diversas partes de Latinoamérica, ¿qué opinión tiene sobre ese festival?	X		X		X		
74.	¿Considera que las canciones el Hombre y Flor de Retama son parte de la Nueva Canción en el Perú?	X		X		X		
75.	¿Qué autores contemporáneos admira en estos tiempos?	X		X		X		
76.	Mensaje final para los nuevos cantautores sociales	X		X		X		

CERTIFICADO DE VALIDEZ DE CONTENIDO DE INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS (ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA):

EXPERTO 1: Alata Cusy Yudith Ivonne

N	PREGUNTAS SEMI ESTRUCTURADAS	PERTINENCIA		RELEVANCIA		CLARIDAD		SUGERENCIA
		SI	NO	SI	NO	SI	NO	
34.	Cuéntenos sobre sus inicios en la música	X		X		X		
35.	¿Conoció o escuchó hablar del movimiento de la Nueva Canción?	X		X		X		
36.	¿Cómo conoció la pieza musical Flor de Retama, El Hombre o La Rosa Roja?	X		X		X		
37.	Sabemos que el Perú es un país de conflictos sociales, ¿en medio de estos conflictos ha sido censurado por algún gobierno por lo musical?	X		X		X		
38.	¿Usted recuerda alguna canción que haya sido censurada a finales del siglo XX?	X		X		X		
39.	¿Me cuenta brevemente qué escenarios recuerda en su carrera como músico?	X		X		X		
40.	¿Cuál considera que debe ser la responsabilidad del músico, el quehacer del músico?	X		X		X		
41.	¿Cómo ve el futuro del folclor nacional y específicamente de la música peruana?	X		X		X		
42.	¿Usted considera que Flor de Retama, El Hombre y La Rosa Roja son parte del movimiento de LNC?	X		X		X		
43.	¿A qué autores contemporáneos usted admira en estos tiempos, en su música?	X		X		X		
44.	Un mensaje que le quiera dar a los jóvenes compositores y músicos de estos tiempos.	X		X		X		

Observaciones (precisar si hay suficiencia):

Opinión de aplicabilidad: Aplicable (X) Aplicable después de corregir () No aplicable ()

Apellidos y nombres del juez validador: Dr. Alata Cusy Yudith Ivonne

DNI: 10607128

Especialidad del validador: Dr. En Educación

4 Pertinencia: El ítem corresponde al concepto teórico formulado.

5 Relevancia: El ítem es apropiado para representar al componente o dimensión específica del constructo

6 Claridad: Se entiende sin dificultad alguna el enunciado del ítem, es conciso, exacto y directo.



Dr. Alata Cusy Yudith Ivonne
DNI 10607128

Anexo 3: Entrevistas a profundidad

II ENTREVISTA A RICARDO DOLORIER

¿Qué recuerda sobre su adolescencia?

A los 17 años vine a Barranco a estudiar quinto año de media y creo que desde allí me volví lamentablemente ciudadano.

¿De qué géneros populares gusta para la composición de sus canciones?

Evidentemente el wayno y luego el Yaraví, tal vez haya una explicación para eso, porque mi madre era huantina, siguiendo a mi padre tuvo que estar en Huánuco, y como mi padre era telegrafista, le llamaban, entonces lo paraban trasladando a otros lugares y mi madre decidió quedarse en Huánuco, y prácticamente estábamos desarraigados, no había familia, no había personas que tuvieran cierta proximidad con nosotros, de tal manera que vivíamos mi madre y yo, y ella en sus horas de nostalgia, cantaba waynos y yaravíes, y eso quedó impregnado en mí. Mi madre terminó siendo maestra, pero en ese tiempo se les llamaba preceptora, les daban esa categoría a quienes habían terminado primaria y mi madre la educación que había recibido fue de educación primaria, quien podía ensayar preceptos, ósea maestra primaria, por supuesto que, en lugares muy apartados, maestros rurales.

¿En qué otros géneros populares, ha incursionado o le gustaría incursionar?

Ninguno más, no he intentado jamás el vals, ¿no?, pero hay que ser criollo para hacer vals. Aunque muchos andinos son figuras destacadas de la canción criolla.

¿Qué escritor admira y ha influenciado su trabajo letrístico?

Sí, Vallejo necesariamente, tengo mucha formación. Como profesor de literatura nos exigieron mucho leer poesía, y no solamente leer, sino memorizando poesía, el argumento de la Cantuta es que podíamos ir a algún lugar donde no existiera biblioteca o no hubiese los libros que requerimos, y entonces era indispensable que cada quien tenga una especie de biblioteca en la cabeza y eso nos forzó a memorizar textos literarios y evidentemente creo interpretar bien a Vallejo, mis mejores versiones son de Vallejo.

¿Algún poemario en particular que le guste más?

Lo que, no es que no me gusta, sino que no puedo, es Trilce. Pero, Poemas Humanos, los demás, sí.

En su trabajo musical ¿se considera un tradicionalista o un innovador?

En primer lugar, yo quiero decirle que empecé a componer recién a los cuarenta y tantos años, y más por indignación que por inspiración, de niño cantaba y cantaba vales, cantaba tangos, cantaba rancheras, ¿no? Pero, waynos y yaravíes, que es música andina solamente en la intimidad con mi madre, boleros... en la adolescencia cantaba boleros y, si bien me gustaba el wayno, no sabía que tenía alguna predisposición para el wayno. Flor de Retama es la primera composición que tengo propia.

¿Qué sucesos y conflictos nacionales recuerda que lo sensibilizaron o marcaron como compositor?

Mi madre era maestra rural, entonces sus alumnas eran fundamentalmente quechua hablantes, y para ellas aprender a leer en español, era prácticamente inútil, porque todo su entorno lingüístico era quechua hablante. De tal manera que yo viví próximo a la pobreza, a la injusticia, ¿no?, a comunidades que eran agredidas y arrebatadas de sus pequeñas propiedades, del abuso de los terratenientes, jueces de paz, de la policía. Entonces, yo viví marcado por eso, ¿no?, y tengo algunas anécdotas, por ejemplo, cuando mi madre enseñaba en San José de Sequé, era un distrito lejano de Huanta, la policía hacía lo que llamaban la leva, iban en la primera época del año y capturaban a jóvenes y atados, así como si fueran reses los llevaban en fila a cumplir el servicio militar obligatorio. Pero, ocurría que en San José, nunca capturaban a nadie, porque ocurría que cercano, había un pueblo, Guayeques creo que se llamaba, que dividía a San José de un abismo, de una bajada vertiginosa y una subida penosa, y los perros ladran diferente cuando se trata de gente extraña, y más aún si van en caballo, y entonces, en determinadas épocas estaban todos atentos a los ladridos de los perros, entonces cuando se escuchaba el ladrido de los perros, todos, cada quien se daba a la fuga y nunca capturaban nada, a nadie, y esa era una anécdota que yo festejaba, que los niños festejaban, se habían burlado del trato humillante que recibían.

Es eso, y luego de profesor, cuando fui a trabajar allá, como los niños andinos de las zonas rurales estaban en inferioridad de condiciones que los niños de la ciudad, del pueblo, que también estaban, a su vez, en inferioridad de condiciones con los niños de otras partes, de la capital. Sin embargo, en base al esfuerzo, de la ciudad, del optimismo que se les infundía, lograban desarrollar esas dificultades y lograban desarrollar en cuarto, quinto grado de media una capacidad muy alta, son muchos de ellos profesionales, uno de ellos por ejemplo llegó a la NASA, no sé en qué condición llegó a la NASA, y otros, médicos, odontólogos, que destacaron en sus profesiones. Entonces eso me ha sido próximo.

Luego, la misma historia de Huanta. Huanta es una valle interandino de 2500 msm, y produce de todo, desde sandilla, caña de azúcar, de costa, hasta papas, ollucos, en la parte alta, tiene un piso ecológico muy variado y hay una cordillera allí en Rasuhuilca, y tiene siete lagunas, entonces, se dedican mucho a la agricultura, pero ellos por ejemplo se rebelaron contra la ley de la sal (primeros años de independencia, al parecer) que el estado comenzó a cobrar impuesto por la sal, la sal negra que ellos extraían de los cerros, entonces ellos se negaban a pagar algún impuesto, decían, esta sal es de mis abuelos de los incas, el estado no ha hecho nada ahí, ni la carretera, ni el camino y nada por el estilo, de tal manera que no pueden cobrar por eso y se negaron a pagar, luego vino la ley del agua en el gobierno de Belaúnde, que se negaron a pagar, en el primer gobierno. Hay una laguna allí, en la que los campesinos van por comunidades, llevando champas de tierra y grama para remplazar aquellas zonas donde se ha deteriorado el cerco y tiene un nombre, entonces ellos hacen las reparaciones del estanque y tienen agua durante todo el año, y entonces el estado quería cobrar por esa agua, ellos no han puesto ni siquiera una champa, ni siquiera una bolsa de cemento, de tal manera que hubo una fuerte represión, yo recuerdo que los citaron allí a las comunidades a una pampa que hay, Maynai, hay una feria todos los años agropecuaria, citaron allí a las comunidades, armaron allí un tabladillo para dialogar con ellos, entonces se juntaron las comunidades y comenzaron a negociar, las comunidades se negaban a pagar, entonces como estaban allí las autoridades, la

policía y demás, este, lo que no sabían que en los maizales que rodeaban las comunidades, estaba allí la policía armada, la reunión terminó, uno de los dirigentes dijo ustedes ponen la ley, nosotros los muertos, ¿Cuántos quieres?, se dejó la decisión, y entonces no hubo represión por la decisión de ese pueblo. Entonces, este pueblo ha sido muy rebelde y han tratado de amedrentarlo y ahora la gente está muy amedrentada, la represión ha sido fuertísima allá.

¿Estos sucesos le han inspirado para componer poesía, cuentos y canciones?

Fundamentales canciones. Poesía no tanto, porque descubrí que había gente súper dotada para la poesía, era la época de Juan Gonzalo Rosé, Baily, de Javier Sologuren, es decir de Wahington Delgado, de Alejandro Romualdo Valle, es decir, entonces poetas, hacer poesía allí es hacer ruido y no era conveniente (ríe), que se escuche la voz clara de estos poetas. No incursioné en poesía, pero encontré este otro mundo en el wayno, en la música popular se bebe la literatura, para eso debe servir el arte precisamente, para elevar la espiritualidad de su pueblo, una cosa es hacer un verso simple y otra es hacer una simpleza, “que lindos, son tus ojos, que hermosa tu boca, hermoso chico eres tú”, es la cosa más huachafa y ramplona del mundo, ¿no?, y de ese tipo hay muchas, señora sírveme una cerveza y otra cerveza para mi amigo, es absolutamente banal.

¿Qué recuerda de estos sucesos internacionales de los años 60 y 70: Guerra en Vietnam, movimiento antimperialista, muerte del Che, lucha contra la discriminación racial?

Fundamentalmente, la revolución cubana y evidentemente el heroísmo del pueblo ruso durante la II GM, la primera derrota militar de EEUU en Vietnam, potencia prepotente. En general lo sentí.

¿En qué se inspira Flor de Retama? ¿Cuál interpretación es su preferida?

La flor de la retama es el resultado de la indignación, frente a un hecho luctuoso ocurrido en Huanta, cuando los estudiantes se rebelaron contra la reglamentación de la gratuidad de la enseñanza, en el gobierno militar de Velasco Alvarado, cuando comenzó a implementar, eso fue el 69, con la ley 006, cuando no había condiciones para que un estudiante, fundamentalmente de la secundaria y los institutos tecnológicos y de las universidades, pudieran tener gratuidad de la enseñanza. La primera reacción contra esta ley, la hubo aquí en Comas, los alumnos de la Vice, de la Gran Unidad Vice, de la vespertina, tomaron el local apoyados por sus padres, luego se desplegaron los alumnos del horario diurno, de la mañana, y esa fue la primera reacción. La segunda reacción fue la movilización de Ayacucho, en contra de esa ley, y la tercera, eso ocurrió el día viernes, el frente de defensa de Ayacucho, convocó a esa movilización y la tercera fue en Huanta. Yo ya estaba de profesor en la Cantuta, entonces, las noticias llegaron por intermedio de la radio, claro. Pero los estudiantes de la Cantuta que fueron de vacaciones regresaron con la información que, realmente me indignó, porque allí habían sido asesinados dos estudiantes de la vespertina, que habían sido alumnos míos, y esa es la causa de la inspiración de Flor de Retama, vale decir, es del 69. En Huamanga hay la movilización, tras un mitin por las calles de Huamanga, también allí hubo una represión y el estado reconoció dos muertos, pero el frente de defensa dio informes de que fueron muchos más. Lo mismo en Huanta, el estado reconoció 18 muertos, pero era los que estaban en el hospital, en el mortuorio del hospital, pero no aquellos que recogieron en

camiones y que dieron sepultura anónima, ¿no?, y ni los muertos ni heridos que los campesinos se los llevaron a sus pagos para darles sepultura.

Yo recuerdo bien que el grupo armado que tomó La Flor de Retama, más bien, fue Túpac Amaru, porque en su pronunciamiento la música de fondo es Flor de Retama. Sendero, creo que tenía sus propias canciones, pero caramba, hasta ahora Flor de Retama sigue cantándose y me dicen que más se canta en Europa que aquí.

¿Cuál es su interpretación preferida?

La interpretación de Martina es más emotiva que la ayacuchana. La interpretación de Edwin Montoya me gusta más, no es tan vibrante, como la de Martina, pero es más ayacuchana, más para adentro. Edwin no la tiene grabada, pero siempre que viene aquí a casa por el cumpleaños mío o de mi esposa, siempre le pido que cante esa versión de Flor de Retama, también la canta completa.

¿Recibe regalías por las grabaciones o interpretaciones de sus obras musicales?

Recibo algo de regalías en Saycope, en Apdayc.

¿Usted o su obra han sido censurados por algún gobierno?

No que yo sepa, pese a que yo he estado en ese periodo de violencia, yo he estado recorriendo todo el país.

¿Según leí, al trío Huanta sí se le prohibió la reproducción por radio de esta canción?

No sé si al Trío Huanta, pero a Martina, sé que sí.

¿Tiene alguna comunicación con Martina Portocarrero?

No, ninguna.

¿Qué escenarios recuerda en su carrera como cantante?

Yo no soy cantante, soy entonado, pero no tengo ritmo (ríe), no sé cuándo entrar, para mí es un problema, y sin embargo hay alguna grabación que me invitó Amanda Portales, pero para mí fue un suplicio, pero es tan buena persona Amanda, es tan cariñosa, aquí en casa le tenemos mucho cariño y le tengo miedo a cantar así en una multitud, prefiero escucharla a Amanda que cantar yo mismo. Algunas veces me obligan a cantar, después ellos mismos se arrepienten (ríe). Fundamentalmente en reuniones muy familiares, muy cerradas, personas sintiendo que van hacer complacientes y menos severos.

¿Ha calculado cuántas canciones ha compuesto hasta el momento?

Debo llegar a la veintena más o menos, no he tenido la paciencia de ir enumerando, pero muchas de ellas están siendo interpretadas por Margot Palomino y Norka Monzón, que son quienes fundamentalmente en sus presentaciones cantan algunas versiones mías, que siempre están relacionadas. El wayno ayacuchano tenía fundamentalmente temática del amor y todas las consecuencias del amor: La decepción, la traición, etc. Creo que comenzamos a abrir unos nuevos horizontes para la canción, y en eso Walter Humala es formidable, y también Ranulfo Fuentes. La ventaja de ellos es que saben quechua en cambio yo no, yo regresé a Huanta a los 12 años y ya me fue imposible aprender quechua, entiendo, pero no puedo articularlo.

¿Cuál considera que debe ser la responsabilidad del músico?, ¿el quehacer del artista?

Necesariamente, elevar la espiritualidad de su pueblo, incluso en la alegría y el wayno, fundamentalmente ayacuchano, es muy rico musicalmente y muy cuidadoso literalmente.

¿Cree que se está cumpliendo con este deber?

No, lamentablemente, y tiene que ver mucho en esto los derechos de autor. Entonces, los jóvenes prefieren ser intérpretes y cantautores, algo así. No siempre se tienen las dos cualidades de cantor y de compositor.

¿La política está ligada a la música para usted?

Como un factor fundamental en la vida de una sociedad, una buena política garantiza una cierta felicidad del ser humano, una mala política también genera su desdicha, y en ese sentido el arte también tiene que tener un papel que cumplir allí. Arte puro, puro, pues en los cielos, Dios, los ángeles, los arcángeles, está bien pues, pero frente a lo que se vive diariamente y hasta el amor se puede cantar con una intención así de formación.

¿La música cree que debe ser tomada en cuenta para la currícula nacional?

Necesariamente, como política, y creo que a los niños debe hacerseles escuchar mucha música en inicial, preescolar, y hasta yo diría hasta música clásica, los va sensibilizando. En la música popular a veces predomina más el ritmo y la melodía, pero la armonía es lo que hay que cultivar en esos temas.

¿Cómo ve el futuro del folklore peruano y la música popular?

Mientras esté el arte y la canción motivada por cuestiones puramente económicas, pragmáticas, no le veo mucho porvenir, la gente quiere distorsionarlo todo con tal hacerse singular y no todos son Beethoven, ni Chopin. Yo alguna vez también tuve el atrevimiento, porque tengo mucha formación de música clásica, en la Cantuta nos inculcaron música clásica, y es realmente bello, y entonces, incluso escribí un wayno, que está grabado, se llama De Canto a Canto, cada estrofa tiene diferente melodía, todos son waynos, alguien me dijo que era una especie de sinfonía de waynos, pero se escapa del molde tradicional de la misma entonación en las estrofas.

¿La educación?

Igual, yo creo que la educación es tan importante que no podemos dejarlo en el Ministerio de Educación, ha demostrado incapacidad, ineptitud y grosero derroche de dinero, y no soluciona el problema, ahora se ha visto mucho con dirigencias más patentes, toman las llamadas pruebas de evaluación censal, para los niños de segundo grado, para saber si saben leer, si comprenden lo que leen y si pueden resolver problemas de operaciones elementales, allí muy penosamente ha ido creciendo la habilidad de los maestro para enseñar y de los niños para aprender a leer, y esos mismos niños que llegan al 50 %, que no es mucho, en segundo grado, cuando esos mismos niños llegan a 4to grado y los evalúan bajan a 25, entonces qué pasó, y si llegan a segundo grado de media, bajan a 15. ¿Qué gran aporte tiene el Ministerio de Educación frente a eso? ¿Cuáles es su rol lector de la educación en el Perú? Y es que hay mucho improvisado, cada cuatro años cambian el currículo, ni siquiera evalúan cuales han sido los errores y las bondades de la propuesta anterior, por qué hay necesidad de cambiar de

libros, y ahí está el negocio. En el Ministerio de Educación hay tres mil gentes y todos sabemos quiénes recalán después de cada gobierno, en el ministerio de educación y entre ellos se tejen relaciones, compadrazgos, amistades estrechas, etc. Y esa es una burocracia estéril.

¿Tiene alguna preferencia política o militó en algún partido?

Nunca he militado, porque militar significa disciplinarse, subordinarse, y yo no me subordino, prefiero tener libertad para opinar frente a lo de derecha y de izquierda. En este momento ninguna, tengo mucho miedo a una izquierda en el poder, tanto como a una derecha, tanto como a tanto mediocre en el poder.

¿Escuchó o llegó a conocer el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana y alguno de estos autores: Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Viglietti, Alí Primera?

Yo bebí un poco de eso, la nueva trova no me gustó tanto, pero la música latinoamericana de los 50, 60, 70, de la revolución cubana, fue realmente magistral.

Yo admiro a los tres y también la Mercedes Sosa, es también una excelente intérprete y caramba, Violeta Parra nos ha dejado hermosas canciones, y Atahualpa Yupanqui reivindica a su país, Argentina.

En 1986 en el Perú se realizó el festival SICLA con cantautores de diversas partes de Latinoamérica, ¿qué opinión tiene sobre ese festival?

Sí, escuché, pero no pude asistir, no participé.

¿Considera que las canciones el Hombre y Flor de Retama son parte de la Nueva Canción en el Perú?

Naturalmente y ambos son excelentes compositores.

¿Qué autores contemporáneos admira en estos tiempos?

Yo evidentemente me quedo con muchos autores peruanos y puedo mencionar dos. Quisiera estar presente el día de mi entierro. Hugo Almanza y Rafo León, me parecen como autores extraordinarios, dentro de la música ayacuchana, de la música de otros departamentos o regiones prefiero no opinar.

Mensaje final para los nuevos cantautores sociales

Yo creo que hay que volver a las raíces en estos tiempos para no perder el camino.

Un mensaje final

Sobre la Flor de la Retama, algo gracioso, y en cada región tiene su variación tonal, he recibido serenatas en Cajamarca, de maestros, maestros cantando Flor de Retama y tiene su aire cajamarquino, lo mismo está en Tarapoto, por ejemplo, lo mismo en Tingo María, van adaptando a su propia musicalidad y, sin embargo, no pierde su esencia y eso es lo que quería resaltar.

II ENTREVISTA A RANULFO FUENTES

¿De qué géneros populares gusta para la composición de sus canciones?

El wayno, los carnavales, el género carnaval, el yaraví y la marinera, pero con mayor preferencia el wayno.

¿En qué otros géneros populares, ha incursionado o le gustaría incursionar?

Al principio empecé con música criolla, vales, en mi juventud, cuando estuve en Lima en el barrio del Rímac, me gustaba escribir en género vals, pero desde el momento que retorné a Ayacucho me comprometí a la música del folklore ayacuchano, el wayno especialmente.

¿Qué escritor admira y ha influenciado su trabajo letrístico?

Bastante, el maestro, el guía, desde estudiante de secundaria he leído sus poesías, los declamaba: Trilce, Heraldos Negros, Masa, justamente ese estilo, ese mensaje, ese dolor humano, el sentimiento a los demás también me cautivó, me llevó al camino de escribir justamente mis temas, soy muy vallejiano.

¿Algún otro escritor?

José María Arguedas, Mariano Melgar como poeta, Ciro Alegría, López Albújar. Y de los extranjeros me gustan los escritores rusos, Máximo Gorki, Dostoievski. De los franceses Victor Hugo, y los latinoamericanos me gusta José Martí, el cuentista Horacio Quiroga, el colombiano Gabriel García Márquez.

En su trabajo musical ¿se considera un tradicionalista o un innovador?

No tanto... Me baso en la tradición musical de la música ayacuchana, respeto los modelos, los lineamientos, el estilo, la forma de escribir, tanto la melodía como la parte poética, porque la música ayacuchana es poesía con hermosas melodías, siempre he seguido ese camino, previo estudio. Nunca me salgo de ese camino. Según, los estudiosos investigadores, amantes del folklore peruano, no solamente peruano, también fuera del Perú, especialmente de la música vernacular ayacuchana, mis canciones han innovado, en mis canciones nace el nuevo wayno, muy testimonial, de denuncia social y también la parte de la forma, agrego en vez de cuartetos, yo he ampliado, en octosílabos, de seis versos, doy mayor prioridad al mensaje, sin repetir las palabras. La necesidad de expresar con mayor entendimiento y en forma libre, no me gustan las rimas ni las métricas. Según los críticos y estudiosos he innovado.

¿Qué sucesos y conflictos nacionales recuerda que lo sensibilizaron o marcaron como compositor?

No solamente, más que todo internacionales, desde el cristianismo, la persecución a Cristo, luego el esclavismo, cuando el imperio romano y otros imperios, matan crucifican, esclavizan, ¿no? La primera y segunda guerra mundial, el exterminio de millones de seres humanos, la esclavitud, el hambre, la miseria, de los cinco continentes, madres, niños, la mortandad, hambreados, desnutridos, la sumisión del ser humano, incluso la penetración de Norteamérica a los destinos de otros países, por ejemplo a Camboya, Vietnam, a Irak, a Panamá... Antes de crear El Hombre, la matanza de estudiantes en Ayacucho y Huanta, el 21 de junio 1969, por la gratuidad de la enseñanza. Hasta ahora sigo con ese pensamiento. Por ese sufrimiento en el alma, como Vallejo, el dolor de los demás, tanta miseria, tanta corrupción, tanta pobreza, tanto olvido, surgido de la desigualdad.

¿Qué recuerda de estos sucesos internacionales de los años 60 y 70: Guerra en Vietnam, movimiento antimperialista, muerte del Che, lucha contra la discriminación racial?

Todas...

La muerte del Che, bueno, lo sentí bastante. Yo soy, al menos soy partidario de las revoluciones, en nuestro país desde Túpac Amaru, desde Espartaco y muchos otros que buscaron la justicia la libertad. Sin ver su color ni nacionalidad.

¿El tema El Hombre se inspira en guerra de Vietnam y matanza de estudiantes en Ayacucho?

No solamente, de todas las guerras, de toda la esclavitud, el hambre, la miseria. Si usted lee claramente las cuatro estrofas, ahí está, buscando la justicia la libertad condenando a los tiranos, a los ofuscadores, a los esclavistas, no solamente del siglo XX, si no desde los tiempos de la humanidad. El hombre es universal. La matanza de estudiantes, es un sello más, pero en sí, el tema El Hombre encierra de todas las atrocidades de las guerras, la desigualdad, la miseria, el hambre, la esclavitud, la injusticia, la falta de libertad, de todos los tiempos, a todas las épocas se somete.

¿Qué escenarios recuerda en su carrera como cantante?

No soy cantante, pero eso sí, mis canciones son poesías cantadas El Hombre, Lucía, mi maestro para los profesores, ¿no?, Hermano, entonces son canciones realmente poéticas. En muchos eventos sociales, culturales, políticos, he declamado y alguna vez he cantado.

¿Algún escenario con particularidad?

En muchas oportunidades a la Universidad de San Marcos, la UNI, la Cantuta, sobre todo las universidades democráticas del estado. También en España, en homenaje a Vallejo, en París también estuve en homenaje a Huamán Poma de Ayala, el año 2009. Entonces declamo, canto también en la lengua española, también en quechua, esos temas son cantados.

¿Cómo ve el futuro del folklore peruano y la música popular?

Yo no acepto esa palabra, solamente es costumbre del pueblo, no solo se refiere al canto, son las costumbres, ahí está la vestimenta, los platos típicos, las hechicerías, la música, las danzas todo. Son canciones vernaculares o canciones andinas, ¿no?, yo veo que tomamos la palabra folklore, es muy amplísima.

¿Dentro de la sociedad peruana y el folklore?

Felicito a las instituciones, especialmente a los jóvenes, tanto el folklore costeño, el folklore andino, de la selva, hay énfasis, hay interés, pero eso sí, muchos de los conjuntos, solistas sin estudios previos, sin conocimiento, están distorsionando completamente tanto en la melodía como en las letras, más comercial, más vendible, más prioridad le dan al dinero y no hacia el arte mismo, porque son generalmente canciones de diferentes géneros descartables. Una buena creación, sea en marinera, sea en wayno, carnavales, perduran durante muchos años, legamos a muchas generaciones. Gracias a que algunos están produciendo y difundiendo, con la presencia de jóvenes conscientes, estudiosos, hay todavía para rato para preservar nuestra música vernacular peruana.

¿Cuál considera que debe ser la responsabilidad del músico?, ¿el quehacer?

Sobre todo estudiar, graficar y respetar los patrones musicales en diferentes géneros. Investigar, no solamente por el don dinero, por el mal comercial, cambiando las melodías o las letras que no tienen realmente sentido, no hay ese paralelo entre las melodías y las letras, debe a ver esa aceptabilidad en ambas cosas, tanto la forma como el contenido. Casi no hay el mensaje social, cultural y tampoco el respeto, el buen manejo del vocabulario, del castellano, del quechua, lo hacen por hacer, palabras que son unas disparatadas, solamente a la cervecita, al desamor, al fracaso, al engaño. No tiene, tanto en la literatura como en la música, no tienen durabilidad.

¿La política está ligada a la música para usted?

Sí bastante, no solamente la política, lo social, lo económico también de la política, la pobreza está ligada también a la política, económico, social, cultural también. La canción que uno hace de cualquier género, tiene que culturizar, tienen que abrir el camino para los jóvenes, el camino para los adultos.

¿Tiene alguna preferencia política o militó en algún partido?

Yo desde joven he sido de izquierda, pero de izquierda verdadera, pero sin fanatismo, yo llevo el camino de Mariátegui, de Vallejo, de Arguedas, de los poetas cubanos, también de los poetas franceses.

¿Escuchó o llegó a conocer el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana y alguno de estos autores: Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Viglietti, Alí Primera?

Sí, y tienen varios valores, por ejemplo, Mercedes Sosa de Argentina, Inti Illimani, Víctor Jara, Violeta Parra de Chile, también Pablo Milanés y Silvio Rodríguez de Cuba y muchos, ¿no?, Atahualpa Yupanqui, también de España, saliendo de Latinoamérica, de corrientes nuevas revolucionarias, conscientes de que el mundo debe de cambiar, siguiendo los pasos del poeta García Lorca.

¿A qué edad escucho estos autores?

Desde los 14 15 años, yo soy muy lector de grandes poetas, escritores, compositores. Siempre, mi maestro como guía ha sido el gran Felipe Pinglo Alva, del género valse, y el Benigno Ballón Farfán de Arequipa. Asimismo, algunos compositores del departamento de Junín, sobre todo los de esa Muliza Falsía de la lucha de los mineros, de Manuel Acosta Ojeda, Mao, respeto ese tema de ternura de esa canción Madre, ¿no? De los compositores actuales, respeto al profesor Dolorier, Walter Humala, Manuelcha Prado, a Poqa Pirucha. Después, mucha fuerza, mucho mensaje, mucha melodía en sus temas, muy sociales, también, un gran compositor contemporáneo Carlos Huamán López.

¿Reconoce a alguno de estos autores: Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara, ¿qué opina de su trabajo?

En 1986 en el Perú se realizó el festival SICLA con cantautores de diversas partes de Latinoamérica, ¿qué opinión tiene sobre ese festival?

Estuve presente en el Palacio de Gobierno, de Ayacucho hemos ido varios poetas, compositores, escritores, Víctor García, justamente tuve la oportunidad de conocer a Pablo

Milanés, a Silvio Rodríguez, y muchos otros cantautores latinoamericanos. Bueno canté El Hombre, creo que me acompañó en guitarra mi amigo Miguel Mansilla.

Pero para esa dimensión estaba bastante logrado, fíjate ah, el encuentro de naciones latinoamericanas, vino de España, han venido, de mucho contenido, mensaje, ¿no? Conocí a Mercedes Sosa, a Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y otros latinoamericanos. El 86 creo.

¿Considera que las canciones el Hombre y Flor de Retama son parte de la Nueva Canción en el Perú?

Por supuesto, Walter Humala, Ricardo Dolorier, Puka Pirucha, Carlos Huamán, son canciones innovadoras.

¿Velasco Alvarado aportó a la cultura para usted?

70, casi a ningún evento asistí en el gobierno de Velasco. Esa lucha de estudiantes en Ayacucho ha sido tan nefasta, tan dolorosa, ¿no?, contra la educación peruana. Realmente Ayacucho y Huanta, derogaron esa ley en el año 1969, a costa de la sangre de muchos campesinos y estudiantes.

¿Escuchó hablar de alguno de estos sucesos culturales: manifiesto del nuevo cancionero argentino, festival de canción protesta, cuba 1967?

No, Fuera del festival del SICLA del 86, nada, he estado en diversos congresos de folklore, en Cerro de Pasco, en Huaras, en Huancayo, de forma general, pero de protesta no, de nueva canción, casi no.

¿Si hubieran sido convocados para el I festival protesta hubieran asistido?

Por supuesto, encantado. Mis temas están centrados en la mujer, como madre, el cariño y la labor de la madre, forjadora de grandes hombres y mi canción Lucía, Cumpunchullay, el amor de niño, está grabado para la UNICEF, en la voz de Manuelcha Prado, el maestro, para el maestro olvidado, marginado, también mis temas los cantan el día de la madre, el día del maestro, El Hombre, en actos sociales, luego también Hermano, de todos los desaparecidos en el tiempo de la violencia del 80. Están los hermanos, no solamente los hermanos de sangre, sino, también compañeros de trabajo, de la escuela, del barrio. Yo escribo del trabajador, de la madre, del hombre, del niño, del maestro, del obrero, a los hombres marginados, olvidados, discriminados del mundo.

¿Premios que más le hayan gustado?

En San Marcos; La Villarreal me han distinguido. En Madrid, en Barcelona. Los más altos del Ministerio de Cultura, como patrimonio, medalla de honor. San Marcos, con la medalla de San Marcos, 2002, como poeta en la lengua quechua en la Universidad Villareal, en el 2001, 42 poesías en lengua quechua, primer puesto. Palmas magisteriales en MINEDU, 2015. Homenaje por el congreso de la nación el 2017, y en el mismo año, en noviembre, un alto honor para mí, la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, otorgó el doctor honoris causa.

Todos estos premios para mi significan mucho, pero reciben el nombre de mi pueblo Ayacucho, del Perú, y en nombre de los pueblos olvidados y marginados del mundo.

Mensaje final para los nuevos cantautores sociales

Tener el corazón y mente de nuestra identidad, respeto a lo nuestro y también cultivar, amar, sentir lo nuestro, nuestra lengua nativa, autóctonas, luego el cariño, la solidaridad, el amor, la confraternidad entre nosotros, sin odios, sin rencores, llevado de los brazos para vencer este mundo tan egoísta, tan envidioso, tan lleno de odio y lleno de guerras y de muertes, vencer como en la poesía de Vallejo, como en Masa todos unidos juntos, los flagelos de este planeta.

I ENTREVISTA A WALTER HUMALA

¿Qué nos podría decir sobre infancia y sus padres?

Venía todos los años constantemente, mi padre nos hacía revisiones médicas general, mis hermanos se quedaban aquí en las vacaciones, a mis hermanos les gustaba quedarse, pero yo prefería regresar a Cora a Cora y me quedaba prácticamente con los trabajadores allá. Cuando terminé secundaria, a los 17 salí de Cora Cora definitivamente para estudiar superior. Salía solo por algunos días antes.

¿Qué profesiones tiene?

Estudie veterinaria porque quería quedarme en Cora Cora y le dije a mi padre que me diera la posibilidad de ser como el ganadero, agricultor, y me dijo, traes tu cartón de veterinario o de ingeniero agrónomo. Estudié veterinaria y me di cuenta que no me gustaba y me ganó las ciencias sociales.

Chile: Antropología y Periodismo

Perú, San Marcos: Antropología

México: Terminé como sociólogo en un programa adjunto a la UNAM, bachillerato, solamente.

Pero, me ganó la guitarra, esos estudios me sirven para aplicarlos a mi posición de cantador y guitarrero, nada más, no ejerzo.

¿Cuál es su situación actual?

Vicepresidente de la Sociedad Nacional de Intérpretes y ejecutantes de la Música – SONIEM. Me dedico enteramente a la cuestión artística.

¿Trabajos como sustento económico en los 70 y 80?

Venta de libros, creo que era Planeta, no recuerdo. Estuve algunos años y tuve algunos reconocimientos como buen vendedor. Estuve, también de taxista cuando el dúo recién empezaba, prácticamente yo estaba sustentando y movilizaba al grupo, dúo JMA, y después de eso me dedico enteramente al arte.

¿La Rosa Roja álbum? Primero la grabé con el dúo JMA, con el libro Zorros de arriba 1987, si mal no recuerdo, sello, la productora ACF, y sello Volcán. En 1992, lo volví a grabar en lo mejor de Walter Humala, parte del primer casete que grabé solo y se llamaba cancionero del Alba, y otra parte canciones en vivo, un concierto que hice a mi regreso de México, el 1996 regresé. No la he vuelto a grabar, en todo caso, la habré vuelto a grabar el 97, por ahí. Una parte con la familia Rodríguez, pero la productora ACF.

Vine a los 17 años para seguir estudios, aquí estuve viviendo con mis tíos, arrimado un par de años, aquí estaba el movimiento estudiantil muy movido, hicimos una huelga. La primera vez que ingresé a la universidad Ricardo Palma, hubo una amenaza de expulsión, lo que tomé como pretexto para irme a Chile, donde ya estaba el gobierno de Allende, quería conocer, tenía amigos allá y, ciertamente, allá tuve mis primeros estudios universitarios, periodismo y antropología, a los 18, 19. Regresé después del golpe de Pinochet, el 74, estuve estudiando un tiempo en San Marcos, el 91 tuve que irme por la situación política que precedía, ya tenía cárcel, la persecución se estaba profundizando en el Perú, estaba llegando incluso a los intelectuales, me avisaron que mejor sería que vaya del país y me fui a México, aproveché la invitación que me hicieron; CLETA es una institución cultural de México, y ellos organizaron un encuentro mundial, conmemorando los 500 años de la invasión española, fuimos más de 300 grupos a nivel mundial, entre teatro, música, danza y otras artes, que nos congregamos en México, me quedé pidiendo mi refugio allá, fui como solista y tuve cerca de 4 años, regrese al Perú el 96, desde entonces radico aquí, viajo de vez en cuando de gira.

¿De qué géneros populares gusta para la composición de sus canciones?

De niño he escuchado todo tipo de música, por consejo de un hermano de mi madre, en contraposición con mi padre que no quería que me dedique a la guitarra, tenía un tío que decía que sí, que si queríamos dedicarnos a la música estaba muy bien, pero que no seamos músicos de cantina y nos hacía escuchar muy buena música, desde la música clásica hasta la música folklórica latinoamericana, y cuando escuché La Nueva Canción en Chile y aquí en Perú ya conocía la nueva canción, sentía que en un país en donde hay una tradición tan rica, especialmente hablando del folklore, no podíamos dejar de lado esta raíz andina, esta raíz folklórica, luego encontré el foro de Yan'an, que decía exactamente lo mismo de contenido democrático y forma nacional, había que reivindicar la forma nacional. El contenido democrático, lo estaba reivindicando ya la corriente de la NCL, pero dejaban de lado la forma nacional y en la forma nacional, lógicamente estaba la música folklórica tradicional, pero el contenido, no era un contenido democrático, era un contenido de morbos y muertes, que correspondía más bien a clases dominantes, expresaba la semifeudalidad, expresaba los grados de depresión, de desencanto y hasta la descomposición de la sociedad prehispánica, que se ha mantenido hasta la república en los andes.

¿Qué preferencias tiene dentro de los géneros musicales?

La música folklórica nacional en general, también hago música internacional, pero prefiero la música folklórica nacional principalmente andina, he crecido con la tradición coracoreña ayacuchana.

¿Algún género especial para las composiciones?

El wayno definitivamente, ya que se presta bastante, es muy versátil, lógicamente, no el wayno tal como está, tal como lo encontré yo, ya que responde a una realidad que es completamente diferente.

¿En qué otros géneros populares incursionó?

Tengo un montón de vales ya grabados, de un compañero de arte, un gran amigo, Federico García, que ha grabado un disco, donde nueve canciones son mías, todas son canciones

criollas, también tengo marineras, tengo hasta boleros, pero principalmente el wayno. Trato de utilizar los géneros en función del contenido, lo que más preocupa a mí es el contenido, creo que hay muchas cosas que tenemos que decir, hoy por hoy, los autores, los compositores, por toda esta realidad que es necesario denunciar, en este país con este grado de corrupción, de opresión, explotación, de desconocimiento de los derechos fundamentales, y siempre pienso principalmente en qué decir y en función de eso busco el género, que puede ser el wayno, el vals, la marinera, un género internacional, etc.

¿Qué escritor admira y ha influenciado su trabajo letrístico?

Definitivamente he releído a César Vallejo para entenderlo, pero también a Miguel Hernández, he escuchado mucho a Atahualpa Yupanqui, y en general soy un lector de poemas y literatura. Vallejo ocuparía un lugar definitivamente.

En su trabajo musical ¿se considera un tradicionalista o un innovador?

Me han echado la culpa de todas las innovaciones, en algunos casos me han reconocido, definitivamente soy un innovador. Soy un conocedor profundo, he crecido con la canción tradicional, por eso creo que acerté en cómo y hasta dónde innovar, porque en estas fusiones que se han puesto de moda, también hay muchas confusiones.

En mi experiencia he podido definir de la siguiente manera este camino evolutivo que sigue la canción: 1) El desarrollo: Es cuando los cambios necesarios de la canción tradicional responden a los mismos intereses y a la nueva realidad que vive el pueblo, y en función a como se debe mejorar al pueblo, y 2) La distorsión: De estas fusiones es cuando el interés fundamental es entrar al mercado y es el interés económico, interés comercial.

¿Qué sucesos y conflictos nacionales recuerda que lo sensibilizaron o marcaron como compositor?

La experiencia en Chile, en el proceso de Allende estuve en el movimiento estudiantil y conocí de adentro y conocí también la represión de Pinochet, estuve cerca de ocho meses bajo el gobierno de Pinochet, hasta que definitivamente me sacaron, luego el proceso peruano, los movimientos sociales de la década del 70, el movimiento campesino, el paro nacional del 19 de julio (1977) ya estábamos en movimiento artístico acá, y lógicamente el conflicto interno del Perú.

¿Qué recuerda de estos sucesos internacionales de los años 60 y 70: Guerra en Vietnam, movimiento antimperialista, muerte del Che, lucha contra la discriminación racial?

Todo eso fue parte de mi conocimiento, que después motivaría mi inicio como compositor. Yo me inicié como compositor en realidad por necesidad, porque ya en Chile, ya había definido el rumbo artístico, ya que me inicié en Cora Cora como bohemio, no había otra actividad en ese entonces en Cora Cora que la guitarra, no había televisión. Los jóvenes teníamos la música y el deporte como únicas actividades de fin de semana. Fue en Chile en dónde redefino el tema artístico y estudio la experiencia de Víctor Jara, de Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodríguez, conozco de cerca el trabajo de ellos y, por otro lado, cuando llego a Perú, la canción sigue siendo la misma, se sigue cantando al amor, ausencia y muerte, y solamente encontré dos temas, El Hombre y Flor de Retama, entonces dije este es el camino de desarrollo. Comencé así, a hacer canciones porque no encontré más, y había tanto

que reflejar de la realidad peruana que comencé a hacer composiciones por necesidad, lógicamente no solo composiciones de carácter social, sino, ya incursioné en el romanticismo, canciones que hablaban de la realidad de mi infancia, la nostalgia por la tierra dejada.

¿Inicio de compositor? La primera canción que hice sería el 77, 78, más o menos, ya tenía 27, 28 años.

¿En qué años estuvo en Chile? ¿Qué es lo que más recuerda?

La actividad política era bastante fuerte y el movimiento estudiantil había logrado niveles bastante altos, por la exigencia del mismo movimiento estudiantil. Lógicamente por el apoyo que podía conseguirse, llevamos cursos muy avanzados, que tenían cierta importancia en Chile, como marxismo 1,2, materialismo dialectico, histórico. Y, en el periodismo llevábamos las diferentes escuelas que hay en el periodismo. Ahí, conocí la tesis del tigre Azcárraga, que decía que la TV no tiene labor cultural, sino solo de información y de entretenimiento, pero en Chile nosotros estudiamos que dentro de la información y del entretenimiento se dan mensajes, se dan valores, se dan posiciones, se dan puntos de vista, entonces, definitivamente tiene una labor cultural. Estudié hasta tercer año, me botaron luego de haber quemado la escuela de periodismo, que decían que era la más radical en Chile, y por eso no pude traer mis papeles ni certificados. Pero sí traje el de antropología, por eso seguí antropología en San Marcos. Las estudiaba a la vez, pero antropología estudié un año y medio, más o menos. La reforma estudiantil, venía de antes, pero en el gobierno de Allende se fortaleció el movimiento estudiantil, el movimiento, académico.

¿En qué se inspira La Rosa Roja?

Ya había hecho algunas otras canciones antes de la Rosa Roja, pero quería una canción que englobe toda la experiencia que yo estaba sintiendo y viviendo, de repente con más acuciosidad, porque ya conocía la experiencia chilena, hay muchas cosas muy similares a las que estaba viviendo en ese momento, y quería entonces hacerle un homenaje a la clase trabajadora, al proletariado, La Rosa Roja en realidad es un homenaje al proletariado. En la primera y segunda estrofa pinto la realidad actual, pero en la fuga me estoy refiriendo al mundo nuevo, a ese mundo que soñamos, que solo el proletariado puede conquistarlo, porque tenemos la experiencia del socialismo que es productor del proletariado, en la última estrofa me refiero a eso “cuando en el cielo pueda crecer la rosa que te regalé, el mismo cielo cambiará su color, será color de la rosa color de felicidad”, me estoy refiriendo a cambiar la súper estructura del hombre, en las instituciones, la sociedad, etc., y hasta el alma misma del hombre recién se conquistará la felicidad.

¿Algunos de sus intérpretes preferidos de la Rosa Roja?

Ahora mucho menos, casi no se escucha, en su momento se la escuchaba a Gaitán, a Margot. Esta última sí la grabó. Norka no la grabó.

¿Qué interpretación de Flor de Retama es su preferida?

No podría mencionar, hay muchos.

¿Recibe regalías por las grabaciones o interpretaciones de sus obras musicales?

No como debería ser, ya que el sistema de distribución de APDAYC no responde a la realidad peruana, es un sistema que se usa convencionalmente a nivel internacional, pero que no tiene en lo absolutamente nada que ver con la realidad peruana, en donde más de las tres mil radios que existen en el Perú, solamente hay información de cien radios, en un país en donde es tan difícil la geografía, y por eso mismo es más costoso poner puntos de cobranza, en zonas inaccesibles, el costo beneficio no da, y en un país donde la cultura de la transgresión de los derechos es mucho mayor, entonces no hay sistemas de compensación, pero sí recibo regalías.

¿Usted o su obra han sido censurados por algún gobierno?

Yo he sido preso en Chile, por mi vocación de izquierda, yo soy de izquierda desde que tengo, siempre he sido de izquierda, pero la primera vez que me organicé en un ciclo de organizaciones de izquierda, que se llama Carlos Mariátegui, fue cuando estaba en el colegio, en Cora Cora, desde entonces soy de izquierda y no dejaré de serlo. Estuve preso en Chile dos veces, en el Perú dos veces y dos veces más detenido, ahora estoy en un juicio de Perseo, acusado de terrorismo, pero lógicamente es por mis canciones, por mi labor artística, por lo que hago, por lo que digo, por lo que pienso.

¿En las radios? Abiertamente no, salvo ahora, con Ollanta y PPK, abiertamente censurado, en canal 7, en canal 5, sino también en RPP, en radios grandes. La censura ha sido digamos encubierta, hasta ahora estoy censurado en esos medios grandes.

¿Gobiernos en los que conoció censura?

Estuve preso en el gobierno de Belaúnde el 82, y el 96 al 98. Últimas detenciones en el gobierno de Ollanta y PPK, sigo hasta ahora con Vizcarra, la misma política, se sigue profundizando la persecución política y criminalización de la protesta popular, incluso la criminalización de las ideas, sigue profundizándose.

¿Qué escenarios recuerda en su carrera como cantante? (plazas, sindicatos, marchas, festivales)?

Yo he estado en diferentes partes del Perú y América latina, y en Europa, en escenarios grandes y pequeños. El más anecdótico, que no me olvido, será en Cajamarca, San Miguel, fui a una comunidad campesina, donde no llega carro, me pusieron un caballito, que me dio pena de montarlo, porque era tan chiquito, así que me fui a pie y creo que soy el único artista que ha caminado una hora y media a pie para hacer un concierto. Me quedé como tres o cuatro días, y esa experiencia muy singular, hermosa experiencia, porque lógicamente el pago económico no era mucho, pero me vine con dos costales de víveres (ríe), que era el regalo de la gente.

También he llegado a tocar en sindicatos, comunidades campesinas. Antes los sindicatos tenían bastante actividad cultural, en el cono norte, sur, carretera central, había bastante actividad cultural, por el mismo nivel de concientización y politización al que había llegado el pueblo. Ahora, fatalmente, chupódromo y baile, hay de todo, de todas maneras

¿Algún escenario internacional que le traiga buenos recuerdos?

En España. Pero curiosamente, si mal no recuerdo, en Alemania hice un concierto para estudiantes de periodismo, si mal no recuerdo, no había ningún peruano. Había unas 150 personas, yo tenía una traductora que había estado casada con un peruano, hablaba muy bien el español, y además ambos éramos de izquierda, éramos maoístas. Parece que traducía muy bien las cosas que yo decía, las cosas que decía y cantaba. Allá varias veces había hecho concierto de exposición, porque les interesaba mucho conocer la realidad peruana y lo que hacía era hacer una disertación sobre la realidad de Perú y graficando canciones, y bueno, estábamos muy bien, al terminar la canción, empezaron las intervenciones y comenzaron a preguntar y recuerdo que una estudiante nos dijo, este sistema a ustedes los mata por falta de pan al cuerpo, pero acá nos mata por falta de pan al para el alma, porque en Alemania está la más alta tasa de suicidios juveniles y siendo Alemania, se supone, el país más rico y más seguro de Europa, y sí, todo el mundo ovacionó como si eso fuera cierto. Porque allá, además el movimiento estudiantil, tienen muy buena vivienda y comida. Pero el sistema y la soledad a las que les condena, porque allá al cumplir los 18 años tienen que salir de la casa porque el mercado exige, para que puedan vender departamentos, puedan vender televisión, radios, lavadoras, etc. Por eso condena a desintegrar la familia y eso lo aprendí allí. Ya al terminar a alguien se le ocurre preguntar, porque en esos días sendero había hecho una intervención (88, 89 o 90). Había salido en los periódicos que se había intervenido, en que parte de la selva y por ser homosexuales. Entonces me preguntaron cuál era mi posición. Yo le dije que no sabía, pero que yo les podía dar una opinión personal, entonces, se me ocurre, bueno, hay una escuela Rusa, que dice que la homosexualidad, es un tema psicológico, social, producto de un problema social, y hay la escuela norteamericana, que dice que es un problema biológico, ahí estaría la definición. Pero, parece que sí es un tema social. Si fuera así, lógicamente es una desviación, para qué, se encendió nuevamente la polémica, y cuando me di cuenta, incluso, la persona que era la traductora estaba con el mismo ánimo de la polémica (ríe), por eso me trae buenos recuerdos, en esa experiencia aprendí bastante. Allá hace tiempo se están reivindicando estos derechos, fui a ver el movimiento estudiantil, en los afiches de los centros universitarios, ves fotos eróticas de homosexuales.

¿Cuál considera que debe ser la responsabilidad del músico?, ¿el quehacer del artista?

Es una responsabilidad bastante grande porque es un líder de opinión nato, desde el momento que es artista y se dirige a un auditorio ya tiene una responsabilidad social y creo que la responsabilidad es la misma que tiene un comunicador, es expresar la verdad, difundir valores, contribuir a los problemas de la sociedad peruana o de la sociedad en que se trabaje, contribuir al desarrollo, porque la música, la buena música, definitivamente desarrolla la inteligencia, por que desarrolla los dos hemisferios del cerebro. Esa es la responsabilidad que debe tener un comunicador social, sea artista, sea maestro.

¿La política está ligada a la música para usted?

La política es inherente al ser humano y está ligada a cualquier actividad humana, lógicamente mucho más a los comunicadores. No nos podemos dividir, somos políticos por acción o por omisión.

¿Cómo ve el futuro del folklore peruano y la música popular?

El futuro del folklore es el mismo futuro de la sociedad. Vemos que el pueblo sigue luchando, ya no se puede soportar más opresión, más explotación, más corrupción y ya ha empezado la descomposición del estado peruano y la sociedad peruana. Estamos a puertas de una tercera guerra mundial, que es una guerra de rapiña y los pueblos en el mundo están tomando conciencia de esta realidad y no tienen otro camino que el socialismo, creo yo, que es un camino que ya se conoce. Se ha tratado de inventar un socialismo siglo XXI, hay otros proyectos antiimperialistas, pero parece que no tuvieron garantía de sostenibilidad en el tiempo, así que creo yo que poco a poco el proletariado a nivel internacional, el pueblo va a tener que tomar esa experiencia que el imperialismo se ha encargado en esta etapa del neoliberalismo y la colonización, después de la caída del muro de Berlín y la Unión Soviética, de hacernos pensar que ya no existe el socialismo, ya no es válido. Principalmente, veo que hay preocupaciones por los marxistas a nivel mundial, por retomar este camino, igualmente los pueblos no tienen otra alternativa, estoy convencido de eso y creo también, mi deber difundir el socialismo en mis canciones como tal, así en mis canciones y tengo una canción ya terminada que estará definitivamente en mi próximo disco.

¿Tiene alguna preferencia política o militó en algún partido?

Nunca he militado en ningún partido, he sido mariateguista, he sido marxista, soy maoísta, y fatalmente no hay un ambiente democrático para poder estudiar y entender esta experiencia del 80, que fue tomado, creo que nos va a dejar muchas experiencias, ya sea por lo negativo o lo positivo, según sea la posición de cada quien, pero a nivel ideológico y político, que es lo que necesita la juventud justamente para estar capacitados, para llevar adelante los destinos del Perú.

¿Escuchó o llegó a conocer el movimiento de la nueva canción latinoamericana, nueva trova, o canción protesta latinoamericana? ¿Reconoce alguno de estos autores: Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Viglietti, Alí Primera ¿qué opina de su trabajo?

Fue expresión de lo que acontecía a nivel político, porque recordemos desde las décadas del 60, 70, 80, había una generación en América Latina que quería cambiar esta realidad, esta sociedad por otra sociedad, en muchos casos vía armada, caso Nicaragua, Salvador, Colombia, hasta hace poco, mismo Brasil, un poco en Argentina, Chile, Bolivia, también, y en otros casos vía elecciones como el caso de Chile, principalmente. Así que, la canción ha sido reflejo de esta realidad. En este momento escuché decir en España a Jean Manuel Serrat, esta canción había perdido espacio y lógicamente perdió espacio a nivel político, después de la caída del muro de Berlín y la Unión Soviética, el movimiento nacional popular democrático, lógicamente entró en repliegue y lógicamente con ello también la canción latinoamericana, digamos la canción social, pero como conforme se vaya retomando el camino, lógicamente el pueblo está luchando cada vez más. Yo siento que hay cada vez más demanda, yo cada vez tengo más trabajo como solista y lógicamente por las canciones, yo soy el único que sigue de mi generación, felizmente hay artistas jóvenes, como tú y otros que están retomando este trabajo, pero en mi generación me he quedado solo, todos se han insertado al sistema. Pero, cada vez tengo más trabajo.

¿Por qué no floreció en el Perú?

La razón es que el estado peruano en general es un estado indolente para el tema de la cultura. Somos herederos de una de las seis culturas más desarrolladas de la humanidad. Sin embargo, el ministerio de Cultura aquí, recién tiene unos años y es un elefante blanco, que menos presupuesto tiene, igual para la educación. Es un país que tiene menos presupuesto para el tema de la educación y la cultura. Entonces, como dijo don Atahualpa Yupanqui en una reunión, después de uno de sus conciertos, dijo, aquí en el Perú la guitarra está bien desarrollada y se refería, cómo se llama ese señor chiquito, y lo dijo por Raúl García Zárate, claro, él, una gran guitarra, los compositores, las canciones, pero son sonsos, no saben venderlo. Al decir, son sonsos, se refería al estado peruano, que no sabe ponerlo en valor, no tiene una política de aprovechar este recurso, como sí lo tiene argentina, como sí lo tiene México, como sí lo tienen otros países, el que menos aprovecha los recursos culturales es el Perú. Siendo el país que más recursos culturales tiene, entonces a eso se debe, que no ha trascendido la canción esta, y si ha trascendido últimamente las canciones convencionales, comerciales, es justamente porque desde la época del 90 hay una política que ha querido limpiar la imagen, el mal ejemplo que daba el Perú a los pueblos del mundo, con el levantamiento armado del 80, que quisieron vender otra imagen al mundo, entonces surgió a nivel mundial estos premios y artistas nacionales, incluso en el folklore como los Gaitán, en la música criolla, a varios, y así en diferentes géneros, es decir recién se conoce a nivel mundial, porque el estado y a la empresa se preocuparon para limpiar, entre comillas, la imagen del Perú.

En 1986 en el Perú se realizó el festival SICLA con cantautores de diversas partes de Latinoamérica, ¿qué opinión tiene sobre ese festival?

Yo no estuve de acuerdo con participar por la misma opinión que dio Atahualpa Yupanqui desde Francia, yo no voy a lavarle las manos ensangrentadas a un gobierno genocida. Recibí invitación, decidí no aceptar y no asistí a ningún concierto.

¿Cantautores peruanos que respete?

El que mejor refleja en la época del 80, desde el punto de vista social y una riqueza literaria y en español me parece que es, Carlos Falconí, ex integrante del trío Ayacucho, es además cantautor. Hay diferentes que han tenido algunas canciones, pero algunas canciones, pero las de Falconí todas son buenas, todos los temas.

¿Considera que las canciones el Hombre y Flor de Retama son parte de la Nueva Canción en el Perú?

Son los que inician la nueva canción en el Perú, la última etapa, porque las de Felipe Pinglo y del Jilguero del Huascarán son a comienzos del siglo. Como compositor Pinglo sí, es un hombre que conoció a Mariategu, estuvo cerca del movimiento, logró captar ese temperamento popular de ese momento, y un poco después, en la parte norte, el Jilguero del Huascarán, Abanto Morales como interprete.

Otro motivo por el cual no se ha desarrollado la cultura de izquierda, es porque los partidos de izquierda aquí no le han dado mucha importancia al tema. He visto por ejemplo en Chile, cuando había un concierto, ahí estaban los dirigentes de izquierda, a los dirigentes nacionales, los veías en los conciertos y ellos tomaban parte en la crítica, en las opiniones decían, acá no. Recuerdo que una compañera artista, Delfina Paredes, en el anfiteatro, yo nunca he visto aquí

a los líderes de izquierda. Esa es una realidad, fatalmente desde la izquierda no se le dio la importancia, por ejemplo que sí se le dio en Chile, que sí se le ha dado en México, que sí se le dio en Argentina, donde había empresas alternativas, aquí hablar de empresas en la izquierda, es un pecado, creo que en ese campo nos hemos quedado un poco en el artesanismo.

¿Escuchó o llegó a conocer el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana?

He leído bastante en Chile, sobre todo, pero no recuerda exactamente.

¿Participó en algún Festival NC?

En Barcelona, España, participé en un encuentro de cantautores a nivel mundial el año... ni recuerdo el nombre. Fui el único del Perú, no eran artistas muy reconocidos.

¿Conoció la labor de Celso Garrido-Lecca?

Vi de lejos su trabajo, Celso era muy considerado en Chile

¿Qué autores contemporáneos admira en estos tiempos?

Hay varios, hay una corriente fuerte de la canción protesta que es de orientación anárquica, incluso anarco individualista, su protesta individual contra el sistema y tal vez la diferencia de la corriente peruana, que justamente, que es por lo que nos odian, tuvo aquí una orientación más ideológica, política, más social. Entonces no veo cantautores y en general, la dirección política, incluso en los movimientos populares, eso es lo que falta, dirección política.

Mensaje final para los nuevos cantautores sociales

Por supuesto a quienes quieren seguir este camino de la trova, ya sea la trova andina o la trova – trova, peruana general, como en cualquier caso, es una obligación conocer la experiencia pasada a nivel internacional y nacional. Por eso, siempre digo, siempre denuncio que es un derecho de todos los jóvenes saber qué ha pasado en el 80, y el gobierno les niega, porque no se puede hablar sobre el tema, ya que nos acusan de apología, por otra parte es una obligación como peruanos, como ciudadanos, porque como van a enfrentar el conducir este país si no conocen una historia tan importante que ha transformado la realidad peruana en todos los niveles. Eso implica, lógicamente, luchar por la democratización de la ciudad, para poder lógicamente conocer ese punto y dentro de eso, los artistas, lógicamente, conocer la experiencia que ha habido supuestamente sobre el conflicto popular en el Perú.