



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

**LA CREACIÓN MUSICAL COMO PROCESO DE INTEGRACIÓN DE LA
EXPERIENCIA DEL COMPOSITOR EN LA OBRA “ASHÁNINKA: SINFONÍA
PERUANA EN CINCO MOVIMIENTOS”**

VOLUMEN 1: TEXTO

Tesis para optar el grado de

Magister en Artes con mención en Composición Musical

ABRAHAM PADILLA BENAVIDES

Profesores guía: Fernando García Arancibia / Jorge Martínez Ulloa

Santiago · Chile

2018

Calificación

**GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES CON MENCIÓN EN COMPOSICIÓN
MUSICAL OTORGADO CON DISTINCIÓN MÁXIMA**

Comisión de evaluación

Fernando García Arancibia

*Compositor y Musicólogo, Premio Nacional de Arte de Chile, Ex subdirector de la
Revista Musical Chilena, Profesor Titular de la Universidad de Chile*

7.0

Jorge Martínez Ulloa

*Compositor y Musicólogo, Director del Centro de Investigaciones Estéticas
Latinoamericanas de la Universidad de Chile, Profesor Titular de la Universidad de
Chile*

7.0

Fernando Carrasco Pantoja

Compositor e intérprete, Profesor Titular de la Universidad de Chile

7.0

La escala de evaluación de la Universidad de Chile va de 0.0 a 7.0

INFORME DE TESIS

“La creación musical como proceso de integración de la experiencia del compositor en la obra “ASHÁNINKA”: Sinfonía peruana en cinco movimientos”

Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en composición musical

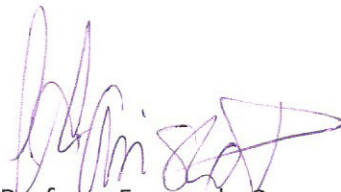
Tesista Abraham Padilla Benavides

Este trabajo da cuenta de un esfuerzo de años del compositor, que incorpora el alma y las presencias ancestrales de la selva profunda del Perú, dándole voz al canto *Asháninka* en este monumental trabajo. El compositor opera en múltiples niveles de compromiso. En este actuar está presente la acción pedagógica, investigativa, etnomusicológica, compositiva, de producción y como activo agente social de reivindicación y compromiso con las raíces de su cultura.

Notable es el hecho que esta exploración, de primera fuente y en primera persona, surgió del hecho de compartir el diario vivir con esta milenaria etnia amazónica, que ha sufrido acciones de extrema violencia hacia su cultura, sus conocimientos y tradiciones. Es por ello que esta obra se transforma en una acción viva de restitución social, al difundir su patrimonio, su visión del mundo y mostrarnos su canto.

Felicito al señor Abraham Padilla por la creación musical de esta sentida obra, que manifiesta el resultado y la síntesis de todos los saberes que él ha integrado desde el punto de vista ético y estético, y que lo transforman en el creador comprometido que es hoy en día.

Nota: 7.0



Profesor Fernando Carrasco P.
Académico Facultad de Artes
Universidad de Chile

INFORME DE TESIS

En el notable estudio realizado por el tesista Abraham Padilla Benavides en torno a la música y que tituló "La creación musical como proceso de integración de la experiencia del compositor en la obra Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos", nos entrega una visión absolutamente novedosa de esa actividad esencialmente humana, demostrando que ella es un cúmulo de energías que traspasan con mucho los límites de los sonidos organizados a los que usualmente llamamos música.

Dicho compositor y director de orquesta nos dice: "La creación artística es una síntesis de la totalidad del Ser puesto de manifiesto mediante un código estético. Involucra no solo la formación académica, sino la propia historia, los símbolos ancestrales, sean estos personales, familiares o colectivos, la tan personal sensibilidad individual y las características que como Ser Humano nos conforman, pues de ello dependen nuestras posturas éticas y la ejecución de los valores que norman nuestra vida y nuestras relaciones. Es inevitable que lo que somos se exprese en nuestro modo de entender la música, nuestra ubicación en el terreno profesional y que, en función de ello, tomemos decisiones que estén directamente relacionadas con la creación de nuestras obras".

Lo que sostiene Padilla es demostrado en una extensa, profunda y ejemplar investigación musicológica -que duró cinco años- del pueblo Asháninka y la creación de su obra Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos, para orquesta sinfónica, coro y una joven solista asháninka, de media hora de duración e indiscutible valor estético y técnico. En síntesis, en su creación el compositor e investigador nos logra transmitir su mensaje en el sentido de que el contenido de la música es mucho más que una sucesión de sonidos ordenados. Esto nos lleva a plantear que es necesario buscar nuevas maneras de enseñar la música a quienes la creen, la estudien, la escuchen o interpreten.

NOTA: 7.0

Fernando García Arancibia
Profesor Titular de la Universidad de Chile

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado.

Informe de corrección de la Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Composición: “La creación musical como proceso de integración de la experiencia del compositor en la obra ‘Ashaninka: sinfonía peruana en cinco movimientos” del Sr. Abraham Padilla Benavides.

Prof. Jorge Martínez Ulloa

El escrito en cuestión se presenta bajo la forma de dos volúmenes: el primero contiene la parte teórica y analítica del trabajo y el segundo la partitura orquestal de la obra. El primer volumen está constituido por una introducción y tres grandes capítulos con sus respectivos sub-capítulos: el primero versa sobre la “pertinencia de ‘hablar’ sobre una música” y consta de 7 páginas, el segundo denominado “El mundo que rodea y da sentido a la obra” consta de 76 páginas y está dedicado a establecer los fundamentos de la tesis: el Perú, el tema de la identidad, la Amazonía peruana y el mundo Asháninka, el mundo del compositor y la composición como intervención. En este gran capítulo se establecen los elementos contextuales y los antecedentes geográficos y culturales que darán origen a la inspiración del autor. Sobre el amplio espacio amazónico y del Perú actual, se configuran los territorios de identificación y pertenencia de los actores culturales y artísticos, de los cuales el Sr. Padilla ha demostrado ser protagonista y referente, no solo en el espectro nacional peruano sino que además en el chileno y de otros países americanos. Luego de establecer estos principios, en el escrito aparece el mundo interior del compositor, con sus dinámicas internas creativas, las contradicciones de saberes híbridos y del mestizaje común a los americanos, divididos entre la raigambre indígena y los avances disciplinarios del mundo occidental. Finalmente, el escrito presenta un tercer capítulo, llamado “La obra, contextos, ética y aspectos técnico-musicales”, adonde en unas 68 páginas, el autor dará cuenta, con un análisis musical prolijo y de gran profundidad, de los lineamientos técnicos y lingüísticos de su obra, demostrándonos entonces no solo un gran talento musical, que la sola audición de la obra ya permitía valorar, sino además una gran auto-consciencia de los procesos poéticos y musicales que dan base a dicha creación y de las implicancias de estos para una nueva consideración de la música de arte peruana, y a no dudar que esas páginas van a ser muchas veces citadas y referidas en los años a venir, por la fecunda y generosa reflexión que esta obra demuestra.

Una tesis de maestría comporta, en la experiencia internacional y por supuesto de nuestra Universidad, la demostración que un candidato al grado debe poseer sólidas reflexiones y conocimiento sobre las grandes áreas temáticas y problemáticas generales que la composición musical de arte presenta en la actualidad. Efectivamente, la obra musical es valorada, en sede de evaluación, no solo por su perfección y calidad artística específica, sino que por la pertinencia demostrada en afrontar alguna de esas grandes temáticas de la disciplina. En efecto, como toda tesis de maestría exige, el candidato debe ser capaz de delinear un problema inherente a la disciplina, de actualidad y relevancia, con una profundidad académica importante, evidenciando además el conocimiento del estado del arte, en este caso, de la composición musical, de las poéticas y estéticas contemporáneas, generando, en ese proceso, toda una serie de preguntas e interrogaciones pertinentes que puedan motivar ulteriores investigaciones y sean la base para el desarrollo integral del músico, a nivel superior, con excelencia y relevancia internacional.

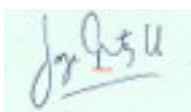
En este último aspecto la tesis analizada cumple con todos los requerimientos, y con creces, reflexionando detalladamente sobre las implicancias y coyuntura de un músico y creador en el contexto peruano y, podemos decir, latinoamericano: sus crisis identitarias, sus interrogaciones a la tradición docta y académica así como la sensibilidad de su corazón telúrico e indoamericano. La síntesis de una música peruana, mestiza, es reflejada acá por la presencia de la Orquesta Sinfónica del Perú, el estreno en el Teatro más importante de ese país, dos instituciones símbolo de la nación peruana, del estado, que el músico, artísticamente hace dialogar con la figura

esmirriada de una joven muchacha asháninka, voz sutil y delicada de la selva, que con acentos pajareros nos recuerda el necesario retorno “al corazón de la semilla”.... Un idioma selvático, de las etnias olvidadas del corazón de nuestra América, adonde el Iluminismo de los déspotas ilustrados de las capitales americanas no pudo o no supo oscurecer con su verbo conquistador y dominador. Eso logra un gran artista como el Sr. Padilla, unir, creativamente, la ingenua y primigenia vocalidad adolescente de la cantante indígena y el sólido timbre de una de las mejores orquestas del Nuevo Mundo. El escrito demuestra un conocimiento y reflexión intensa de los dramas y dilemas de nuestros mestizajes, que un joven y trágico genio como José Carlos Mariátegui ya comenzara a pensar en sus “Siete ensayos de la realidad peruana” y que en esta magnífica obra y escrito, reviven a nueva y potente vida.

El rol y la coyuntura del creador aparecen acá definidos con agudo y sistemático análisis: las complejas y enmarañadas relaciones entre el artista y su comunidad son acá descritas y enumeradas, proyectando inéditas luces sobre los nuevos desafíos e interpelaciones a los músicos americanos. Por una parte, el “Dar cuenta de la realidad” peruana, la descripción rigurosa y sintética de los principales problemas del mestizaje cultural es presentado como un objetivo central en ese quehacer, pero no desde el cómodo lugar del simple amanuense u observador “objetivo”, más bien como piso para el salto que significa el “Dar/se cuenta” de esa misma realidad como parte integrante del Ser peruano, de su complejo espacio creativo. Si el “dar cuenta” de una realidad dada es , antes que nada un quehacer sensible y hasta cierto punto objetivo, el “dar/se cuenta” requiere un proceso de concientización personal. de auto-reflexión, es entonces una instancia racional y cognitiva. El demostrar conocimiento del estado del arte en la disciplina de la composición musical, requiere estudio, la consulta paciente y atenta de los cientos de páginas escritas y disponibles actualmente, la capacidad de sintetizar todas esas ideas en un suma propia, auténtica, adonde el sentido etimológico del “autos” griego cobra toda su importancia original. Es un quehacer que , desde lo exterior, inunda el corazón y la mente del creador. E inversamente, construir, sobre ese conocimiento una síntesis original, un pensamiento y una poética propia, es tarea de introspección y de maduración lenta, que desde el interior de cada artista fluye hacia su comunidad, que le da origen y lo sustenta culturalmente. No son muchos los creadores, particularmente en nuestros países , capaces de este doble camino, desde un afuera a un adentro y viceversa . Esta Tesis y la obra producida son un cabal ejemplo de que ello es posible y deseable, sino exigible para los músicos y artistas latinoamericanos, quienes desde un lugar de descolonización y desmontaje del aparato ideológico del euro-centrismo de las academias, deben ser capaces de levantarse para construir un capital estético y poético susceptible de encarnar no solo el núcleo ético-mítico de nuestros pueblos sino que la necesaria proyección hacia un futuro común y dialogante con todos los pueblos del mundo. Dialéctica del creador y su obra, de la obra y la comunidad que de ella se apropia, de la autonomía y heteronomía de la música de arte, de lo nuevo y lo arcaico, de los templos de piedra y vegetales que cimentan nuestros pasados hacia los vocablos nuevos, jamás dichos todavía, del futuro que , a no dudar es y será nuestro, principalmente gracias a los trabajos y reflexiones de grandes artistas y hombres de cultura como este nuevo Maestro de la música americana, el Sr. Abraham Padilla. Futuro que se hace actual, realidad necesaria y suficiente para un Perú integrado, con sus mil lenguas y mil sonidos, genialmente entretajadas por artistas como el maduro y fértil redactor de esta Tesis.

Por todo lo anterior, califico a esta Tesis con nota Siete (7.0) , la nota máxima posible en nuestro sistema universitario. Felicito y agradezco de todo corazón, como académico y músico latinoamericano, este gran aporte a los saberes sensibles de nuestra América Morena.

A Santiago, el 13 de Diciembre de 2018.



Prof. Mgr Jorge Martínez Ulloa
Profesor Titular Universidad de Chile

Dedicatoria y agradecimientos

A mis padres Norma y Abraham, por el ejemplo permanente de bondad, ética, compromiso y perseverancia; a mis hermanos Norma y Gonzalo; a toda mi familia por el amor y apoyo incondicional durante la prolongada estancia de estudios y de vida en el extranjero

A Karen, compañera espiritual, emocional, intelectual y de vida, motivadora constante de mi amor y de mis permanentes esfuerzos de superación personal

A los amigos que hice en Chile, que me acogieron con los brazos abiertos y que aun enriquecen mi vida con su amistad y cariño. A Ivonne Jiménez, Ivonne Fernández, Mauricio Gómez, Víctor Véliz, Paola, Coke, Lorena, Irene, Carlos, Eliana, Mariana, Dany y muchos más

Al maestro Celso Garrido-Lecca, ejemplo de integridad personal y artística, impulsador de la decisión de trasladarme a estudiar a Chile, que cambió mi vida

Al maestro Cirilo Vila, maravillosa persona e insuperable músico, quien motivó mi ingreso a la Universidad de Chile y nutrió con sus enseñanzas nuestra concepción musical

A la Universidad de Chile, institución de hondas raíces académicas que enriqueció mi formación humana y profesional a lo largo de muchos años

A mis maestros, colegas y personal administrativo que hicieron que mi paso por la Universidad de Chile sea significativo e inolvidable

Al maestro Fernando García, ejemplo de Ser Humano comprometido y luchador, militante incansable de la integración americana, quien acompañó generosamente desde siempre mis intenciones de componer, dirigir e investigar nuestra música, gran inspiración para esta Tesis

A Jorge Martínez, excelente maestro y amigo, quien impulsó permanentemente nuestra mirada profunda de temas fundamentales del hecho musical. Lúcido guía de nuestras indagaciones.

A José María "Chema" Salcedo, por compartir su visión de la sociedad peruana y hacerme parte del proyecto de registro y difusión de la cultura Asháninka, y por su generosa amistad

A mis amigos asháninka, que me abrieron sus hogares y su corazón para ayudarme a conocer nuestras culturas milenarias, sus costumbres, su música y su fuerza interior

A los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, los integrantes del Coro Nacional de niños del Perú, sus directores y el Ministerio de Cultura del Perú, por permitirme estrenar esta obra, homenaje a nuestros pueblos originarios

Al Perú, con todo lo que ello significa

Epígrafe

*“Al fin de la batalla
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: “¡No mueras, te amo tanto!”
Pero el cadáver ¡Ay! siguió muriendo.
[...] Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...”*

César Vallejo

TABLA DE CONTENIDOS

Calificación

Dedicatoria y agradecimientos

Epígrafe

Tabla de contenidos

Resumen

INTRODUCCIÓN	1
1 SOBRE LA PERTINENCIA DE “HABLAR” SOBRE UNA MÚSICA	6
2 EL MUNDO QUE RODEA Y DA SENTIDO A LA OBRA	13
2.1 El Perú	13
2.1.1 Acervo cultural y musical	13
2.1.2 Lo académico y lo tradicional	19
2.1.3 La investigación musical y la composición	25
2.1.4 Los sistemas de producción musical	28
2.1.4.1 La idea de “obra”	29
2.1.4.2 Diseños melódico-rítmicos, la autoría y la propiedad	32
2.1.4.3 Diferencias y similitudes	33
2.2 El tema de la identidad	34
2.2.1 Identidades sociales	35
2.2.2 La identidad peruana y latinoamericana	36
2.2.2.1 Problemas de conformación de una identidad peruana unitaria	37

2.2.2.2	El mestizaje como identidad. La interculturalidad	38
2.2.2.3	Dinamismo de las identidades amazónicas	39
2.2.3	La identidad del compositor. Ética y autenticidad	40
2.2.4	Una propuesta de integración desde la música	42
2.3	La Amazonía peruana y el mundo Asháninka	45
2.3.1	Situación general de las etnias amazónicas	46
2.3.2	Datos generales sobre la etnia Asháninka	49
2.3.3	Vivencias relevantes de las comunidades Asháninkas	50
2.3.4	Situaciones de los asháninkas en tiempos recientes	56
2.3.5	Consideraciones sobre la música Asháninka	58
2.3.5.1	La música como testimonio	61
2.4	El mundo del compositor	63
2.4.1	La pertenencia cultural	64
2.4.2	La cultura adquirida	65
2.4.3	La concepción personal del hecho musical	65
2.4.3.1	La música como energía	66
2.4.3.2	La metáfora de la arquitectura	67
2.4.3.3	Las otras artes como nutrientes del fenómeno musical	69
2.4.3.4	La creación como experiencia integradora	71
2.4.4	Las dinámicas internas de creación	72
2.4.5	Las otras actividades nutrientes y complementarias	73
2.4.5.1	La dirección musical	73
2.4.5.2	El sonido como material	75

2.4.5.3	La docencia como aprendizaje	76
2.5	La composición como intervención	77
2.5.1	La realidad circundante a “lo asháninka”	78
2.5.2.	Revalorización social del idioma asháninka	80
2.5.3	Posibilidades de cambio a raíz de la acción del compositor	81
2.5.3.1	Multitareas con una sola dirección	81
2.5.3.2	Educación musical intercultural aplicada	84
2.5.3.3	Difusión de hallazgos e ideas base	86
2.5.3.4	El tránsito hacia la institucionalización del cambio	86
3	LA OBRA. CONTEXTOS, ÉTICA Y ASPECTOS TÉCNICO-MUSICALES	90
3.1	La obra propia	90
3.2	La creación de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”	91
3.2.1	Los contextos motivadores	91
3.2.1.1	Dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú	92
3.2.1.2	Los proyectos audiovisuales asociados	92
3.2.1.3	El contacto humano profundo	93
3.3.	De lo subjetivo a lo sonoro musical	94
3.3.1	Los aspectos simbólicos y su expresión directa en la obra	95
3.3.1.1	El idioma asháninka	97
3.3.1.2	Los cinco cantos tradicionales. Textos, significados y partituras	98
3.3.1.2.1	Primer canto: <i>Tyabe koroti</i>	99
3.3.1.2.2	Segundo canto: <i>Tsame ankamanteri</i>	101

3.3.1.2.3 Tercer canto: <i>Nobashire nokanta</i>	102
3.3.1.2.4 Cuarto canto: <i>Shironi</i>	104
3.3.1.2.5 Quinto canto: <i>Ijata maniapa</i>	105
3.3.1.3 El coro de niños y el <i>coro del éxodo</i>	107
3.3.1.4 La solista asháninka	111
3.3.1.5 La piedra como instrumento musical	113
3.3.1.5.1 El uso de la piedra en la sinfonía	115
3.3.1.6 El montaje y el espacio oficial de la performance	121
3.4 Elementos articuladores de la energía musical en la obra	123
3.4.1 Las categorías de los elementos musicales y sus relaciones multidimensionales	125
3.4.2 El Gesto Musical	133
3.4.3. El partido ético-estético y la forma	135
3.4.3.1 Las partes de la obra	135
3.4.3.2. El relato de sentido interno	137
3.4.3.2.1 Primer movimiento	137
3.4.3.2.2 Segundo movimiento	138
3.4.3.2.3 Tercer movimiento	139
3.4.3.2.4 Cuarto movimiento	139
3.4.3.2.5 Quinto movimiento	140
3.4.3.3 La simetría y las proporciones	141
3.4.3.4 El discurso musical en el espacio-tiempo	142
3.4.3.4.1 Lo tímbrico	142

3.4.3.4.2 Lo melódico	143
3.4.3.4.3 Lo armónico	144
3.4.3.4.4 Lo rítmico	146
3.4.4 Estilo	147
3.4.5 La manipulación del tiempo, lo precedente y lo subsecuente	147
3.5. Las relaciones multidimensionales de los gestos musicales en el tiempo	149
3.5.1 Primer movimiento	149
3.5.2 Segundo movimiento	152
3.5.3 Tercer movimiento	153
3.5.4 Cuarto movimiento	154
3.5.5 Quinto movimiento	156
CONCLUSIONES	158
GLOSARIO ASHÁNINKA	161
BIBLIOGRAFÍA	165
ANEXOS	169
A. Grabación de la obra	
Visitar la página web: www.abraham-padilla.com	
B. Materiales de performances y periodísticos	170

NOTA: La partitura de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos” es parte integral de esta tesis y se presenta en volumen separado, por las dimensiones del mismo y para facilitar las constataciones y comparaciones necesarias.

RESUMEN

El presente trabajo lo conforman dos partes. La primera, y que da origen a todo, es la composición de una obra musical titulada: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, para orquesta, coro de niños y solista asháninka. La segunda es un texto que consigna las consideraciones que se han tenido en cuenta para la creación musical y que contextualizan este proceso. Asimismo, se proporcionan materiales anexos: la grabación de la obra (anexo A, en página web) y materiales que evidencian su ejecución pública y difusión en el Perú (anexo B). Estas dos partes se presentan, en volúmenes separados, debido a sus diferentes dimensiones, y para facilitar realizar comparaciones y constataciones, en el siguiente orden: Vol. 1, el texto y Vol. 2, la partitura.

El objetivo fue componer una obra que dé cuenta de las capacidades necesarias para manejar con solvencia, tanto la creación musical, como los aspectos que le son propios, tales como la instrumentación, la forma, el discurso sonoro y las consideraciones técnicas que, al abordar una obra grande, en dimensiones y complejidad, permitan demostrar que la formación recibida en el seno de la universidad ha sido adquirida y es susceptible de ser empleada con total funcionalidad por el compositor.

Asimismo, la reflexión sobre la propia creación y las circunstancias que rodean la composición, son desarrolladas aquí, mediante el relato de las experiencias y consideraciones que se han tenido para este caso específico. Se hace énfasis en problemas centrales de la disciplina y en los razonamientos que dan sentido a la actividad de componer, orientados a comprender en esta obra, pero que también pueden ser extrapolados para otras situaciones. Además de los temas propios musicales, se plantean problemas como el de la identidad y el del accionar social del compositor, como una extensión, proyección y continuidad del trabajo creativo.

La tesis indaga en la integración posible entre los universos musicales académico y tradicional, como un medio para comprender y resolver las tensiones permanentes entre estos dos ámbitos de la actividad. Para ello se plantea también, un método de análisis y comprensión de la música, la composición y los sistemas de producción musical, como herramienta para la construcción de la obra propia.

. Todo ello apunta a configurar la creación musical, como una experiencia que integra una multiplicidad de factores y que sucede íntimamente en el compositor.

INTRODUCCIÓN

El presente estudio gira en torno a la composición de una obra para orquesta, coro de niños y voz solista femenina asháninka, que tiene una duración aproximada de 28 minutos y está dividida en cinco movimientos. La conformación instrumental es para una orquesta grande, que incluye los grupos orquestales de cuerdas, metales y maderas (a3), piano, arpa y cinco percusionistas. La obra lleva por título: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”.

El coro de niños, canta en asháninka, idioma perteneciente a una etnia de la Selva Central del Perú, del mismo nombre, de quienes tomamos, en diversos viajes de investigación musical, realizados en un lapso de cinco años, algunos cantos tradicionales, los mismos que fueron incorporados a esta obra en versiones fijadas específicamente para este caso por el compositor (se explicará esto más adelante). Además de cantar en el segundo, cuarto y quinto movimientos, los niños ejecutan piedras, como instrumentos, en los movimientos primero y quinto. Esta utilización de la piedra tiene antecedentes en otras obras del compositor, sobre lo cual se darán alcances también más adelante.

La parte solista está indicada para ser interpretada por una niña o joven mujer asháninka. Esta debe cantar también en idioma asháninka durante los movimientos segundo y quinto. El primer y tercer movimiento son exclusivamente instrumentales.

Esta obra se estrenó el 26 de abril del año 2009, con la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, el Coro Nacional de Niños del Perú y una joven solista asháninka, bajo la dirección del propio compositor. Se repuso, con los mismos intérpretes, el 30 de setiembre del año 2011. En ambas ocasiones las presentaciones se realizaron en el Auditorio “Los Incas” del Museo de la Nación, en Lima, Perú, a teatro lleno. Esta locación era la sede del Instituto Nacional de Cultura del Perú en el año 2009 y es la actual sede

del Ministerio de Cultura del Perú (creado el año 2010). Estos últimos datos son relevantes por razones que se expondrán oportunamente.

La pertenencia del compositor a la cultura peruana, su propia historia personal, su regreso a vivir al Perú luego de quince años de estancia en Chile, así como su formación académica, su formación e intereses como investigador, sus actividades de dirección orquestal y coral, la docencia, el desarrollo sostenido de actividades en torno al registro y difusión discográfica, e incluso el estar involucrado en proyectos de realización cinematográfica, han sido determinantes para la decisión de componer esta obra y para delinear las características de la propia música así compuesta. Asimismo, ha tenido un peso específico importante en estas decisiones el conocimiento cercano que, a raíz de las actividades expuestas y otras, ha tenido el autor respecto de las culturas amazónicas, de la asháninka en particular y de las personas de estos grupos humanos con quienes ha tenido y mantenido contacto.

El texto que se desarrolla en el cuerpo de este trabajo, intentará contextualizar la creación de: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco Movimientos” a partir de la revisión de los elementos que la hicieron surgir, que le dieron forma y que determinaron su estado definitivo en tanto obra. Asimismo, se plantea la performance como continuidad de la tarea del compositor, y las implicancias asociadas a ello, en este caso particular.

Nuestra argumentación inicia problematizando el hecho de tener que “hablar” acerca de la música compuesta. Luego de algunas reflexiones y citas acerca de la actividad de componer y del alcance de la palabra para expresar lo que está en la música, entre otras consideraciones, se circunscriben los ámbitos a los que creemos pertinente referirse utilizando el lenguaje escrito para este caso específico.

Por la propia naturaleza del trabajo creativo de la composición musical no existe una hipótesis científica que demostrar. Sin embargo, sí es posible recorrer en alguna medida los contextos y procesos de esta creación musical particular y enterarse asimismo de las

ideas que sustentan las opciones tomadas por el compositor. Es probable que con ello se demuestre, sin embargo, que la actividad de los creadores musicales puede servir de modelo de trabajo, de punta de lanza o de ejemplo, para una integración cultural entre los diversos mundos que se conectan de esta manera, alrededor de la circunstancia de la realización de una obra de las características de la que aquí se trata.

Hace parte de las posturas adoptadas en el ejercicio de la composición en nuestro caso, el trabajar con igual denuedo que en la fase creativa, para que las obras terminadas alcancen su ejecución pública. Se podría argumentar que ello no es parte del proceso compositivo y que no le corresponde al compositor dedicar energías a esta tarea, ni es su responsabilidad y mucho menos, de la universidad evaluar si ello se realiza o no, pero creemos, sin embargo, ya desde nuestras primeras etapas formativas, que existen muchas razones de peso para que esto sea parte del problema del compositor en su ejercicio profesional.

En primer lugar, la música no existe como tal hasta que esté sonando en el medio físico, al exterior de la mente del compositor. En segundo lugar, mientras una obra no es ejecutada públicamente el compositor no tiene ninguna posibilidad de que *aquello*, lo que fuese, que está intentando comunicar o realizar con dicha obra, alcance su plenitud. Al no materializarse tangiblemente una ejecución pública de la obra, la actividad resulta incompleta, porque carece de sentido final. Es evidente que hay muchos sentidos por los cuales vale la pena componer sin tener en cuenta si el fruto de los esfuerzos creativos de uno mismo alcanzará la luz, o, mejor dicho, el sonido. Todos los compositores lo sabemos, porque la misma creación implica ya un sinnúmero de operaciones que valorar. Pero es igualmente claro que la finalidad de cada obra es que transmute las prescripciones o los formatos de soporte, en energía sonora, capaz de alcanzar a otros seres humanos.

Lo anterior es, por supuesto, una postura personal, pero una que da sustento a otras varias ideas sobre la música en tanto lenguaje artístico, a lo que significa la música misma, a los alcances de la música en la sociedad, entre otras consideraciones, de tal

manera que nos parece pertinente anotar lo dicho, en esta parte introductoria, pues en alguna medida estos argumentos regresan y se hacen parte también de la impronta creativa, con lo cual, devienen en consustanciales al hecho de componer, en nuestro caso al menos, y ello es lo que queremos comunicar. Es decir, cuáles son las ideas que sustentan nuestra actividad compositiva y cuáles creemos que son, o podrían llegar a ser, sus alcances.

Lo dicho tiene una clara consecuencia argumentativa y es que la composición, en tanto actividad creadora, con todo lo que ello implica de la utilización de técnicas y los contextos históricos, sociales o culturales en los que se enmarque, es siempre una actividad individual, con altísimas dosis de posturas muy personales, muchas de ellas arbitrarias, o aparentemente arbitrarias e incluso, no en pocos casos, totalmente intuitivas y desconocidas para el propio compositor. Lo anterior no quiere decir que esa intuición musical, que todo músico desarrolla, no deba estar informada y que no sea motivo de hondas reflexiones. Simplemente queremos revalorar y puntualizar el aspecto inconmensurable e inasible de toda creación artística y especialmente la musical.

Y es que la creación artística es una síntesis de la totalidad del Ser puesto de manifiesto mediante un código estético. Involucra no sólo la formación académica, sino la propia historia, los símbolos ancestrales, sean estos personales, familiares o colectivos, la tan personal sensibilidad individual y las características que como Ser Humano nos conforman, pues de ello dependen nuestras posturas éticas y la ejecución de los valores que norman nuestra vida y nuestras relaciones. Es inevitable que lo que somos se exprese en nuestro modo de entender la música, las relaciones de la música con la gente, nuestra ubicación en el terreno profesional y que, en función de ello, tomemos decisiones que estén directamente relacionadas con la creación de nuestras obras.

Esto nos pone al margen de las banderas enarboladas acerca de la separación entre la vida y la obra de los creadores, de las evaluaciones posteriores que de los artistas hacen algunos observadores, argumentando, por ejemplo, que puede haber un gran artista que, sin embargo, sea, o haya sido, una persona *non grata*. Este tipo de juicios

siempre será subjetivo, en todo caso. Pero se nos hace evidente, debido a nuestra propia experiencia en este terreno y a la observación de la actividad de los colegas, que decisiones centrales acerca de la música sí están relacionadas con la propia vida y las posturas personales. Estas decisiones van desde la elección de la conformación instrumental-vocal, pasando por el nivel de dificultad a emplear, los solistas o grupos a quienes está inicialmente dirigida una obra, hasta cómo vamos a enfrentar determinados subtextos de la composición.

Todas estas ideas reflejan convicciones personales propias, como lo hace permanentemente el presente texto, por lo que es pertinente remarcar aquí, que estas argumentaciones no pretenden ser prescriptivas para la actividad del compositor en general. Una vez más, cada compositor es un mundo diferente, propio e igualmente válido. Sin embargo, dada la naturaleza del presente texto, es inevitable y obligatorio hacer permanentemente referencias a las propias posturas, lo cual, por lo demás, es lo que se espera, a nuestro entender, de esta exposición.

Metodológicamente nos iremos acercando desde lo contextual hacia lo técnico-musical. Creemos que de esta manera se podrá tener una idea más cercana de aquello en lo que se ha sustentado nuestra obra, sus alcances y el peso específico que han tenido los factores que se comentan.

Será suficiente decir, por el momento, que las acciones compositivas, o que han dado forma a la composición (con todo lo que ello implica, sus contextos y su realización) de nuestra obra en cuestión, están determinadas por nuestra propia experiencia, nuestras reflexiones acerca de estos temas y las posturas personales que todo lo anterior ha contribuido a conformar, como parte de nuestro ejercicio. La integración de todo ello, se expresa en nuestra obra: "Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos".

1. SOBRE LA PERTINENCIA DE “HABLAR” SOBRE UNA MÚSICA

La música, en tanto expresión artística, se realiza mediante sus propios códigos. Es justamente el manejo de estos códigos, su “manipulación”, en el mejor sentido de la palabra, lo que hace el compositor. Excepto probablemente por algunos objetos sonoros tecnológicos, al modo de los referidos por Pierre Schaeffer, en su propuesta sobre la música concreta¹, es decir, por aquella música que se soporta en formatos no humanos, las composiciones requieren de intérpretes para alcanzar su realización. Y aun en dichos casos, generalmente alguien debe activar esos mecanismos. En la gran mayoría de los casos, los compositores y los intérpretes comparten la comprensión y son *cómplices* del uso de los códigos musicales. No nos referimos solamente a la codificación gráfica del sonido o a las prescripciones de la partitura, sino fundamentalmente al código interno de la música, a aquellas relaciones entre los elementos, y entre los elementos de los elementos, que se van configurando para crear mayores o menores grados de tensión entre las diferentes categorías y componentes de un sonido complejo, y que ambos, compositores e intérpretes, determinan, unos prescribiendo acciones y resultados, y los otros, realizando un propio discurso sobre el discurso subyacente de la obra, un “hablar sobre lo dicho”, un “recitar lo escrito”, una superposición de capas, sensaciones, posturas y conceptos, el sentido y la expresión final de la música.

Estos códigos internos, no siempre son accesibles al auditor común en su totalidad, sobre todo en aquellas obras donde la complejidad supera la capacidad de asimilación de información en el tiempo de un cerebro “normal”, en una sola audición. Desde el interés de los compositores, los deseos de comprender, de asirse a la experiencia de la música, más allá del momento mismo de la vivencia sonora, por un lado, o los deseos de aprender cómo se han estructurado determinadas relaciones, motivan que se hagan análisis de las obras, se las diseccionen y se pretenda extraer esa “verdad oculta”, ese “néctar mágico”

¹ Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, 1952. Posteriormente escribió su *Traité des objets musicaux*, 1966, donde redefinió su postura frente al término de *música concreta*.

con el cual desentrañar el misterio de la música, aún cuando finalmente se mantenga ese halo inalcanzable, a pesar de nuestras intenciones analíticas.

Muchas veces se confunde esta necesidad de comprensión (algo tal vez irrealizable desde una perspectiva exclusivamente lógica o racional) de una obra o de su creador, con la traducción de ciertas relaciones del código musical interno a un lenguaje literario, para supuestamente hacerlo más accesible al oyente o al estudiante. No son pocos los cursos de apreciación musical, las notas discográficas o los programas de concierto, que se manejan mediante analogías descriptivas, en un lenguaje literario, asignando títulos como, por ejemplo, de “Pastoral” a la sexta sinfonía de Beethoven, restringiendo de esta manera los infinitos alcances posibles de la experiencia musical a algunas imágenes simplistas y por lo mismo, probablemente banales. No es que no podamos valernos de metáforas o analogías para intentar comunicar parte de *aquello* que está en la música. El problema se suscita cuando ello reemplaza la comprensión o invisibiliza las relaciones de los elementos.

En general, los compositores no están de acuerdo con esta simplificación del sentido de sus creaciones. Probablemente ello se deba, en parte, a la falta de capacidad de quienes escriben para referirse a la música, en términos intrínsecamente musicales o quizás, a sus buenos deseos de “conectar” con el público.

Aún así ¿Cómo podemos referirnos a la música en términos musicales, si ello implica la música misma y no siempre podemos *estar* en la experiencia para revivirla y desentrañarla desde dentro? ¿Por qué recurrimos a otro lenguaje para intentar acercarnos a ella, el literario? ¿Es pertinente intentar explicar la música con palabras?

Citemos, antes de acercarnos a responder estas interrogantes, a Josep Soler, compositor catalán, director honorífico del Conservatorio Profesional de Música de Badalona, quien nos dice:

Sentimos –y sabemos- que, asimismo, es imposible, absolutamente, llegar a conocer el “corazón del corazón” de una determinada obra, tanto para el músico o el compositor, como para el oyente: la forma con que ésta se acerca a nosotros, confundida con la emoción de la que es portadora, es tan compleja, incluye determinados movimientos y singularidades, que es imposible aprehenderla en un mínimo de su totalidad y, caso de intentar acercarse a ella, como resultado de un análisis “de laboratorio”, aquello que está cubierto, escondido en lo más profundo de su interior, es, por su misma naturaleza, precisamente, el velo más oscuro, la pared más negra y alta que se pueda imaginar para proteger el interior inviolable del milagro que se depositó en la obra ante la que nos asombramos e impide el paso con gesto imperioso, imposible de atravesar (Soler, 2004, p. 15).

Y aún más, argumenta acerca del discurso que podamos hacer sobre la música:

Sólo la iluminación de algo que es revelado, el descubrimiento, personal y único (que no debe ser expresado ni comunicado, pues su misma expresión por la palabra destruye aquello que se intenta decir), puede decirnos algo, incluso quizá todo, de aquello que allí se escondía: pero esta operación se consume y se realiza al mismo tiempo y, en sí misma, tiene su comienzo y su final, no puede comunicarse a nadie por más que nos esforcemos en hacerlo y solo la intuición, con una extraña alegría interior, nos dice que algo nos ha sido dado aunque sepamos que este don, por su misma esencia, se consumía a sí mismo (Soler, 2004, p. 15).

Y es que, en verdad, la circunscripción que podemos hacer de la experiencia musical siempre será limitada, independientemente de la extensión y claridad de las ideas que expresemos al respecto. ¿Cómo podemos salvar este impase? ¿Qué es entonces lo pertinente, aquello de lo que sí podríamos hablar respecto de algunas músicas, de la música propia?

De todas maneras, las argumentaciones que expresemos para intentar “explicar” nuestra música tendrán esta limitación de partida, condicionarán su percepción, acotarán sus alcances. No es posible, por tanto, referirse a esta música sin constreñir en el mismo acto sus bordes, sin desnaturalizar, en gran medida, su aprehensión.

Y es que la música, y la composición, no son estamentos científicos² que conlleven un método garantizado de realización, ni mucho menos, de calidad. Y aún si así fuera (caso negado) el aporte de la subjetividad propia del observador-auditor-analizador co-construirá esa música de manera individual y única, convirtiendo la experiencia en algo totalmente personal. Eso es lo que sucede al menos con todo auditor. La música sucede, se arma, existe, en último término, en la mente de quien la escucha, de quien ha sido expuesto a esos impulsos superpuestos y sucesivos que impactan nuestros sentidos y conectan con el interior complejo de esa otra experiencia humana, que complementa y da sentido a lo escuchado.

Sin embargo, tenemos otras consideraciones, ahora referidas al contexto en que se solicitan estos textos, como la de Luis Guzmán Barrón Sobrevilla, ex Rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú, quien dice:

La universidad es un lugar idóneo para preservar las creaciones personales y colectivas. Como institución que alienta la gestación de nuevas expresiones del espíritu, ella busca hacer más fecundo el legado artístico y cultural recibido, para luego entregarlo fortalecido a las generaciones venideras (Romero, 2008, p. 10).

¿Cómo hacerlo más fecundo, como entregarlo fortalecido sin un discurso de por medio, sin materiales que lo circunden y traten de atraparlo, sin, aparentemente, poder explicarlo?

² En el sentido lógico-racional.

Respecto de la Universidad como institución podemos atender a las palabras de José Ortega y Gasset cuando nos dice: “Conste pues: *la Universidad es distinta pero inseparable de la ciencia*. Yo diría: *la Universidad es, además, ciencia* [cursivas en el original] (1960, p. 63).” Y es que la Universidad, así, con mayúsculas, es parte de la Academia, también con mayúsculas, y ambas son parte de una forma de entender el mundo, el conocimiento y la experiencia humana. Son depositarias y reproductoras de un “saber hacer” acerca del conocimiento. Y por lo mismo también de un “saber enseñar”. Tal vez allí está la clave para validar el discurso metamusical que se solicita. La posibilidad de testear el magisterio musical de la composición.

Aun así, creo que es pertinente acotar que la demostración de los logros de un compositor está en la existencia misma de la obra compuesta. El propio código musical puesto en la partitura, en tanto discurso de segundo orden sobre lo imaginado, el cual es perfectamente inteligible a sus pares músicos, es suficiente para evaluar las competencias adquiridas en la formación académica. Si esta obra además ha sido ejecutada con éxito, de eficiencia sonora, la demostración es incluso tácita.

La pregunta acerca de sobre qué podemos “hablar” respecto de nuestra música es entonces pertinente pues, de un lado, el discurso literario sobre la obra la limita y condiciona, y de otro, la universidad exige una aproximación del tipo “científico” a un discurso, en este caso, sobre la propia creación.

Creemos que efectivamente la universidad debe cumplir con las funciones de acrecentar las reflexiones en torno a las actividades humanas que se desarrollan en su seno y la creación artística es una de ellas. La formación del compositor lo capacita para componer, pero no necesariamente para realizar discursos acerca de su propia música, como lo demuestran muchísimos casos de colegas y maestros de gran relevancia y trascendencia mundial, a quienes ese tema no les ha preocupado en absoluto. Si bien la autoconciencia de los procesos compositivos se va desarrollando con mayor profundidad en cada obra y a cada reflexión, esto no está necesaria y directamente ligado a la eficiencia que uno puede alcanzar como compositor. ¿Debería entonces la universidad

exigir un texto del tipo científico además de la obra en sí misma? La pregunta es pertinente y tal vez debería quedar abierta. Quizás el texto solicitado no deba tomar formas científicas a priori. ¿El ensayo o la auto etnografía pudieran salvar estas dudas?

Tal vez sea otra la posibilidad de aproximación a las reflexiones que la universidad requiere de un creador para cumplir con su función. Tal vez las creaciones artísticas merecen un tratamiento diferente, ser incluidas en una categoría especial de sustentación de las capacidades adquiridas, tanto artísticas como académicas. Aun así, no deja de ser un ejercicio importante para los creadores realizar las introspecciones técnicas y humanas necesarias para compartir, mediante el lenguaje literario, lo que en principio está reservado a la audición o al análisis de las partituras.

De ninguna manera nos oponemos a que los creadores tengan mayor conciencia de sus propios procesos y que sean capaces de explicarlos a otros. Todo lo contrario. La permanente reflexión sobre el propio actuar puede colaborar, potencialmente, con la misma tarea creadora y de hecho lo hace. No debemos olvidar que, en general, son los compositores quienes han generado las mayores reflexiones y pensamientos sobre el arte de la música. Hay, probablemente, una tendencia a la comprensión de este fenómeno complejo, justamente debido al autoconocimiento que impulsa el arte y a la voluntad de desentrañar los misterios que se alojan en cada creador.

Establecidas estas consideraciones, nos parece pertinente acotar acerca de qué tiene sentido referirse cuando “hablemos” de nuestra música.

Creemos firmemente que el foco debe estar puesto en la actividad del compositor en tanto creador multidimensional, inserto en un medio con el cual interactúa (muy lejos estamos de las fantasías de un compositor divinizado y habitando en la estratosfera). Es pertinente referirse a los contextos que envuelven la creación, pues en gran medida son los que la han hecho nacer. Es el caso al menos de la obra motivo de este escrito.

Pero es pertinente también, referirse a algunos de los procesos que han participado en la toma de decisiones musicales, desde las grandes opciones estéticas, hasta los detalles, en donde se puede apreciar la artesanía de la construcción y el tejido musical. Esta tarea, sin embargo, en parte sería innecesaria, dado que en la propia partitura está ya todo escrito y, además, esa explicación será siempre incompleta, pues no es posible reproducir todo aquello que pasó por el cerebro o los sentidos del compositor al momento de crear, ni todas las circunstancias que participaron de las infinitas decisiones que se tomaron en la concepción y luego, en la escritura concreta de todos los elementos presentes. Plantear lo contrario es irreal y absurdo.

Por lo tanto, este texto se aproxima de una manera particular a la tarea encomendada. Hemos intentado incluir los aspectos más significativos que han tenido directa relación y han estado considerados en el imaginario y la ideología del compositor para la creación de esta obra particular. Sin embargo, sabemos que no puede, por su naturaleza, ser exhaustivo o final. Queda claro pues, que nuestra aproximación es de tipo cualitativa y que pretendemos dar cuenta de una práctica particular, probablemente singular y que no necesariamente es representativa de la comunidad de compositores. Muchos de los argumentos presentados son producto de la reflexión derivada de la conexión directa con fenómenos o personas, con la propia actividad y de la observación participante en los hechos relatados.

A través del escrutinio de esta experiencia particular, se plantean, sin embargo, problemas centrales de la disciplina como ¿Por qué compone el compositor? ¿Cómo compone el compositor? ¿Qué relaciones establece el compositor con el medio? ¿Es posible intervenir en la sociedad mediante la obra creativa? ¿Cuándo inicia el proceso creativo el compositor? ¿Se extiende la labor del compositor más allá de la escritura de la partitura? ¿Influye el performance proyectada en la creación de la obra musical? ¿Se relaciona la propia obra con otras obras y actividades del compositor? ¿Cómo funciona la identidad del compositor? ¿La pertenencia cultural influye o determina las decisiones del compositor?, entre otros.

2. EL MUNDO QUE RODEA Y DA SENTIDO A LA OBRA

Como se ha dicho, los contextos han determinado en parte las características iniciales y finales de esta obra y por tanto, merece que nos refiramos a ello con cierto grado de detalle.

2.1 El Perú

Esta obra tiene una relación directa con el Perú. No solo por la pertenencia del compositor a este país, sino especialmente, porque es en este territorio en donde se han dado una serie de circunstancias que motivaron las decisiones de componerla y respecto de muchas de sus características sonoras. El acervo musical peruano y específicamente asháninka, fue tomado como fuente para el trabajo compositivo. El contacto personal con las comunidades asháninkas y con individuos particulares de las mismas a lo largo de varios años, es sólo posible a través de la convivencia del compositor en el espacio territorial peruano. Asimismo, la solicitud de que la solista sea una niña o joven mujer asháninka, anuda la realización de esta obra con dicha etnia peruana.

2.1.1 Acervo cultural y musical

El Perú es un país con una gran riqueza y diversidad cultural, y específicamente musical. En todos sus pueblos existen expresiones culturales complejas que incluyen la música como parte primordial de su expresión colectiva. La actividad musical está “viva” de tal modo que se renueva y reinventa permanentemente, realizándose modificaciones y adaptaciones sucesivas de las expresiones musicales, lo que incluye la aparición de nuevos géneros, el trasvase de instrumentos pertenecientes a otras tradiciones musicales peruanas y modificaciones de su posicionamiento en el imaginario colectivo, dependiendo

de la intensidad de la actividad local y/o de la industria musical. Un ejemplo de ello es la utilización generalizada del Cajón Peruano³ en contextos musicales que nada tienen que ver con su origen afroperuano, pero que, dado que el instrumento ha mostrado sus cualidades expresivas y peculiares características sonoras, es adoptado por diferentes grupos o ámbitos musicales, como sinónimo de “peruanidad” o simplemente por sus timbres, que son varios. El Cajón se emplea comúnmente incluso, desde hace años, en el *marco musical* de fiestas andinas, reemplazando o complementando al bombo andino⁴.

Esta actitud del músico peruano, es una consecuencia de la adaptabilidad que, por muto propio o por obligación, ha desarrollado el habitante de estos territorios desde tiempos inmemoriales. Luis Salazar Mejía, en el prólogo del libro *El arpa peruana*, de Claude Ferrier, nos dice que “[...] el arpa peruana adquirió su propia personalidad y sus diferentes matices según las diferentes latitudes del territorio peruano: arpa cuzqueña, ayacuchana, del centro, canteña, ancashina y de la costa norte (Ferrier, 2004, p. 6)”. De esto vemos todos los días muchos ejemplos.

Otra característica del medio musical peruano es que la proporción de la actividad musical tradicional versus la música académica es abismante, favoreciendo a la primera largamente. La casi totalidad de músicos peruanos provenientes de la tradición, han sido educados por ellos mismos o a manos de familiares cercanos, quienes también adquirieron su oficio y saber del mismo modo. De ello podemos inferir la existencia de un talento musical *probablemente innato*, exacerbado por una historia acumulada de experiencias colectivas.

³ El Cajón Peruano fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación con Resolución Directoral Nacional #798 del Instituto Nacional de Cultura del Perú con fecha 2 de agosto de 2001.

⁴ Hecho constatado por el autor en investigaciones musicológicas acerca de las fiestas del pueblo de Puquio, en la provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho, con ocasión del *chaku*, ritual de esquila de vicuñas en Pampas Galeras. 2001. El marco musical, es el grupo estable que acompaña a diversos artistas en un escenario establecido para tal fin. Tradicionalmente la percusión presente estaba encargada a un bombo andino. Al menos desde la fecha consignada, el cajón peruano es parte de la instrumentación en dicha zona de los Andes.

Esta observación es relevante pues en nuestra obra está prescrita la participación de una joven solista asháninka. Este pueblo es especialmente musical pues sus actividades cotidianas están bañadas de música, con lo cual se sustenta que es posible, para una joven de estas comunidades, participar del montaje de esta obra, con algunos entrenamientos pertinentes al trabajo con la orquesta, como se ha demostrado justamente en este caso, al incluir en el estreno y reposición de la obra a una niña de dicha comunidad sin educación musical formal.

Por otro lado, la conformación de las sociedades precolombinas nos da cuenta ya de una multiplicidad de expresiones artesanales y artísticas, donde la música ocupaba un lugar preponderante, aparentemente asociada en gran proporción a realizaciones rituales. Datos para ello son las 32 flautas encontradas en Caral, asentamiento al norte de Lima que data de aproximadamente 2.800 años a.C. y que, ya en ese entonces, era una ciudad que albergaba aproximadamente a diez mil habitantes, con un sistema religioso y militar muy complejo, una arquitectura que contaba con al menos 17 pirámides, varias plazas y otras edificaciones, de las descubiertas hasta ahora, cubriendo una amplia extensión. Como se puede notar, su antigüedad equivale a las pirámides de Egipto.

Anotar esto es pertinente para resaltar también, que en casi cada localidad peruana se pueden encontrar los rastros de actividades musicales que tienen literalmente cientos o hasta miles de años. Según César Bolaños, en la introducción al capítulo de *La música en el antiguo Perú*, del libro *La música en el Perú*, “La historia de la música peruana data de aproximadamente veinte mil años, que es cuando llegan los primeros habitantes a los Andes centrales (Bolaños, 1985/2007, p. 3).” Asimismo, Bolaños nos refiere que “los instrumentos musicales peruanos más antiguos datan aproximadamente de 7,000 años. Se trata de una antara y de una quena halladas en Chilca y Asia en el departamento de Lima (Bolaños, 1985/2007, p. 12).”

Estos procesos de yuxtaposición de instrumentos y prácticas musicales no han sido siempre amables.

Bastará recordar cómo el arpa empezó a ser utilizada en los andes. Los sacerdotes enviados a América por España, considerando las queñas, zampoñas y percusiones nativas interpretadas por los quechuas y aymaras, como instrumentos “diabólicos”, impusieron el uso del arpa y del violín europeos, instrumentos “angelicales”, prohibiendo bajo severos castigos el uso de las flautas precolombinas (Ferrier, 2004, p. 122).

A pesar de ello, son innumerables las expresiones actuales donde podemos hallar rastros de las culturas precolombinas. En la música actual notamos muchas veces los mismos instrumentos, la asociación a la danza, a la vestimenta, las bebidas o comidas, y al ritual, como una forma de darle un sentido integral a lo que podríamos llamar un complejo sistema pluriartístico-social, que es característico de los modos de relación de muchos pueblos peruanos.



Figura 1. Vasija de la cultura Nasca (200 a.C. a 650 d.C.), representando una escena ritual con ocho mujeres (inicialmente eran diez) alrededor de tres recipientes de chicha⁵. Una de las mujeres toca un tambor. El escenario sugiere un espacio arquitectónico. Técnica de modelado y pintado. 24 x 20,3 cm. (Pardo C., y Fux P., Eds. 2017, pp. 228, 229). Objeto ubicado en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fotografía: Abraham Padilla. (2017). Archivo fotográfico del autor.

⁵ Chicha: bebida preparada principalmente a base de maíz. Según el tipo de maíz se obtienen diversas variedades de chicha. P. ej. Chicha morada, chicha de jora, etc.

Tal caso es muy evidente cuando se trata de las antaras de la cultura Nasca, que se ubicó en la costa peruana, cuyo sistema se sigue empleando en la actualidad, básicamente bajo los mismos principios. Américo Valencia, quien ha estudiado los conjuntos de Sikus del altiplano, en su libro, que tiene ya de por sí un sugestivo título, *El Siku o Zampoña. Perspectivas de un Legado Musical Preincaico y sus Aplicaciones en el Desarrollo de la Música Peruana*, establece que “la existencia de relaciones acústicas y dimensiones entre las flautas de pan nascas, indica que estos instrumentos fueron hechos con el propósito de ser tocados de manera colectiva (Valencia, 1989, p. 95).” Asimismo, concluye que “estos conjuntos orquestales de flautas de pan incluyeron instrumentos con una relación dimensional de 2 a 1. Relación que es la misma que existe entre los grupos de sikus de los actuales conjuntos orquestales altiplánicos (Valencia, 1989, p. 95).”

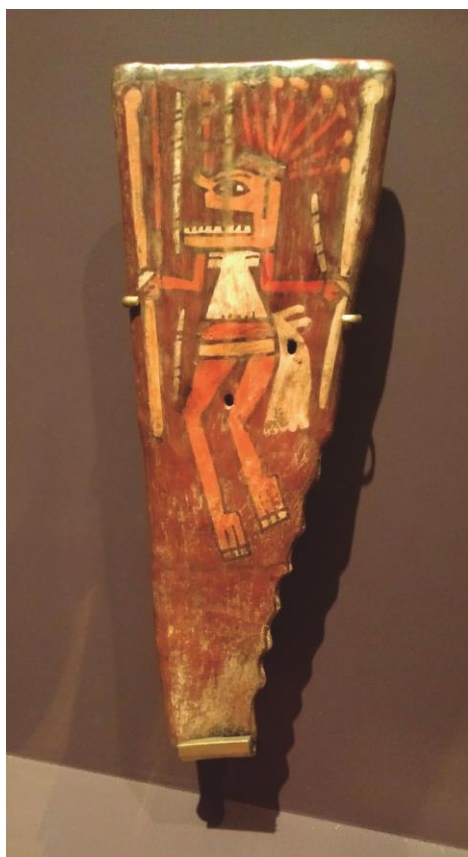


Figura 2. Antara de cerámica de la cultura Nasca con motivos pintados de guerreros sosteniendo armas. Técnica de modelado, moldeado y pintado. 31,4 x 11,5 x 1,6 cm. (Pardo C., y Fux P., Eds., 2017, p. 245). Objeto ubicado en el Museo de Arte de Lima. Fotografía: Abraham Padilla. (2017). Archivo fotográfico del autor.

Hay pues una relación directa de los peruanos actuales con su historia cultural, una clara conexión a las prácticas musicales ancestrales, expresada en sus costumbres cotidianas. La mayor parte de estas actividades musicales se transmitían de persona a persona, como actualmente se hace. ¿Vale la pena entonces, integrar esta realidad en la composición de una obra musical sinfónica actual? Componer en un país como el Perú, con estas características de cultura musical ancestralmente viva ¿no es acaso una gran ventaja para la posibilidad de configurar un modelo de integración cultural a través de la música? En gran medida, nuestra obra: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, es nuestra respuesta a estas interpelaciones de carácter ético y estético.

Las comunidades amazónicas, por encontrarse dispersas en la más vasta extensión del territorio peruano, la Selva, son probablemente las que, proporcionalmente, hayan tenido menor contacto e intercambio con otras, y las del Ande, las que mayores transformaciones y mestizajes hayan experimentado.

A las expresiones musicales autóctonas se suman las traídas a América por los conquistadores españoles, incluida su herencia mora. Con ellos llega también la musicalidad africana, a través de los esclavos, que, en el caso del Perú, vinieron mayoritariamente de Angola.

Esta mezcla cultural, mediante procesos que escapan a los alcances de este texto, produjo músicas mestizas, variadas y ricas en ritmos y timbres. La adaptación y creación de instrumentos de cuerda occidentales a los usos andinos, como el arpa, el violín, la guitarra o el charango tuvo mayor importancia en la Sierra. Se hicieron parte allí de una de las tradiciones más valoradas en el Perú, como es la *Danza de Tijeras*⁶ (que emplea arpa y violín). En la Costa se fusionaron los ritmos africanos enriqueciendo notablemente el repertorio de instrumentos y géneros. En la Selva se mantuvieron en gran medida el

⁶ Aparentemente fue José María Arguedas quien la denominó así porque los danzantes sostienen unas tijeras que hacen sonar mientras bailan. Dichas tijeras son en realidad dos piezas de metal separadas. La danza es muy difundida en los departamentos de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac.

uso de tambores, sonajas y aerófonos autóctonos, y especialmente el canto como forma de transmisión del conocimiento, de la propia historia, de las leyendas y por supuesto, de la música y del acto musical mismo.



Figura 3. Sonajas con semillas de la Selva peruana utilizadas por las culturas amazónicas en su música, como la asháninka. Instrumentos de propiedad del autor. Fotografía: Abraham Padilla. (2017). Archivo fotográfico del autor.

2.1.2 Lo académico y lo tradicional

Con la llegada de los españoles al importante Virreinato del Perú, vinieron también, principalmente, excelentes músicos españoles e italianos a hacerse cargo de las nuevas capillas. La mayoría de ellos eran a su vez religiosos de profesión. Se inició así un largo y frecuentemente violento proceso de evangelización que condenaba las músicas locales como paganas y las reprimía, a veces brutalmente. La Selva, debido a sus recursos y naturaleza, fue también un lugar de especial interés para los evangelizadores, aunque su alcance allí fuera menor, dadas las condiciones geográficas y la extensión del territorio.

Los pobladores peruanos de entonces utilizaron la estrategia de vestir a sus imágenes “paganas” con ropajes de santos católicos para mantener, por debajo de ellas, sus fiestas, su música y sus fechas sagradas o importantes. Este proceso se dio mayoritariamente en la Sierra, pero no exclusivamente.

Como señala Armando Sánchez Málaga:

Los españoles trajeron a nuestro país el canto gregoriano y la música polifónica renacentista. Las obras de sus compositores Guerrero, Morales y Victoria, así como las del romano Palestrina, formaron parte del repertorio de la catedral de Lima. Al Perú llegaron maestros de capilla, organistas y compositores que convirtieron a las catedrales de Lima y Cuzco en centros musicales de primera importancia en América durante los siglos XVII y XVIII. (Sánchez, 2012, p. 15).

Referenciado por Andrés Sas, en los archivos de la Catedral de Lima consta la siguiente anotación:

“Teniendo las mas ordenes religiosas músicos entre sus mismos individuos que poseen el arte y cumplen con muchas de sus funciones ordinarias sin ausilio de seculares; se mantendran en esta posesión entre sus Yglesias, haciendo primero constar su sufisencia al maestro de capilla y examinadores de su clase; pero no podrán cantar en Yglesias estrañas, sin estar matriculados, ni traer músicos de otras partes, si no es por el conducto del maestro de Capilla.”(SAS, 1971, p. 91)⁷

Con la construcción de órganos y el establecimiento de compositores de renombre en las principales capillas del Perú se inició un proceso, que aún no se ha resuelto, de separación de la música tradicional de los pueblos originarios del Perú y la música académica.

⁷ Ortografía original

Es muy revelador anotar que, por ejemplo, el tema *Hanaq Pachap*, la primera obra musical polifónica editada en América, que es una pieza coral, del tipo de himno a la virgen María, que incluye 19 estrofas en quechua antiguo y era probablemente cantada en forma de procesión al ingreso a la iglesia de Andahuaylillas, en el Cuzco, se encuentra en un libro que, en su carátula, tiene impreso el texto siguiente:

RITVAL FORMVLARIO, E INSTITVCION DE CVRAS, PARA ADMINISTRAR A LOS NATVRALES DE este Reyno, los Santos Sacramentos del Baptismo, Confirmación, Eucaristía, y Viatico, Penitencia, Extremaunción, y Matrimonio, Con aduertencias muy necesarias. POR EL BACHILLER IVAN PEREZ Bocanegra, Presbitero, en la lengua Quechua general: examinador en ella, y en la aymara, en este obispado. Beneficiario propietario del pueblo de San Pedro de Antahuaylla la chica. IMPRESO EN LIMA: POR GERONYMO de Contreras, Iunto al Conuento de Santo Domingo Año de 1631⁸.



Figura 4. Imagen de la partitura de las partes de tiple y tenor del Hanaq Pachap. Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18900989>

⁸ Ortografía original

La mayoría de los cantores, así como los probables instrumentistas, debieron ser pobladores originarios a quienes se les enseñó a tañer instrumentos y a cantar en conjunto. Y es que el uso del idioma local en la música cantada fue una estrategia especialmente atendida por especialistas como Perez Bocanegra para la penetración ideológica de la religión.

Otro ejemplo de las creaciones de música escrita de esa época es la obra *La púrpura de la rosa* del compositor español Tomás de Torrejón y Velasco (1647-1728), maestro de Capilla de la Catedral de Lima, con texto de Pedro Calderón de la Barca, primera ópera compuesta y representada en América, cuyo estreno se realizó el 19 de octubre de 1701 en el Palacio Virreinal de Lima.

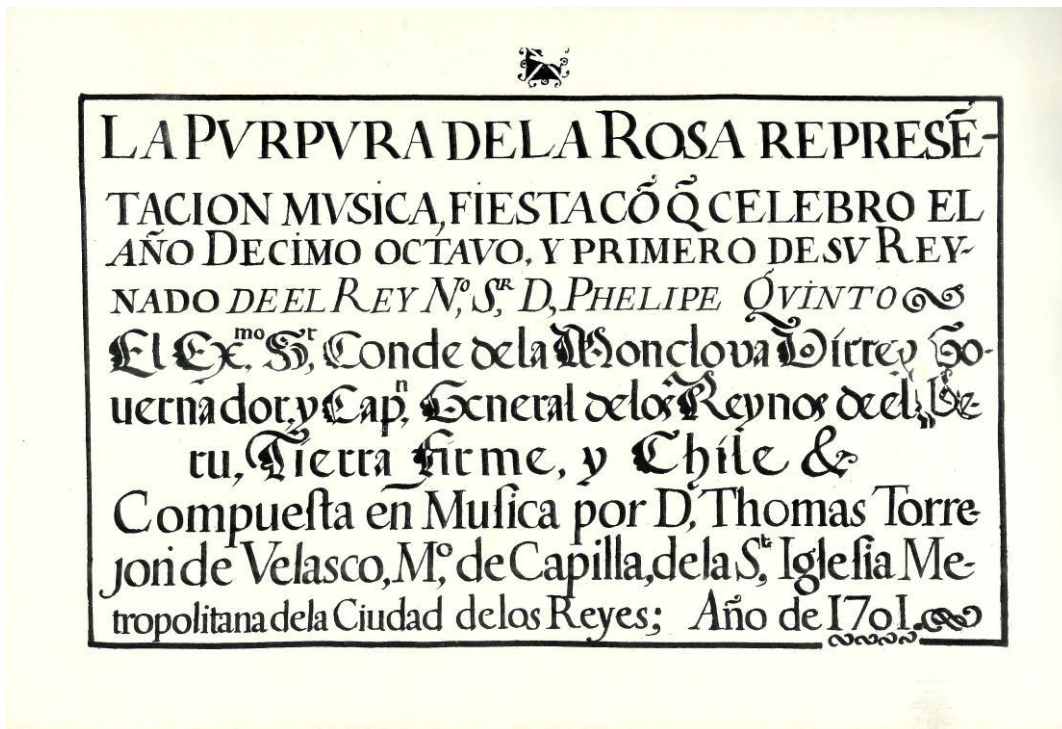


Figura 5. Imagen facsimilar de la carátula de *La púrpura de la rosa*, como consta en el manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú. Imagen escaneada de la publicación de la partitura y respectivo estudio, por el Instituto Nacional de Cultura del Perú. (1976).

Pero esta situación, sucedía en el contexto de la dominación de una cultura sobre otra. Desde un doble punto de vista estético y moral, la música occidental se consideraba superior a la realizada por los locales. Si bien hubo acercamientos al registro y estudio de esta última, como en el caso de la recogida en los campos de Lambayeque entre los años 1782 al 1785, por el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, consignada en su importante obra: *Códice Trujillo del Perú* que consta de nueve tomos que contienen acuarelas (1411) y partituras (20), donde se da cuenta de las costumbres y usos de aquella diócesis, en general la música de la elite gobernante distaba mucho de la práctica popular y la separación entre lo académico y lo tradicional estaba reforzada por esta condición de desigualdad y dominación.

Este proceso de separación entre lo popular y lo académico se acentuó en los inicios de la República pues fueron los criollos quienes ganaron para sí la independencia, manteniéndose en gran medida, la desigualdad precedente. La nueva sociedad “oficial”, de fines del S. XIX necesitaba cubrir sus necesidades de *cultura* y se establecieron las primeras sociedades filarmónicas, fundándose las escuelas que luego dieron origen al Conservatorio Nacional de Música en 1908, hoy Universidad Nacional de Música.

No ha habido desde entonces ninguna ruptura significativa en el sistema educativo musical formal peruano, de tal manera que esta separación se ha mantenido, casi sin interrupciones, en estos más de cien años. Probablemente porque también han persistido las desigualdades y la mirada en menos a los pobladores de comunidades originarias, con la consecuencia directa de la desvalorización de sus expresiones culturales.

Sin embargo, sin pedir permiso a nadie y por la propia fuerza de la masa, se iniciaron importantes cambios sociales y se desarrollaron procesos migratorios desde los años cincuenta, sesenta y setenta, del Siglo XX hacia Lima, y con ello se trajeron músicas de raigambre andina que conformaron, primeramente, un paisaje sonoro marginal y luego, desde los años 80 hasta la actualidad, fueron ganando terreno, hasta constituir el sector numéricamente más importante de la producción musical urbana, como lo revela un reciente estudio del Instituto de Opinión Pública de la Pontificia Universidad Católica del

Perú. (IOP-PUCP, 2017). A pesar de ello, la academia musical peruana, como toda expresión de la sociedad dominante, reacciona muy lentamente, si es que lo hace, a estos fenómenos de apropiación de los espacios musicales por poblaciones mayoritarias.



Figura 6: Líderes del Grupo Los Shapis, junto al autor en actividad musical conjunta. Los Shapis iniciaron su actividad en la música *chicha* el año 1981 y mantienen una nutrida agenda de presentaciones desde entonces, sobre todo en las zonas del interior del Perú. (2018). Archivo fotográfico del autor.

Si la institución de más alto prestigio y nivel para el estudio de la música en el Perú ha tenido por denominación la de *Escuela Nacional de Música del Perú* y tiene actualmente la de *Universidad Nacional de Música del Perú*, ¿no debería honrarse dichas denominaciones incluyendo la música que hacen los pueblos del Perú? Tal vez sería más adecuado a la situación actual tomar una denominación parecida a la de *Escuela de Música Europea de los Siglos XVIII y XIX en el Perú*.

Estas afirmaciones, que aparentemente serían simplemente un incómodo detalle sobre denominaciones, nos parecen muy pertinentes de visibilizar aquí, pues resulta que la gran mayoría de habitantes de las poblaciones tradicionales peruanas, que, como hemos visto, mantienen una actividad musical desde tiempos inmemoriales y que transmiten y reavivan su cultura en el seno de sus comunidades, si, por ejemplo, quisieran desarrollar sus talentos musicales en la *Universidad Nacional de Música del Perú*, deberían forzosamente abdicar a su propia cultura para dedicarse a estudiar la música de Occidente. Sin duda

son temas no resueltos y no parece ser tampoco motivo de ninguna preocupación por parte de las castas burocráticas, a quienes evidentemente les agrada mantener esa absurda separación, en un país de identidades múltiples y complejas.

¿Qué hace entonces una joven asháninka cantando con su voz natural, en su idioma, en el Conservatorio? ¿Quién le ha dado permiso para participar en los ensayos y en un concierto oficial de la temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, en el auditorio principal del Ministerio de Cultura? ¿Si nunca nadie lo ha hecho antes y, además, no tiene ningún estudio académico musical?

No se han estudiado suficientemente las músicas tradicionales de las comunidades del Perú, ni sus sistemas de enseñanza y, por lo tanto, no es esperable que alguien, que no sea de la misma comunidad, pueda desempeñar un rol pedagógico sobre algo que no conoce. Por ello, la educación musical en países como el Perú, debería estar informada muy fuertemente por la investigación musical de la propia cultura, de las culturas tradicionales, que son muchas. Nuevamente entonces surge la interrogante ¿Vale la pena desarrollar creaciones musicales que interpelen ética y estéticamente a nuestra sociedad y a nuestras instituciones más *prestigiosas* para que volteen la mirada hacia las personas que conforman nuestro acervo cultural y con ello abrir espacios para la integración y la convivencia?

2.1.3 La investigación musical y la composición

A pesar de esta gran riqueza y complejidad, el Perú ha tenido y tiene un déficit notable de investigación e investigadores de su propia música, sea ésta tradicional o académica. Hemos argumentado en diversos foros la importancia que tiene para la práctica y la enseñanza musical en el Perú, que se estudie con mayor profundidad las múltiples características de las variadas expresiones musicales tradicionales de los pueblos de este

territorio⁹. A nuestro entender, la enseñanza de la música debe estar aparejada al estudio de lo que ya existe como parte de la subjetividad de los habitantes de un territorio, pues, de otro modo, se contribuye a generar complejos de identidad en quienes son portadores de un fuerte acervo musical propio y a quienes simultáneamente se les dice, desde la academia, que “la música”, en realidad, es otra, muy diferente a la que ellos generalmente escuchan o producen.

Si bien cada compositor funciona con métodos diferentes para abordar, tanto el proceso compositivo, como los procesos creativos preliminares, es común que realicemos algún nivel de investigación sobre la materia que está motivando la creación de una nueva obra.

En efecto, los motivadores para la composición son muchos y distintos. Sin embargo, y aún atendiendo al hecho de que es muy probable que cada obra en sí misma convoque procesos diferentes, los compositores, con el tiempo, vamos estableciendo patrones de trabajo recurrentes.

Por ejemplo, en la composición “Por el sendero dibujado de las piedras anchas”¹⁰, la impronta creativa viene, en parte, de la poesía de Javier Heraud, vate peruano revolucionario que murió a los veintiún años, acribillado en la Selva peruana. Antes de diseñar la sonoridad de esta obra, el autor leyó en detalle toda la obra literaria del poeta, así como todos los estudios disponibles sobre esa obra y sobre su vida. Y estos estudios se enmarcan dentro del contexto de la poesía peruana y latinoamericana, sus códigos estéticos, etc. Este tipo de indagación, que toma un tiempo variable, en función de la profundidad con la que el compositor se aproxime a este otro ente motivador (en este

⁹ Conferencia del autor en la Casona de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos titulada “La Educación Musical en el Perú”, realizada el 14 de mayo del año 2010 y otras.

¹⁰ Compuesta en el año 2013. Estrenada el 15 de febrero del mismo año por la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú con la participación del Ensamble Contemporáneo Piedra Azul (orquesta de piedras) y el actor Mario Delgado como narrador, bajo la dirección del propio compositor, en el Auditorio “Los Incas” del Ministerio de Cultura del Perú.

caso la poesía, la obra y las circunstancias de la vida y muerte del poeta) es más o menos común para enriquecerse y nutrirse, pues la composición solo puede destilar en sonido honesto aquello que antes ha sido incorporado en uno.

Sin embargo, la investigación musicológica, como sustento del trabajo creativo del compositor es, probablemente, menos usual, debido a que se requiere estar implementado con ciertas herramientas metodológicas, disponer del tiempo y la voluntad de realizarla y, como en este caso, acercarse a otra cultura mediante varios canales, que incluyen desde viajes a las zonas donde habitan aquellos Otros, hasta el análisis detallado de la música así recogida en campo. En este caso, la investigación llevada a cabo por el autor, pretendía conocer en profundidad ciertos aspectos paradigmáticos de la música asháninka y sus modos de producción.

A su vez, estas indagaciones y hallazgos, se enmarcan en un entendimiento personal de la música, que intenta globalizar su caracterización, de modo tal, que haga posible la conceptualización de la misma, desde un punto de vista sistemático e integrador, comprendiendo en dichas definiciones, la convivencia fluida de las expresiones tradicionales y académicas, que han sido separadas, un tanto a la fuerza, debido a la frecuente incapacidad de establecer los parámetros que conforman el hecho musical, de manera amplia y suficiente.

En este sentido, los hallazgos así obtenidos, han llevado al compositor a entender las diferencias en las varias categorías de elementos musicales presentes en toda música, como correspondientes a las diferencias en los contextos, antecedentes y procesos de enseñanza y producción de la misma. Incluso las motivaciones y la misma concepción del hecho musical son, en general, diferentes en la música tradicional peruana y la música académica occidental. Las categorías de timbre, afinación, pulsación, forma, variación, repetición, etc., son, no solamente diferentes sino, muchas veces, opuestos entre estas dos vertientes de la expresión musical. Sin embargo, estas diferencias no impiden entender toda música bajo postulados comunes, que se convierten de esta manera, en los vasos comunicantes de las realidades aquí comentadas.

Para el caso particular, el compositor ha realizado varios viajes de investigación musicológica al departamento de Junín, cuya Selva Central es hábitat de comunidades asháninkas desde tiempos inmemoriales. Estos viajes se han realizado a las localidades principales de Puerto Ocopa, Mazamari, Satipo y a muchas pequeñas comunidades circundantes y del interior. En cada ocasión, se convivió durante varias semanas, con las personas de estas comunidades y se entabló amistad con ellos, especialmente con los músicos y *Sheripiari* (chamanes), quienes generosamente compartieron sus tradiciones y saberes ancestrales.

Se han recogido, mediante grabaciones de audio y video, así como transcripciones in situ, numerosos cantos tradicionales de las comunidades y personas asháninkas.

2.1.4 Los sistemas de producción musical

Cada sociedad se expresa en función de su propia cosmovisión. Ella se plasma en todas sus manifestaciones humanas y por supuesto también en la música. Para la academia musical occidental son asumidos como perfectamente correspondientes, los modos cómo las sociedades europeas han ido estableciendo, a lo largo de su historia, sistemas de producción, enseñanza y reflexión sobre la propia música. Las concepciones que sobre la vida, las relaciones interpersonales, la expresión de la propia subjetividad, por mencionar sólo algunas categorías sociales del *ethos* occidental, han devenido de manera natural en un sistema musical que privilegia ciertas características sobre otras y toma partidos estéticos. Estas características musicales, que están en directa relación con estos antecedentes, se han asumido históricamente desde la academia que, no olvidemos, es también una creación occidental, como inherentes a la música en general y no como un modo de expresión de una parte de la humanidad, que responde a mentalidades y formas de entender el mundo y sus relaciones, de forma particular.

Esto, por supuesto, ha sido mucho más acentuado en las sociedades que fueron conquistadas por naciones europeas. Sin duda en América los sistemas educativos

musicales, los modos de producción y las reflexiones “oficiales” sobre la música, hubiesen tomado otros rumbos de haber sido invadidos por pobladores hindúes o chinos en lugar de por españoles. O, puestos a suponer, de no haber sido invadidos nunca. Si bien es cierto, los sistemas de producción musical europeos son considerados habitualmente como los “adecuados” o “correctos”, por los músicos académicos, ello se debe, en gran medida, a la ignorancia que se tiene sobre otros métodos de producción musical de culturas tan importantes como las orientales, las africanas o, por ejemplo, la peruana.

2.1.4.1 La idea de “obra”

Una de las características más claramente divergentes entre la concepción occidental y la concepción tradicional asháninka de la música, es la propia idea de la existencia de la *obra* musical. En efecto, luego de un largo proceso de sistematización de la práctica, de la aparición de la escritura musical occidental y, no en menor medida, de la descontextualización del ritual de la música, se establece en occidente la idea de obra musical, como una entidad independiente y con valor autónomo. Esto es concordante por supuesto con otras concepciones estéticas, filosóficas y sociales, de que el Ser Humano crea Obra y que ésta debe permanecer y trascender su tiempo y espacio.

Esta forma de entender la trascendencia personal es muy propia de Occidente, como se evidencia en el siguiente texto de Jeanne Hersch:

Contra la muerte, contra la inexistencia, contra el miedo a la nada, el hombre busca refugio en la permanencia. Intenta crear obras que pervivan por siempre; hacer que exista lo que seguirá existiendo sin él, cuando haya muerto, víctima de ese fluir [...]. (Hersch, 1990/2013, p. 55).

Particularmente en las comunidades asháninkas, este concepto de obra musical, como en general de Obra, no existe. En concordancia con su cosmovisión, la actividad musical, por el contrario, se entiende como un expresarse, de manera muy similar al habla, en

cada momento de manera diferente, sin fijar lo “dicho” musicalmente como una entidad que deba o pueda ser repetida en una circunstancia distinta a la que le dio origen. Por lo tanto, no hay un interés de las personas que se manifiestan de esta manera en música, de fijar estas expresiones para repetirlas de manera exactamente igual en otro momento. Esa música no se escribe, ni tampoco su texto. Se mantiene en el ámbito de la tradición oral y del acontecimiento.

Para ahondar en la comprensión de este fenómeno divergente enfoquémonos por un momento en las catedrales góticas, muchas de las cuales tomaron cientos de años en construirse, tanto, que incluso fueron variando su estilo conforme iba cambiando la concepción estética de los siglos que transcurrían, como en el caso de la Catedral de Toledo, en España, que inició su construcción en 1227 en estilo gótico y atravesó varios estilos diferentes, evidenciados en diversos espacios, como la construcción de la Capilla Mozárabe en el 1500 y muchos otros, hasta su culminación pasado el 1800 y que incluye también “El transparente” de Narciso Tomé, realizado en estilo Barroco entre los años 1729 y 1732. Estas obras están concebidas claramente con la intención de perdurar y trascender en el tiempo. La ritualidad que se desarrolla en su interior ha cambiado varias veces y, sin embargo, la obra arquitectónica permanece allí misma.



Figura 7: Detalle de *El transparente*, en la Catedral de Toledo, España. Fotografía: Abraham Padilla. (2014). Archivo fotográfico del autor.

Es emblemático, el caso de la Catedral de la Sagrada Familia en Barcelona, de Antoni Gaudí, que aún hoy se sigue construyendo y que ha cambiado ya su estilo original en varias ocasiones con el aporte de arquitectos posteriores, encargados de determinadas zonas. Las mismas casas que diseñó Gaudí en Barcelona, se visitan como obras, independientes de su función primigenia.



Figura 8: Iglesia de la Sagrada Familia, de Antoni Gaudí, en Barcelona, continúa en construcción. Fotografía: Abraham Padilla. (2014). Archivo fotográfico del autor.

Muy diferente es la concepción de la apropiación del territorio por parte de las comunidades asháninkas. Sus viviendas, tienen la duración que tienen los materiales orgánicos con los que están construidas, troncos y ramas. Usualmente tienen un ambiente abierto en un primer piso y un segundo piso techado a dos aguas, pero abierto en uno de los lados. Cuando por la humedad o cualquier otra situación, se debilitan los pilares, es común que una porción de ellas se desplome. En ese caso, los habitantes suelen dejar ese ambiente y se construyen otro “un poco más allá”. Por lo general no se molestan en destruir o desarmar el anterior. La naturaleza ya se encargará de ello.

Este hecho es muy significativo también respecto de la concepción del tiempo que se maneja en estas comunidades. Se vive en un *eterno presente*. *Antes, ayer o hace tiempo*, significan medianamente lo mismo. Los miembros de la comunidad saben que

son parte de un fluir de la naturaleza, sobre la cual ellos no dominan, sino con la cual conviven. Su relación con el medio circundante es mágica, misteriosa. Su hablar es ancestral, muchas veces metafórico. Es perfectamente concordante también, como lo es en el caso de las sociedades occidentales, la expresión musical con la propia cosmovisión. La cultura cristiana ve vírgenes, mientras los asháninkas ven y hablan con las sirenas. Y en esa naturalidad la música fluye como un río, como el día y la noche, como el habla, es un modo de expresarse y comunicarse. No busca permanecer en el tiempo. No pretende ser, ni entiende la idea de Obra.



Figura 9: Vivienda típica de una comunidad asháninka. (Kiteni). Fotografía: Abraham Padilla. (2006). Archivo fotográfico del autor.

2.1.4.2 Diseños melódico-rítmicos, la autoría y la propiedad

Dicho esto, es importante anotar, sin embargo, que en la música asháninka, es posible identificar similares diseños melódico-rítmicos que pueden ser empleados por diferentes personas, en diversas ocasiones. Indefectiblemente cada vez que se canta se cambia el texto, lo cual produce modificaciones en los ritmos y las melodías resultantes. El mismo

diseño marco, puede ser empleado en lugares distantes, realizando una apropiación individual. Todos, por tanto, se consideran a sí mismos creadores de esos trozos musicales. Todos y nadie individualizado, a la vez. Y aquí radica otra de las divergencias importantes entre las concepciones occidental y tradicional asháninka, que es la idea de autoría. Las obras en Occidente usualmente están asociadas a su creador, a un individuo particular. En el caso de las comunidades asháninkas todos se sienten autores y de hecho lo son, pues cada vez que emplean un diseño musical, lo hacen a su propio modo, cambiando el texto, ya se dijo, cambiando el ritmo, como consecuencia, pero también cambiando la velocidad, el carácter, la energía general, la instrumentación y la duración. Un mismo diseño melódico-rítmico puede ser utilizado por alguna persona con una duración de diez minutos, instrumentado con tambores y cantado de una manera enérgica y, por otra, con una duración de cincuenta segundos, instrumentado con semillas, con un texto totalmente distinto y cantado delicadamente.

Esos diseños subyacentes constituyen evidentemente un acervo ancestral, cuyos aportes individuales han ido estableciendo un marco estructural, un lenguaje musical propio de los asháninkas, pero cuya autoría no es tema relevante para ellos. No al menos de la manera como se entiende en la cultura occidental. Ello es de todos y no es necesario ni identificar a un autor, ni establecer una relación de propiedad sobre lo mismo. Si todos podemos hablar libremente, así también, todos podemos expresarnos en música. De hecho, como se puede deducir de lo dicho, la propiedad en sí, es otro tema de la cosmovisión en donde encontramos grandes divergencias.

2.1.4.3 Diferencias y similitudes

Como se puede apreciar, los modos de producción musical de Occidente y de la cultura tradicional asháninka son diferentes. Existen muchas otras categorías donde esta divergencia se hace patente.

Aun así, creemos que la música, en tanto medio de expresión humana, comparte suficientes categorías como para intentar una visión integradora, desde el entendimiento y desde la creación. Por lo pronto basten las anteriores para establecer consideraciones generales, pero igualmente en directa relación con la propia manera de entender la presencia en el mundo, de cada quien.

2.2 El tema de la Identidad

La identidad como problema ha tenido en la historia del pensamiento una relativa atención, incrementada por la aparición de las Ciencias Sociales, que abordaron el tema desde variados puntos de vista, intentando explicar, mediante métodos de filiación científica, ese componente subjetivo que ofrece contornos comunes a grupos humanos que cohabitan en determinados territorios o tiempos históricos.

Revisemos algunos conceptos generales sobre identidad. Los estudiosos han entendido en algún momento la identidad como mismidad, es decir, como la identificación con uno mismo, de manera esencial. Pero según Jorge Larraín:

Un significado más adecuado de identidad deja de lado la mismidad individual y se refiere a una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados. En este sentido la identidad tiene que ver con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse – “identificarse”- con ciertas características. (Larraín, 2001, p.23)

Fidel Tubino, amplía esta visión incorporando el concepto de alteridad, del Otro significativo como elemento de contrastación y construcción de la conciencia de uno mismo.

La percepción del otro, interpretado desde nuestra subjetividad es determinante en la elaboración de nuestra autoimagen personal y social. Construirse una identidad es construirse un modo de estar con los otros. (Tubino, 2003, p. 86)

En el caso de las comunidades asháninkas, la comunicación con los Otros, con la gente de las ciudades, depende de su cercanía geográfica y de las necesidades de intercambio de productos. Muchos habitantes de dichas comunidades pasan meses, o incluso más tiempo, sin salir de sus confines para interactuar con las zonas urbanas.

Giséle Velarde se enfoca en los prejuicios como operadores de la identidad.

[...] toda identidad se preserva también en virtud de los prejuicios que tenemos – tanto en el aspecto individual, como en el social y nacional. (Velarde, 2003, pp. 153-154)

Esto tiene sentido si reflexionamos respecto de que las interacciones sociales suelen estar cargadas a priori de ideas y adjetivaciones acerca de las otras personas, en función, principalmente, a la ignorancia que sobre los otros diferentes, se tiene. El que se desconozca casi todo de las comunidades asháninkas en el Perú, las coloca en el espectro común del prejuicio, que, dadas sus implicancias, usualmente significa también rechazo o discriminación.

El mismo Tubino se refiere a este problema de la cultura nacional en el Perú:

[...] nuestras descentradas subjetividades [...] aprenden a mirar nuestras culturas amerindias con una extraña mezcla de condescendencia, desconfianza, admiración estética y soterrado cuando no explícito menosprecio. (2001, p. 81)

2.2.1. Identidades sociales

Jorge Larraín, en su citado estudio, alude a la conformación de las identidades personales y colectivas como mutuamente necesarias. Según su planteamiento, debería evitarse “[...] transponer los elementos psicológicos de las identidades personales a las identidades culturales” (2001, p. 35). Asimismo, plantea que los grupos sociales se

agrupan desarrollando identidades culturales, pero que estas son también dinámicas en función de la movilidad de los integrantes de estos grupos y que éstos interactúan con otros, más cercanos o lejanos.

Las identidades culturales pueden coexistir y no son mutuamente excluyentes. En la construcción de las identidades personales siempre concurre un buen número de ellas en varios grados de intensidad. (2001, p. 39)

Otros autores han desarrollado conceptos de identidad nacional, identidades múltiples u otros, dependiendo del foco de su atención. De la búsqueda de entender la identidad como un conjunto de factores comunes a un grupo humano nacional en su conjunto, se ha dado paso a una visión mucho menos determinista y más plural, dejando en la multiplicidad de rasgos distintivos, las características más importantes de una nueva identidad, en permanente cambio e interacción con otros medios, de tal manera que sea posible mantener las mismas definiciones estructurales o rasgos relativamente similares para todos los habitantes del territorio, pero sin igualar sus particularidades, sin negar su diferencia, sin negar al otro para afirmarse uno mismo.

2.2.2. La identidad peruana y latinoamericana

Si bien es cierto que, desde el exterior, podemos generalizar ciertos rasgos distintivos de lo que es el Perú o, por ejemplo, Latinoamérica, en realidad, no es posible englobar a todos sus habitantes dentro del marco de características comunes adecuadamente. Las que usualmente han sido aludidas tienen relación con los comportamientos urbanos, con una estereotipación de lo peruano como similar a lo andino, de lo latinoamericano como lo latino y de esto último como lo caribeño. Por este tipo de operaciones han quedado siempre excluidas de las subjetividades nacionales e internacionales sobre estos territorios, las comunidades amazónicas, se han invisibilizado las comunidades afrodescendientes, se han igualado todas las expresiones culturales de los pueblos de la Cordillera de los Andes, desconociendo la infinita variedad que tienen desde el tiempo de las culturas precolombinas, los asentamientos del Norte, Centro y Sur. Asimismo, se

excluye de estos estereotipos a comunidades con un componente inmigratorio europeo o asiático, con evidente presencia en estos territorios.

El concepto de identidad que, en algún momento se dibujó desde un Estado oligárquico, asumiendo la desigualdad como elemento intrínseco y operativo de la sociedad, estableciendo tácitamente la superioridad de lo extranjero y lo criollo, en detrimento de las comunidades originarias, es ahora totalmente obsoleto. Por supuesto esto no se declaraba de esta manera, era un discurso subyacente y oculto. Probablemente ahora, que asistimos a la hegemonía total de los discursos políticamente correctos, ya no se permita exteriorizar los prejuicios sin recibir censura, pero ello no significa que no existan.

2.2.2.1. Problemas de conformación de una identidad peruana unitaria

La migración del campo a las ciudades, la movilidad social de ciertos grupos humanos, la relevancia que han adquirido en tiempos recientes las comunidades de pueblos originarios, han puesto en evidencia más que nunca, que no tiene sentido pretender la existencia de rasgos comunes a todos los peruanos, pues la diversidad cultural, étnica y socioeconómica es de tal magnitud que se establecen muchos tipos de identidad, que se asocian no por pertenencia racial o geográfica, sino por el uso de códigos de comportamiento y relación.

No es posible unificar los rasgos de las casi cincuenta etnias de la Amazonía peruana, ni las expresiones dancísticas de los pueblos de Puno, con las que se desarrollan en el departamento de Ica por comunidades afrodescendientes. La gastronomía variada y prácticamente infinita que se manifiesta en cada pueblo del Perú tiene antiguas raíces que se siguen hasta los huacos moche o la cerámica nazca. Las artesanías actuales de los poblados del Cuzco difieren sustancial y ancestralmente de las que se manifiestan en Cajamarca (Sierra norte), Chiclayo (Costa centro-norte) o Pucallpa (Selva).

Estamos pues, ante la imposibilidad de establecer una identidad unitaria y finalmente ante la oportunidad de asumir la diferencia como consustancial a la experiencia humana. La gran diversidad del Perú nos brinda un complejo modelo que puede ser muy productivo en términos de interacción e integración social y humana. Una vez más ¿podemos los compositores abordar este problema desde nuestras creaciones y aportar con ello, a mejorar el estado actual de las cosas?

2.2.2.2. El mestizaje como identidad. La interculturalidad

La característica más importante del Perú es su multiculturalidad, con la convivencia de muchísimas expresiones diferentes, cada una enraizada a veces en procesos de cientos o miles de años. Esta gran diversidad de lenguas, comportamientos sociales, expresiones artísticas, condiciones geográficas, etc., nos obliga a asumir que aquello que se ha constituido como la nueva identidad peruana, es justamente la profundización del proceso de mestizaje, la convivencia de múltiples identidades.

Sin embargo, autores como Tubino, llaman la atención sobre una visión del mestizaje, como una operación ideológica que ha constituido un mito, utilizado desde el poder para soslayar lo que en realidad ha sido dominación y negación del otro. “El relato identitario del mestizaje como esencia de lo nacional no es un relato integrador, es un relato ideológico” (Tubino, 2003, p. 93).

No es a esta utilización perversa de la idea del mestizaje a la que aludimos aquí. Muy por el contrario, planteamos que, en nuestras sociedades, pero especialmente en el Perú, se produce un mestizaje, no como concepto ideológico, sino como consecuencia de la realidad del contacto ancestral entre sus pueblos, entre la multiplicidad de sus sociedades y de su convivencia histórica, se han producido, no solo intercambios culturales, sino actitudes de transacción permanente que han aportado nuevos componentes en los imaginarios de la visión propia y de su relación con los demás.

La interculturalidad, por tanto, se constituye, no solo en una constatación inevitable, sino en el vehículo que permite la relación entre las diversas culturas presentes en el Perú de manera solidaria y respetuosa. Interculturalidad no significa que las diferentes manifestaciones sociales de los grupos humanos se mantengan inamovibles o aisladas unas de otras. Todo lo contrario, significa que la interacción es posible, necesaria y permanente. La interculturalidad tiene la potencialidad de contribuir a hacernos mejores personas a través de ampliar nuestros horizontes, al incorporar la aceptación de la existencia de diferentes visiones sobre un mismo aspecto.

No se trata de una operación de simple tolerancia o de “dejar ser al otro”, sino, en esta visión de las cosas, de participar de esas permanentes transacciones de intercambio que nos hacen crecer, sin perder el acervo propio. Pero para ello, probablemente, haya que asumir la impermanencia del statu quo como una condición sine qua non del desarrollo de la humanidad.

2.2.2.3. Dinamismo de las identidades amazónicas

Si bien, las culturas amazónicas han permanecido durante más tiempo en relativa situación de aislamiento, al punto que, en la actualidad, aún existen grupos humanos no contactados en el territorio amazónico peruano, es cierto también que en los últimos años se ha hecho más patente la necesidad de la interacción cotidiana entre dichas comunidades con los centros poblados urbanos de su entorno, lo que ha implicado el establecimiento de canales de contacto, vías de comunicación y manejo de códigos de interacción nuevos, que, por su misma naturaleza, van modificando las actitudes y acciones de las partes involucradas.

Como sabemos, la penetración de industrias extractivas a la Amazonía es de larga data, pero hoy en día existe una clara resistencia a ese tipo de invasión, no solo en las propias comunidades, que ven afectados sus recursos de supervivencia y la explotación de la naturaleza, sino en la sociedad peruana en su conjunto, a pesar de que estas

prácticas persisten de manera oculta. Esto ha llevado a que las concepciones de las propias comunidades amazónicas sobre sí mismas, en relación con los otros, y de la sociedad en general hacia ellas, hayan mutado y se encuentren en la tensión que produce en ambos extremos esta posibilidad de cambio del Uno, para convivir con el Otro o viceversa.

2.2.3. La identidad del compositor. Ética y autenticidad

Nos parece que el de la identidad, es un tema relevante en cuanto a la integración de la experiencia del compositor se refiere. Es, en todo caso, una cuestión de correspondencia personal entre aquello que ha ido conformando el Ser del compositor y los entornos en los que se ha ido desarrollando y desarrollando su accionar creativo y su pensamiento intersubjetivo. Es, sin embargo, un tema que, dependiendo de la relación consciente de cada compositor con su entorno cultural, puede o no tener relevancia directa en relación a la propia obra.

En algunos casos, esta desatención al tema de la identidad como parte del problema de composición musical puede llevar la creación personalísima, a un lugar de “asepsia” cultural, solamente nutrida, supuestamente, por las tendencias estéticas occidentales de vanguardia. Esta supuesta asepsia cultural, desde nuestro punto de vista, constituiría la negación de los elementos constituyentes del propio Ser. Resulta absurdo negar que cada persona, cada creador, tiene un componente cultural propio arraigado, que lo impele a expresarse de una manera particular. Fidel Tubino, nos plantea esa situación como una relación defectuosa con uno mismo.

Al subvalorar lo familiar, es decir “lo propio”, nos quedamos sin criterios de valoración de “lo ajeno”. El contacto con lo ajeno no es enajenante per se. Nos enajena porque tenemos originariamente una relación defectuosa con nosotros mismos (Tubino, 2003, p. 78).

Componer, pretendiendo no poseer una carga individual que se conecta con un Otro intersubjetivo se expresará muy probablemente como enajenación y alienación. Pretender ser poseedor de la citada supuesta pureza de sangre cultural, es también pretender tener la llave de la verdad absoluta y asomarse a posturas totalitarias y arbitrarias.

El tema de la identidad tiene que ver entonces también, con el de la autenticidad, con la honestidad que se espera de una creación que aspira, en algún nivel, a constituirse en “obra de arte”, en elemento contrastador de la experiencia del Otro, para remitirlo a su propio Ser profundo. El tema de la identidad nos lleva también al compartir, al convivir, al poder estar unos con otros, en una situación de respeto mutuo, manteniendo la propia consciencia del Ser, sin complejos. Por supuesto, es muy delicado y, desde nuestro punto de vista, absolutamente inconveniente, intentar prescribir posturas respecto de la honestidad, autenticidad e identidad en otros compositores. Cada creador conecta con los aspectos de su personalidad y constitución intersubjetiva que más le acomodan a su comprensión del mundo y que puedan nutrir su propia creación.

No está demás, sin embargo, preocuparse, al menos uno mismo, de la propia ética creadora. Aunque el tema de la ética no suele asociarse a la actividad de la composición musical, por entenderse ésta como una actividad individual inocua o sin consecuencia para los pares, es para nosotros claro que la búsqueda consciente de plasmar mediante el lenguaje musical la *Metáfora del Ser Humano*, que constituye la música, no está carente de la proyección que el compositor hace de sus valores personales, asumidos de diversa forma, a lo largo del proceso creador, que permanecen en la obra misma y en la comunicación de ésta al público.

Siendo que, en nuestro caso, hemos anotado que la actividad del compositor no se detiene en la impresión final de la partitura, sino que se extiende a la búsqueda de la performance en las mejores condiciones, éstas proyecciones no solo contemplarán las de la realización artística, sino también, con un gran peso específico, las de la ética humana. Esta es claramente una postura personal que conecta la composición y sus componentes

circundantes, con las motivaciones profundas y las intenciones del compositor, de participar de los procesos culturales pertinentes, en los ámbitos que nuestra creación nos posibilita.

En función de las constataciones hechas a lo largo del accionar como persona y compositor, se ha desarrollado un concepto de identidad, para este caso, relacionado con la multiplicidad de componentes que constituyen la particularidad de la persona, así como con la pertenencia a varias comunidades, cada una de las cuales aporta en alguna medida con una porción de esta construcción dinámica, de espiral creciente, enraizada en una cultura peruana ancestral y mestiza, ampliada con la educación formal y las experiencias de vida, que expanden todos los días el Ser interior y sus modos de relación.

2.2.4 Una propuesta de integración desde la música

La obra: “Asháninka: Sinfonía peruana en cinco movimientos” trasciende los conceptos antes mencionados de identidad cultural o personal, para proyectarse hacia el concepto de *integración*.

Es necesario aclarar la idea. Esta se refiere en primer lugar, a la integración de estos universos musicales hasta ahora separados a la fuerza, como son los ámbitos de la música académica y la tradicional. Al respecto hay que decir que es evidente que la música académica se desenvuelve en otros ámbitos a los de la música tradicional. No porque sea algo natural en sí mismo, sino porque en nuestras sociedades se han desarrollado mecanismos para profundizar esta brecha. Sin embargo, creemos que, en un enfoque conceptual, esta separación es artificial desde el momento en que requiere que las definiciones de música, producción musical, enseñanza musical y comunicación de la música sean diferentes y, a simple vista, no sea posible que ambas expresiones sean incluidas en las mismas concepciones del *hecho musical*.

Estamos convencidos de que una comprensión del hecho musical debe, para ser tal, ser capaz de incluir en sus definiciones toda la música, todas las músicas. Tradicionalmente la academia no ha desarrollado sus definiciones de esa manera. Por el contrario, ha pretendido instalarse hegemónicamente sobre otras expresiones musicales partiendo de su filiación occidental, reforzada por traumáticas y violentas experiencias de dominación cultural y económica. Es necesario entonces, reformular algunas de las definiciones de música para que no estén solo referidas a la música académica occidental y puedan integrar a todas las músicas.

Por supuesto, ello no invisibilizará los diferentes modos de producción musical que tienen las diferentes culturas y ámbitos de acción de la sociedad. Por el contrario, asumiendo que pueden existir múltiples formas en que esta necesidad de hacer música por parte del Ser Humano se manifieste, y que ello, conlleva implícitas una serie de diferencias entre las mismas, es necesario anotar también, que tanto la academia, como los cultores de la música tradicional, se han visto como lejanos y hasta sospechosos, mutuamente. En nuestra opinión esta lejanía y suspicacia nace de la falta de comprensión de que ambas instancias de participación humana en el hecho musical hacen parte de la misma necesidad, que puede tomar maneras diferentes, pero que pueden coexistir y convivir cercanamente si es el caso, sin menospreciarse.

Es cierto que no necesariamente siempre deban convivir cercanamente, pero tampoco debería concebirse tal caso como una dificultad per se. Comprender las diversas manifestaciones musicales, no a partir de separaciones conceptuales y arbitrarias, sino buscando aquello que las integra en su naturaleza sonora, social y humana, nos parece que aporta una visión más completa y pertinente del hecho musical.

En segundo lugar, la propia existencia de la obra musical en cuestión, “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, plantea la necesidad de generar espacios de integración social y cultural que incluyan los ámbitos académico y tradicional en un solo evento musical y que ambos se expresen plenamente sin detrimento del otro. Esto nos parece de la máxima importancia, en tanto además se constituye en un motivador para la

integración ya no solo a nivel musical, sino de una convivencia en donde cada entidad participante se encuentre valorada, sin complejos, sin prejuicios, sin violentar ni caricaturizar al más débil, sin aprovecharse maliciosamente de la iconografía para parecer incluyente; simple y llanamente en igualdad de dignidad y espacios de relevancia.

Este concepto de integración se plantea como opuesto al que se viene usando de *inclusión*. No nos satisface el uso que se hace actualmente de dicha inclusión como concepto, porque se asume en el hecho que hay uno de los participantes de la interacción que tiene la supremacía sobre el otro. Es esa supremacía la que le permite, a su antojo, incluir o no al otro y determinar en qué grado y respecto de qué aspectos realizará esa operación. No se trata, por tanto, de una relación entre iguales, sino que el término mismo perpetúa esta idea de subordinación del incluido, y de decisión autónoma, voluntaria y magnánima del inclusor.

La integración, por el contrario, plantea que cada quien siga siendo quien es, sin necesidad de intentar parecerse a otro para ser incluido, y que, aun manteniendo esa diferencia, sea capaz de convivir cercana y armoniosamente. El compartir la experiencia humana no debe implicar renunciar a la propia identidad, entendida ésta, para ampliar lo antes expuesto, como una serie de valores y comportamientos individuales, que pueden o no estar insertos en valores y costumbres comunitarias, pero que, en todo caso, se han desarrollado de manera particular en cada individuo y evolucionan constantemente.

El respeto a esa diferencia es también muy lejano a la idea de *tolerancia* que se ha venido impulsado recientemente. La tolerancia implica que esa diferencia nos genera algún grado de rechazo y que mediante una operación de tipo psicológica debemos intentar aguantar y controlar civilizadamente esas reacciones incómodas. El respeto a la diferencia no genera incomodidades sino asume que esa es una de las condiciones fundamentales de la existencia humana. Es simple contacto con la *realidad*, aunque sin duda, en un mundo donde la diferencia ha sido generalmente motivo de guerras y destrucción de los otros, requiere diversos grados de buena voluntad.

La integración y el respeto a la diferencia tampoco implican que uno deba dejar de realizar operaciones de adaptabilidad al otro. Por el contrario, cuando ambos conceptos están integrados en la persona, no existen razones para no ceder o modificar los comportamientos propios en función de un mejor engranaje social. Tales operaciones son necesarias siempre, pero resultan favorecidas y fluyen de manera natural cuando ambos interactuantes se sienten respetados en su diferencia y la actitud es mutua.

Estas posturas éticas hacen parte también del corpus de valoraciones personales que han operado para la composición de nuestra obra en cuestión y su puesta en escena. Hay que buscar en estas posturas expresamente declaradas, la correspondencia con la asignación de la parte solista de la obra que motiva el presente escrito, a una joven mujer asháninka,¹¹ así como la relación con otras categorías de la composición y posterior montaje de la obra.

2.3 La Amazonía peruana y el mundo asháninka

Aunque el Perú es percibido en el extranjero como un país andino, principalmente por la importancia y el legado de la cultura inca y la multiplicidad y riqueza de las expresiones artísticas y culturales de los pueblos del Ande, la región de la Selva ocupa un espacio proporcionalmente mucho mayor, alcanzando aproximadamente un 60% del territorio peruano. De los 1.285.220 Km² que tiene el territorio peruano, 782.880Km² son biogeográficamente Amazonía. Por otro lado, la reserva biológica y acuífera de la Amazonía peruana es considerada una de las más importantes del planeta, así como la diversidad de su flora y fauna. Al recorrer la Selva, el territorio se percibe como infinito. La escala humana se reduce ante la inmensidad de la naturaleza, de sus ríos, bosques, montañas, sonidos, colores y olores. Los recursos naturales parecieran prácticamente inagotables. Empresas extractoras ponen a prueba esta afirmación todos los días talando árboles, extrayendo minerales o petróleo, contaminando los ríos y alejando a los animales

¹¹ El tema de la participación de la mujer es otro tópico a tener en cuenta en el contexto de nuestras actuales sociedades y especialmente las mujeres de comunidades originarias, como la asháninka.

de su hábitat natural. Para muchos otros, sin embargo, el Perú es un país amazónico y debería revalorar y tratar con mayor diligencia los recursos de esta región y a las culturas que la han habitado ancestralmente.



Figura 10: Paisaje típico de la Selva Central del Perú, Río Tambo, Junín. Zona de hábitat de comunidades asháninkas. Foto Abraham Padilla. (2006). Archivo fotográfico del autor.

2.3.1 Situación general de las etnias amazónicas

La densidad de la población que habita la Amazonía peruana es muy baja en comparación con otras zonas del país. Las distancias son grandes, los pueblos están entre sí bastante alejados y en muchos casos, aislados. Las vías de comunicación preferentes son los ríos. Es común tomar varios días para llegar de un pueblo a otro. Si se hace necesario, hay que atravesar las montañas, abriéndose paso con machetes y otras herramientas, evitando las plantas venenosas y teniendo cuidado con los animales que también la habitan, lo que incluye algunos depredadores naturales y multiplicidad de insectos. Las comunidades tienen sus chacras donde cultivan algunos alimentos, al interior de la montaña, y utilizan sus productos para intercambiarlos con otros. Muchas comunidades no utilizan la moneda para sus transacciones. Mayormente viven de la pesca del río, su propia agricultura y de la caza de animales silvestres.

El Estado tiene muy poca presencia. Hay muy pocas escuelas, la mayoría unidocentes y multigrado. Cuando el profesor o profesora es alguien de la comunidad, lo usual es que haya alcanzado solamente a estudiar un primer o segundo grado de primaria, en otro tiempo. También es común que los docentes titulados no sean locales, sino que sean enviados desde las zonas andinas. En esos casos los profesores, casi en su totalidad, no son bilingües, realizando su enseñanza en castellano a niños cuya lengua materna es amazónica. Las postas médicas son también escasas, distantes y poco surtidas. La medicina tradicional y chamánica es la más importante y extendida. A pesar de la gran riqueza que significa para la humanidad la existencia de estas comunidades, viven en general en situación de pobreza (81%) y extrema pobreza (41%). Dados los desplazamientos a los que han sido forzados, así como la huida de animales y contaminación de los ríos, su alimentación ha sufrido importantes cambios y existe actualmente una gran tasa de desnutrición infantil y mortalidad. Por lo general los habitantes de esta zona no sobrepasan los 60 años, muchas veces menos.

El Perú cuenta con aproximadamente 31 millones y medio de habitantes. De los casi cuatro millones de personas que hacen uso de las lenguas originarias, el 83% son hablantes de quechua, el 11% hablan Aymara, y sólo el 6% hablan idiomas de la Amazonía (230,662 en 2017). Este espacio geográfico inmenso está poblado por comunidades que hablan, en conjunto, en la actualidad, al menos 43 idiomas diferentes registrados. El Estado peruano calcula que se han extinguido 37 lenguas originarias y que 27 están en peligro de desaparecer (Diario El Comercio, 27 de mayo 2013). Está documentado que algunas de ellas son habladas por solo 37 personas. Muchas lenguas no cuentan con un alfabeto oficial por parte del Ministerio de Educación, aunque poco a poco hay avances al respecto (ver ítem 2.5.3.4).

Pueblo Indígena	Otras denominaciones	Lengua Indígena
Achuar	Achual, achuale, achuare	Achuar
Aimara	Aru	Aimara
Amahuaca	amin waka, yora	Amahuaca
Arabela	Chiripuno, tapueyocuaca	Arabela
Ashaninka	Campa ashaninka	Ashaninka
Asheninka	Ashaninka del Gran Pajonal	Ashaninka
Awajún	Aents, aguaruna	Awajún
Bora	Booraa, miamuna, miranha, miranya	Bora
Cashinahua	caxinahua, huni kuin, kachinahua	Cashinahua
Chamicuro	Camikódlo, chamicolos	Chamicuro
Chapra	Shapra	Kandozi-chapra
Chitonahua	Murunahua, yora	Yaminahua
Ese eja	Ese'ejja, huarayo, tiatinagua	Ese eja
Harakbut	Otras denominación del pueblo Harakbut es el Haramkbut. Asimismo, dentro de los sub grupos del pueblo harakbut se encuentran los siguientes: amarakaeri, arasaeri, kisamberi, pukirieri, sapiteri, toyoeri, wachipaeri	Harakbut
Ikitu	Amacacore, iquito, quiturran	Ikitu
Iñapari	Inamari, inapari, kushitireni	Iñapari
Isconahua	Isconawa, iskobakebo	Isconahua
Jaqaru	aimara central, aimara tupino, aru, cauqui	Jaqaru
Jíbaro	Jibaro del río Corrientes, shiwiar, siwaro	Achuar
Kakataibo	uni, unibo	Kakataibo
Kakinte	poyenisati	Kakinte
Kandozi	Kandoshi	Kandozi-chapra
Kapanawa	capanahua, buskipani, nuquencaibo	Kapanawa
Kíchwa	Inga, quichua, lamas, llacuash	Quechua
Kukama kukamiria	Cocama cocamilla, xibitaona	Kukama kukamiria
Madija	Culina, kolina, madiha	Madija
Maijiki	Maijuna, orejón	Maijiki
Marinahua	Onocoin, yora	Sharanahua
Mashco Piro		Yine
Mastanahua	Yora	Sharanahua
Matsés	Mayoruna	Matsés

Figura 11: Listado de poblaciones originarias del Perú. Ministerio de Cultura del Perú.
Recuperado de <http://bdpi.cultura.gob.pe/lista-de-pueblos-indigenas>

Pueblo Indígena	Otras denominaciones	Lengua Indígena
Matsigenka	Machiguenga, matsiganga, matsiguenga	Matsigenka
Muniche	Munichi	Muniche
Murui-muinani	Huitoto	Murui-muinani
Nahua	Yora	Nahua
Nanti	Matsigenka	Nanti
Nomatsigenga	Atiri, nomachiguenga	Nomatsigenga
Ocaina	Dukaiya, dyo'xaiya	Ocaina
Omagua	ariana, omagua yeté, pariana, umawa	Omagua
Quechuas	Los pueblos quechuas no tienen otras denominaciones, más sí un conjunto de identidades, entre las que se encuentran: cañaris, chankas, chopccas, huancas, huaylas, kana, q'eros	Quechua
Resígaro	Resigero	Resígaro
Secoya	Aido pai	Secoya
Sharanahua	Onicoín, yora	Sharanahua
Shawi	Campo piyapi, chayawita, tshahui	Shawi
Shipibo-konibo	Chioeo-conivo, joni, shipibo	Shipibo-konibo
Shiwilu	Jebero, shiwila, xebero	Shiwilu
Tikuna	Duuxugu, ticuna	Tikuna
Urarina	Itucali, itukale, kacha edze	Urarina
Uro	Uru	Uro (lengua extinta)
Vacacocha	abjira, aushiri, awshira, a'éwa	Awshira (lengua extinta)
Wampis	Huambisa, shuar-suampis	Wampis
Yagua	Nihamwo, yihamwo	Yagua
Yaminahua	Jjamimawa, yora, yuminahua	Yaminahua
Yanesha	Amage, amuesha, amuexia	Yanesha
Yine	Chotaquiro, pira, piro, simirinche	Yine

Figura 12: Listado de poblaciones originarias del Perú. Ministerio de Cultura del Perú. Recuperado de <http://bdpi.cultura.gob.pe/lista-de-pueblos-indigenas>

2.3.2 Datos generales sobre la etnia Asháninka

Además de lo dicho para las comunidades amazónicas en general, hay que apuntar que los asháninkas son la etnia más numerosa de la Amazonía peruana. Su idioma, el Asháninka, pertenece a la familia lingüística del Arawak.

El pueblo asháninka vive principalmente en el área que se extiende entre las laderas orientales de la Cordillera de los Andes y el alto Yurúa, que abarca zonas de los pisos ecológicos de Selva alta y de Selva baja de los departamentos de

Junín, Ucayali, Huánuco, Cusco, Pasco y Ayacucho. Según datos obtenidos por el Ministerio de Cultura, la población de las comunidades asháninkas se estima en 114,183 personas (Ministerio de Cultura del Perú, 2017).

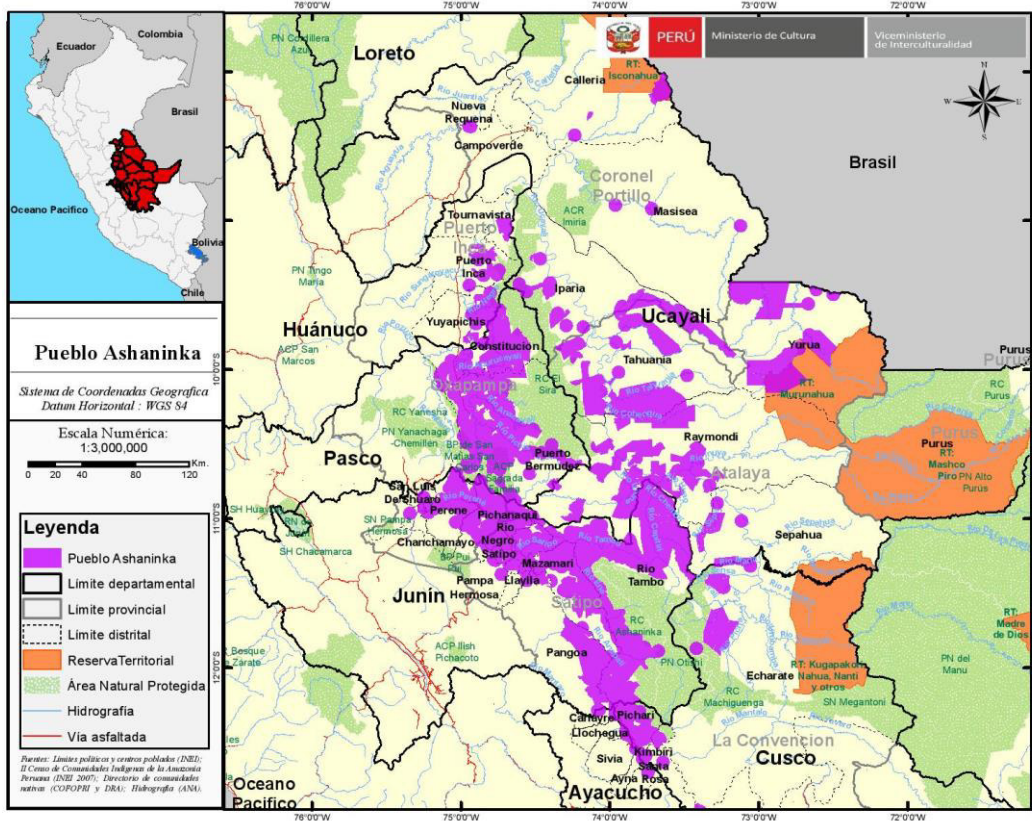


Figura 13: Mapa de asentamiento de las comunidades Asháninkas en el territorio peruano. Base de Datos de los Pueblos Indígenas y Originarios del Ministerio de Cultura del Perú. Recuperado de: <http://bdpi.cultura.gob.pe/pueblo/ashaninka>

2.3.3 Vivencias relevantes de las comunidades asháninkas

La vida de los asháninkas se desarrolla en muchos aspectos de manera comunitaria. Están muy presentes la música instrumental, el canto y la danza, en general, en conjunto, como parte de esas actividades comunitarias. Acuden con frecuencia a recibir consejos o

curaciones del sheripiari, el chamán, médico y vidente de la comunidad. Los sheripiari preparan y consumen ellos mismos sus bebidas de transición, aquellas que les permiten acceder al mundo de los espíritus. Estos espíritus generalmente toman forma de animales, con quienes se traban en lucha para lograr sus objetivos de curación o para hacer daño a sus enemigos. Su planta sagrada es el *Kamarampi*, conocido en otras zonas como *Ayahuasca*, una raíz que crece como un árbol y que generalmente “cuida” el ingreso a la vivienda del sheripiari.



Figura 14: Carlos Camacho, sheripiari de la comunidad asháninka de Bajo Timbiriki, en la provincia de Satipo, Departamento de Junín. Selva Central del Perú. Fotografía: Abraham Padilla. (2006). Archivo fotográfico del autor.

Los alimentos son consumidos generalmente sin condimentos¹². Lo más común es servirse un pescado pequeño que acaban de pescar, hervido en agua, en una sopa que

¹² Existen evidencias del intercambio de Sal con los pueblos precolombinos, pero su uso no es muy extendido.

tiene también yuca y plátano cocidos¹³. Estos pescados también se preparan como *enchipado*. Justamente en el quinto movimiento de nuestra sinfonía, la solista interpreta un canto que relata esta situación cotidiana.

Los asháninkas, en general, son abiertos a la gente, pero muy cuidadosos de no dejar entrar a sus casas a cualquiera. Sin embargo, una vez aceptado el visitante es tratado con total apertura, honestidad y generosidad. Aunque sus concepciones del mundo son diferentes y eso, inicialmente a una persona no advertida de ciertas particularidades del lenguaje y del pensamiento asháninka pueda desubicarla, por lo general se comunican sin temores ni prejuicios. Su lenguaje usa permanentemente la metáfora de las características de los animales o la naturaleza para expresar situaciones de la población. Por lo general, no media ninguna operación discursiva al pasar del mundo mágico y metafórico al mundo “real”.

El producto más cultivado por los asháninkas es la yuca (*manihot esculenta*), un arbusto perenne de la familia de las euforbiáceas que es originario de esa zona. Son las mujeres quienes cargan en cestos especiales estos productos. Aparentemente fueron de los primeros cultivos domesticados en América y los datos arqueológicos más antiguos indican que ya se cultivaba en el Perú hace más de 4000 años en la zona central, justamente en los actuales territorios ocupados por los asháninkas.

La yuca es muy importante, porque con ella se prepara el *masato*, bebida que constituye la base de la alimentación asháninka. El masato se elabora masticando la yuca y acumulando la saliva y el cascajo masticado en un recipiente. Esta bebida la consumen mucho los niños. Usualmente lo preparan las mujeres colectivamente. En su forma fermentada, luego de tres días, adquiere un grado alcohólico que se comparte en las festividades. Así como con la comida, los asháninkas ofrecen su masato con generosidad cuando aceptan a un visitante. En ambos casos, rechazar esta invitación resulta muy ofensivo a su sensibilidad.

¹³ Este tipo de plátano es muy duro y debe ser cocinado antes de ser consumido.



Figura 15: Huaco de la cultura Moche, en el norte del Perú, representando una planta de Yuca. Museo Larco de Lima. Recuperado de:
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3246941>



Figura 16: El autor honrando el ofrecimiento y tomando masato en un paraje al interior de la comunidad asháninka de Kiteni, durante las investigaciones de campo. (2006). Archivo fotográfico del autor.

Otra de las características de los asháninkas es el uso de la *cushma*, un tipo de túnica que es tejida con tela de corteza o algodón, con diseños de líneas longitudinales, en el caso de los hombres y de un solo color, para las mujeres. Para ambos sexos usualmente la *cushma* se adorna con semillas, conchas de río y/o escamas. La *cushma*, por tanto, generalmente suena al danzar o incluso, al caminar.



Figura 17: El autor con Kamarampi, sheripari de la comunidad de Atahualpa, su hermano y su esposa, durante las investigaciones de campo sobre la música asháninka (2006). Archivo fotográfico del autor.

Una de las características más importantes de la vida en comunidad de los asháninkas, es la forma como se toman las decisiones que afectan a todos. Son sociedades con un fuerte sentido democrático. Todos los miembros de la comunidad eligen por votación, anualmente, o por un período determinado, a un jefe. Esta persona ha demostrado seguramente durante el período anterior a su elección, ejercer cierto liderazgo en algunos temas. Junto a este jefe, se elige también a un consejo que lo

acompaña. Sin embargo, cada vez que se debe tomar una decisión importante, se convoca a todos los miembros de la comunidad a una asamblea, en la cual se exponen los proyectos o el punto a decidir y todos participan en igualdad de condiciones. Los niños también están presentes. Esas asambleas pueden durar horas. Pueden surgir serias discrepancias. En general, no se toman las decisiones por votación, sino cuando todos han opinado y se ha establecido un consenso respecto de la conveniencia de la decisión a adoptar.

En el marco del trabajo de campo y de la filmación del largometraje “Asháninka: Un pueblo en lucha por su libertad”, nos tocó personalmente realizar casi todo el trabajo de preproducción para estas asambleas, visitar a los jefes, darnos a conocer, plantear nuestros intereses, etc. Para que ello sucediese debimos realizar varias visitas, luego de caminatas de largas horas bajo el sol, para llegar a esas comunidades. Luego, había que volver un domingo, día preferente para la realización de las asambleas, con el equipo de producción y someterse al escrutinio de los pobladores.



Figura 18: Asamblea en un local comunitario para decidir si era conveniente y se autorizaba el registro fílmico de la vida de la comunidad y su participación en una producción audiovisual. El resultado fue, finalmente, positivo. Fotografía: Abraham Padilla. (2006). Archivo fotográfico del autor.

2.3.4 Situaciones de los asháninkas en tiempos recientes

En la época del imperio incaico, los asháninkas mantuvieron relaciones comerciales con los quechuas, pero estableciendo claros límites territoriales que no fueron transgredidos, por propia voluntad de los incas o porque no pudieron ser dominados. Probablemente haya sido este intercambio el responsable de la utilización de quenás y zampoñas por parte de las comunidades amazónicas, aunque con cañas más delgadas y, por lo tanto, produciendo sonidos más agudos, como es en la actualidad. Con la llegada de los españoles al Perú, se establecieron misiones en el territorio amazónico. Además de registrar la flora y fauna del lugar como recursos, los sacerdotes españoles ejercieron el control territorial de ciertas áreas de la Amazonía. En el siglo XVIII, las comunidades asháninkas se rebelaron contra los misioneros que los venían evangelizando. Este levantamiento fue liderado por Juan Santos Atahualpa, líder mestizo de la nobleza incaica que ha pasado a ser un personaje mítico para los Asháninkas. Muchos manifiestan que esperan que vuelva para liberarlos definitivamente.

Hacia fines del Siglo XIX, la población asháninka fue utilizada, de manera esclavista, como mano de obra para la extracción del caucho y en haciendas cafetaleras. Esa experiencia, desplazó a numerosas comunidades y diezmó la población. La Peruvian Corporation, empresa británica propietaria de la cafetalera "Colonia del Perené", llegó a poseer 500.000 hectáreas otorgadas por el Estado peruano en territorio asháninka. Esta situación se mantuvo hasta 1972. Se promovió la colonización de la Selva como una estrategia económica para utilizar esas tierras, ricas en recursos, con nefastas consecuencias para los pobladores locales.

Durante parte de las décadas del 80 y 90, las comunidades asháninkas fueron esta vez víctimas de acciones de extrema violencia, infringidas por el grupo terrorista Sendero Luminoso. Con la intención de ejercer control territorial, los senderistas desarrollaron acciones de aniquilamiento masivo, descuartizamientos, captura de niños y mujeres, quema de comunidades, etc. que solo fueron detenidas cuando los asháninkas se organizaron en un ejército propio que los enfrentó y los desalojó de sus tierras. Sin

embargo, muchas comunidades fueron tomadas por la fuerza y muchos de sus varones obligados a participar de estos actos en contra de sus propios hermanos asháninkas. Muchos niños fueron obligados a matar a sus compañeros, padres y hermanos. Estas muertes fueron en todos los casos con extrema violencia, descuartizamientos, obligación de los varones de comer a sus hijos sacados a machetazos del vientre de sus madres, obligación a las mujeres de matar a sus hijos o morir ellas mismas, etc.

La violencia de la que han sido víctima los asháninkas ha tenido una consecuencia adicional, y es que la gran mayoría de las personas mayores pereció a manos de los terroristas, consumando de este modo la aniquilación de parte importante de las fuentes de la cultura, los conocimientos y las tradiciones. Si en el momento actual se ignora casi todo de esta cultura, en los años del terrorismo la sociedad peruana era mucho más ignorante respecto de ellos. Por esta razón, adicionalmente a las ya declaradas, nos parece importante que los actores culturales desarrollen acciones para difundir la cultura de los pueblos originarios.

Tras esta época las comunidades han vuelto a sus lugares a vivir, encontrando que muchas de sus viviendas estaban habitadas por senderistas. En la actualidad los pobladores retornados conviven con quienes fueron responsables por la muerte de sus hijos, hermanos y padres. Esta es una situación que no ha sido atendida por el Estado peruano. Una comisión de reparaciones ha asignado diversos montos de dinero a las comunidades más afectadas, los cuales se han materializado en la construcción de locales comunitarios y algunos servicios básicos, a cargo del Estado. En general, hemos observado que estas construcciones no responden a las características climáticas de la zona y, por tanto, los pobladores no las utilizan.

En su historia reciente (la de los últimos dos siglos), el milenarismo pueblo asháninka ha sido violentado por el propio Estado peruano, por empresas extranjeras, por colonos venidos de la sierra y por el terrorismo. Este pueblo ha resistido estos embates con dignidad, ha sacado sus fuerzas ancestrales y ha enfrentado en múltiples ocasiones a sus invasores y verdugos. Es un pueblo que convive y cuida la naturaleza, es depositario de

saberes ancestrales respecto de las propiedades medicinales de las plantas y de los ciclos de la tierra. Cantan con alegría a la vida a pesar de estas vivencias. Tal como se titula el documental del periodista español radicado en el Perú, José María Salcedo, estos son los “Asháninka: Un pueblo en lucha por su libertad”.¹⁴

Anotar estos hechos, es pertinente a este texto pues la misma estructura y el lenguaje musical de la obra “Asháninka: Sinfonía peruana en cinco movimientos” se nutre, en parte, de la sensibilización que el conocimiento de estos hechos y los testimonios recogidos directamente en campo a estos pobladores, han provocado en el compositor.

2.3.5 Consideraciones sobre la música asháninka

Prácticamente todas las expresiones musicales asháninkas caben dentro de una de las siguientes tres categorías:

- a) Música que se canta, danza y acompaña con instrumentos, en ocasiones festivas comunitarias (*pampoyantsi*).
- b) Música que se interpreta solamente con la voz, en contextos de intimidad entre la madre y sus hijos (*manikerentsi*).
- c) Música que crea y realiza el *sheripiari*.

En el primer caso estamos ante la idea de música denominada *Pampoyantsi*. Esta es música que casi invariablemente está asociada a una festividad. Esta, usualmente, es una ocasión comunitaria de celebración, como una boda, un aniversario importante o un evento relevante para un miembro de una familia, en la cual participa toda la comunidad. Respecto del canto, estos pueden ser realizados por los hombres (preferentemente) o las mujeres, por separado o en conjunto. Los instrumentos musicales son ejecutados casi

¹⁴ El autor participó de esta realización fílmica en todas sus etapas, durante varios años. Esta experiencia también constituye un nutriente para la creación de la obra que motiva este texto.

exclusivamente por los varones. Se emplean tambores, sonajas de semillas, de caracoles o escamas, quenás y zampoñas de caña delgada, bastante más agudas que las empleadas en las regiones andinas, maracas de calabazas secas rellenas de semillas o de pequeñas piedras, las cuales son frecuentemente utilizadas para percutir los tambores, algunos silbatos pequeños de caña, etc. Los textos de lo que se canta aluden a diversos animales y situaciones de la naturaleza en relación con ellos, para referirse metafóricamente al pueblo asháninka, a la comunidad misma y a sentimientos provocados por algún evento social o climático. Es común la referencia a las aves, a la lluvia, al río, pero también a la comida, a diversos actos comunitarios, a la pesca, la caza, y en general a todo aquello que relate lo cotidiano. Usualmente estos cantos se producen con los ejecutantes dispuestos en semicírculo, danzando y desplazándose hacia adelante y atrás o hacia los lados, alternadamente, pero siempre en conjunto. Ocasionalmente el líder musical danza en el centro, se desplaza y circula por el espacio. En algunos casos los demás músicos lo siguen de cerca, a los lados o por detrás y en otros, permanecen en su formación de semicírculo dinámico.

El segundo caso no es percibido usualmente por un visitante externo, salvo que tenga cercanía con alguna mujer de la comunidad que quiera revelar esta música, conocida como *manikerentsi*. El contexto de los mismos es una situación de intimidad con sus hijos, o los hijos de la comunidad, los cuales son considerados, en alguna medida, como hijos de todos. Se cantan incluso a los muy pequeñitos, por lo general en la noche, antes de que duerman. Estos cantos son efectuados por una mujer, con un tono agudo. No se acompañan con instrumentos y los efectúa por lo general una sola persona, aunque hemos tenido noticia de que en ocasiones las mujeres se juntan para este propósito. A pesar de la tesitura empleada, se usan matices desde el *piano* hasta el *forte*. El contenido son historias de la comunidad o de la familia. Mediante estos cantos se transmiten las creencias y la historia del pueblo, pero también eventos significativos que merecen ser conocidos y recordados por todos. En nuestro trabajo de campo recogimos muchos de estos cantos que trataban acerca de las épocas del terrorismo. Por ejemplo, una madre relataba a sus hijos pequeños, de un segundo matrimonio, cómo había perdido a su hijo mayor y a su primer esposo a manos de los terroristas. Otra señora relataba cómo había estado buscando a su madre durante horas, sólo para encontrarla descuartizada en la carretera, al amanecer. Por supuesto, en estos casos, las melodías son portadas por una

envolvente dinámica y expresiva de tristeza. También hemos recogido cantos donde se cuentan las hazañas de los espíritus protectores o destructores de la comunidad. El relato del poder mágico de algunos personajes, de algunos animales o de la naturaleza está también presente en este tipo de cantos. Es frecuente encontrar a madres cantándoselos a niños o niñas pequeños durante la jornada del día.

Un tercer caso de música asháninka, es la que efectúa el sheripari de la comunidad. El sheripari tiene cantos específicos para ingresar a su trance, para curar a otros, para acceder al Kamarampi, o sobre temas que no tienen que ver con su condición de sheripari, sino con que este personaje es músico. Es decir, no es un músico que participa de las festividades y la performance musical al modo que lo hacen los otros miembros de la comunidad, sino que tiene la prerrogativa de expresarse mediante la música sobre cualquier tema. Usualmente se acompaña de un tambor. Dado que su ropa lleva semillas, caracoles o escamas, y que ejecuta la música invariablemente danzando, el sonido de dichos elementos hace parte de la ejecución musical. Esto se tomó en cuenta en la utilización de cascabeles y sonajas como instrumentos en nuestra sinfonía. Particularmente se evidencia como introducción *a capella* para el ingreso del coro de niños en el cuarto movimiento o en las maracas en el primer movimiento. Este es quizás el personaje que más independientemente se expresa en música, pues no responde a nadie y siempre tiene argumentos mágicos, ocultos o misteriosos para sustentar sus actos y sus cantos. Hasta donde hemos constatado, el sheripari es siempre varón.

Hay que decir que, así como la voz de las mujeres tiende a ser aguda en el canto, las voces masculinas por lo general emplean una forma de cantar de timbre irregular. Un sonido vocal uniforme, no es un valor deseado, sino, por el contrario, se efectúa una vibración subyacente que hace que la voz suene, para un oído occidental, como destemplada y penetrante. En realidad, nos parece que se busca con ello, darle también un significado al timbre que se emplea. Probablemente este significado tenga que ver con el poder creador de la voz, del verbo y requiera para ello de un timbre natural y punzante, como el que hemos encontrado.

Las melodías no proceden usualmente por grados conjuntos ni tienen una curva de expresión lírica o continua al modo occidental. En su lugar son frecuentes los saltos y la cercanía a configuraciones de escalas pentatónicas, pero no exclusivamente (ver ejemplos de partituras en el ítem 3.3.1.2). Los ritmos de la voz suelen ser complementarios a los desarrollados por los instrumentos de percusión y repetitivos. La pronunciación del idioma varía mucho de un cantante a otro, que emplea esa categoría, también como un elemento expresivo.

2.3.5.1 La música como testimonio

Carlos Camacho, sheripiari de la comunidad asháninka de Bajo Timbiriki, nos llevó un día a través de las montañas durante varias horas para ubicarse en un paraje silencioso y efectuar su performance solo ante nosotros, solicitando que lo grabemos, en audio y video. Sus temas fueron muy variados, desde los sentimientos hacia su esposa, hasta relatos mágicos de su tarea de sheripiari. En otras ocasiones desarrolló sus cantos en su casa. Kamarampi, nombre que recibe el sheripiari de la comunidad asháninka de Atahualpa, nos recibió en su vivienda con su hermano y su esposa. Su hermano era también músico. Juntos danzaron, tocaron y cantaron durante varias horas. Se desplazaron por todo el terreno bailando y nos sentamos luego a comer y beber, también por largo tiempo. Su esposa nos relató cantando, cómo encontró a su hermano en pedacitos amontonados al pie del río luego de que fuera capturado por los terroristas. Su canto se llenó de lágrimas al contarnos cómo tuvo que reconocer a tres de sus familiares juntando los pedazos de los brazos, troncos, piernas y cabezas, que los terroristas habían dejado en un lugar visible para que fueran encontrados de esa manera. Gloria, también nos cantó algunas melodías que ya habíamos escuchado en otras comunidades, sobre un parajito que llora en una rama porque ese año no llueve en la Selva. El tema, para ella estaba claro, se refería a la tristeza del pueblo asháninka por la pobreza, el abandono y los sufrimientos que habían tenido a manos de los terroristas. El pájaro que llora, es el pueblo. La lluvia, es la vida. Ese diseño melódico-rítmico, como ya se anotó antes, tenía rasgos similares a otros cantos, pero era diferente. Ella continuó cantando durante largos minutos, incluyendo textos nuevos cada vez, regresando a un estribillo, que también era

modificado en cada ocasión, mediante sutiles variaciones permanentes, hasta que la emoción fue vaciada. En este caso, el canto tuvo también una función catárquica.



Figura 19: El autor tomando testimonio de los relatos y la música a uno de los destacados miembros de la comunidad asháninka de Puerto Ocopa, en la Selva Central del Perú. (2006). Archivo fotográfico del autor.

Todas las ocasiones en que el autor registró cantos fueron significativas, como las relatadas. Más allá de la funcionalidad de la música en la comunidad, esto nos deja la idea de que la música es un vehículo importante para compartir de manera profunda la visión que sobre el mundo y los hechos, tienen estas personas. En ningún caso la música se produjo en una situación banal o por puro gusto. Siempre tuvo una carga emocional o la intención de compartir la propia historia. Siempre se produjo como un regalo para nosotros, como una manera de hacernos partícipes de una cercanía, casi una hermandad. Siempre se dio en un contexto de generosidad y honestidad, compartiendo sus pensamientos y sentires con total apertura. Siempre fue precedida o seguida de compartir masato y comida, aportada por ellos, a pesar de su evidente pobreza. Fuimos recibidos con los brazos abiertos en verdad, sin mediar un previo conocimiento mutuo,

simplemente tal vez por haber expresado un genuino interés y por supuesto, respeto por esas personas, sus historias, su cultura y su música. Cantamos para ellos y con ellos y también les entregamos regalos, no buscando un intercambio ni su favor, sino como genuino gesto de aprecio.

Ese contacto humano profundo y transformador es parte de los nutrientes que como compositor el autor ha filtrado para expresarse a sí mismo en música, en un lenguaje diferente quizás, orquestal, coral y vocal, pero que comparte y preserva estos mismos sentimientos de hermandad y respeto.

2.4 El mundo del compositor

Sin lugar a dudas, pretender consignar todo lo que vive en el mundo del compositor y que se ha puesto de manifiesto en una obra musical, es una tarea irrealizable y absurda, pues no sería posible ni siquiera enumerar todo lo que nos hace ser quienes somos en ningún texto de ningunas dimensiones. Pero tal vez sí es pertinente insistir en que ese, el que sea el mundo interior del compositor, tiene una incidencia directa en las decisiones macro que se hacen al proponer una obra y en todos los detalles que implican su realización. Y es que solo luego de profundas convicciones, que conectan la experiencia del compositor con sus reflexiones, sus posturas éticas, humanas y su sensibilidad personalísima, podemos afrontar la creación musical con la fuerza de una impronta profunda que sostenga el discurso sonoro, le dé un carácter unitario y nos haga sentir que vale la pena realizar los esfuerzos y tareas necesarias para que dicha obra llegue a un público.

No componemos porque queramos realizar una obra imperecedera. No componemos porque pretendamos entretenernos en el camino de la especulación sonora. No componemos buscando el reconocimiento de nadie. No componemos para hacer algo interesante o bonito. Componemos porque queremos asomarnos a la idea de que la realización de nuestra obra musical puede, en alguna medida movilizar un avance, una

transformación del estado de cosas en dirección a un lugar mejor. Porque con el evento performático nos abrimos a la posibilidad de trascender la pura sonorización del ambiente y llegar a las conciencias de nuestros auditores, no por el discurso hablado que podríamos realizar, no por las ideas que sustentan nuestra creación, sino mediante el uso de los códigos del lenguaje musical mismo que, al realizarse, deberá por sus propios medios, comunicar los postulados éticos y humanos que han alimentado dicha creación. La misma música y el cómo se presenta deberían ser suficientes para proyectar a la comunidad parte de los valores que han operado en su concepción y realización.

Aunque Margarita Schultz se refiere más bien a las artes plásticas, creemos que su reflexión es aplicable a la música:

Toda opción estética, [...] es un asentimiento tácito a ciertos valores que trascienden lo formal. Esos valores pueden revelarse con suficiente nitidez [...], o en la preferencia por la indefinición, la sugerencia, la interpretación de las formas. Esas diferencias, llevadas aquí un extremo, son tan legítimas que no solo descubren el ámbito de lo estético, sino que alcanzan a las actitudes humanas. Se trata más bien de criterios de vida, posiciones acerca de la realidad que sustentan, a la vez, aquellas opciones estéticas (Schultz, 2000, p. 88).

2.4.1 La pertenencia cultural

El Perú con su geografía infinita, sus recursos naturales, todas sus culturas precolombinas, las diversas manifestaciones de los pueblos actuales, descendientes de aquellas, la conciencia del mestizaje que supone la superposición de múltiples capas, los nutrientes de la propia familia enraizada en los huaynos de Ayacucho, en la cercanía a José María Arguedas, en las prácticas musicales vernaculares, las danzas de Huancayo y los cantos de los otros abuelos, las propias indagaciones en las sonoridades ancestrales, el interés por las expresiones estéticas artesanales, su mecánica, su historia, el respeto por esos otros que habitan el vasto territorio del Perú y, en general, todo aquello que ha nutrido la cultura familiar y personal del compositor de esta obra se expresa en las propias

creaciones como una versión de uno mismo, como esa metáfora de nuestro Ser, que, manteniendo escala humana, se eleva sobre la misma para integrarse, en la propia experiencia la música, como un vehículo de expansión de la conciencia y el espíritu.

2.4.2 La cultura adquirida

Debemos sumar a aquello más evidentemente propio e intrínseco nuestro, los estudios académicos realizados en diversos momentos e instancias, desde el piano en la infancia hasta el conocimiento de las obras de grandes compositores, su análisis y performance, el estudio de la arquitectura, el teatro, los viajes, las investigaciones y los intereses personales, que amplían, sin duda, ese mundo interior que idealmente debe estar integrado, para producir, mediante una destilación constante, los sonidos del interior, de lo insondable, de lo que está más allá de lo evidente. Vivir por largos períodos de tiempo en una sociedad distinta a la que nos vio nacer, lo que en este caso se prolongó por casi 15 años, abrirse a diferentes modos, mantener la identidad, realizar adaptaciones, buscar crecer con cada experiencia, participar de la enseñanza, de procesos de transformación conscientes de uno mismo y de las personas que nos rodean, buscar lo que tiene sentido y asumir los costos de la ética, la solidaridad y el compromiso, son parte de esta experiencia que también participan de la construcción del “nosotros”. A estas condiciones iniciales o de partida, se suman, en un continuo perpetuo, la dinámica de la expansión del Ser, ojalá, para beneficio de la obra y nuestro entorno.

2.4.3 La concepción personal del hecho musical.

Creemos que la concepción que uno tenga del hecho musical condiciona directamente el sentido de todo lo que se pueda plantear en la composición, para hacerlo coherente con dicha concepción. Es relevante, por lo tanto, comunicar las ideas personales sobre dicho hecho musical y sobre su disposición, en relación a la composición.

En el capítulo 3 se expone la concepción personal de categorías, gestos musicales y metáforas asumidas por el compositor, como parte de la sustentación de la conformación de la música de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. Sin embargo, queremos enfatizar aquí la conceptualización de la música como energía humana, es decir, como expresión del ser humano “sonando”.

2.4.3.1 La música como energía

Los planteamientos expuestos, y otros, han ido configurando en el autor una idea de la música que se basa en la energía como elemento central de su existencia física y subjetiva. Y de esa energía como producto directo de la participación de los seres humanos en el hecho musical. La energía musical es compleja y tiene las cualidades que los músicos le otorgan al hacerla presente, mediante sus instrumentos o sus voces. Esa energía tiene un impacto directo en las percepciones del auditor a nivel incluso fisiológico, provocando reacciones electrobioquímicas mediante un complejo sistema de comunicación interna del ser humano, a través del cual, va conformando, una propia idea de esta fuerza externa, para hacerla parte de su experiencia.

Como también se manifestó antes, esta concepción personal de la música, tiene como parámetro fundamental, que pueda contener todas las expresiones musicales, no solo las occidentales o académicas, sino también las de otras tradiciones y pueblos. La música puede contener elementos simbólicos de gran fuerza o totalmente subjetivos. Ambos operan en alguna medida en toda música y aportan a su probable significación por parte de los grupos que se enlazan con los mismos. Pero la música se manifiesta en sonido, y este sonido en sí mismo, también provoca sensaciones y percepciones complejas.

Esta energía sonora se configura en gestos sonoros, unidades de energía compleja que trazan lo que denominaremos *gestos musicales*, que se explican en el capítulo 3.

2.4.3.2 La metáfora de la arquitectura

Pero es necesario organizar los gestos musicales en un discurso más amplio. Darle forma al devenir, estableciendo los elementos que lo delimitan, también implica realizar un recorrido, hacer un viaje. Aproximarse, iniciar, recorrer, arribar, salir. Para esto podemos valernos de la analogía con un recorrido arquitectónico, es decir, aquel que se hace cuando uno debe interactuar en el tiempo y el espacio con un edificio particular. Tenemos algunas características que harán más interesante o significativo este recorrer. Partimos del concepto de *Promenade architecturale* del arquitecto modernista Le Corbusier y lo extremamos, lo llevamos hacia la vivencia intrínseca del individuo, siempre diferente y propio-significativa, para entender la experiencia de la arquitectura como una “Performance Arquitectónica”¹⁵, que no es sino el ritual del uso, del habitar, del Ser y el Estar.

Por ejemplo, antes de ingresar, visualizamos la entrada, la misma que puede ser más o menos evidente, estar claramente anunciada o esconderse tras algún elemento. Una vez ingresados, nos encontramos en un espacio. Este, puede invitarnos a recorrerlo con la mirada o a pasear por su interior. Quizás es un espacio “exterior” dentro de los límites del interior del edificio.

Pero ahora visualizamos un pasillo, un corredor que nos lleva a otro espacio que aún no podemos predecir, pero que nos invita a acercarnos y descubrir paulatinamente o de súbito, la existencia de ese otro ambiente, con características quizás totalmente sorprendidas. ¿Los acabados son acogedores? ¿El espacio es cálido o frío? ¿Las proporciones son aplastantes, alargadas, regulares? Todas estas sensaciones aparecen casi de manera simultánea y compleja, pero nuestro cerebro realiza un sobrevuelo y las organiza, les asigna un valor y peso específico en la experiencia. Si todos los elementos

¹⁵ Los conceptos de *Performance Arquitectónica*, así como los de *Preludio Arquitectónico* y *Coda Arquitectónica* han sido acuñados y desarrollados ampliamente por el autor como profesor en sus clases del curso de Música y Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería del Perú. 2018.

presentes son interesantes, si la forma en que aparecen en el recorrido es atractiva, si cada paso nos entusiasma para continuar visitando el edificio, entonces probablemente esa experiencia valga la pena, devenga en significativa.

De pronto salimos a un espacio inmenso tras cruzar una pequeña puerta verde en la esquina de una habitación pintada de blanco. La sorpresa es mayúscula, la transmutación completa. Luego de recorrer así todo el edificio llegamos a la puerta de salida, la vemos, la intuimos, sabemos que está al final del pasillo, pero no es la que esperábamos, en realidad para salir debemos tomar un atajo y aparecemos en el parque, solos y transitando nuevamente en la mente, los espacios que nos abrigaron y nos condujeron, sin que nos demos cuenta, a esta banca de madera, donde ahora estamos sentados, bajo la sombra de un entramado de madera, al lado de un árbol, respirando el olor de las flores, visualizando la calle, abajo y a lo lejos.



Figura 20: Remonte mecánico de La Granja, entre el Centro Histórico y el barrio nuevo de Santa Teresa, en la ciudad española de Toledo, de los arquitectos Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres. Fotografía: Abraham Padilla. (2014). Archivo fotográfico del autor.

En el remonte mecánico de La Granja, en la ciudad española de Toledo, por ejemplo, la escalera nos conduce inequívocamente en una dirección anunciada, pero el punto de llegada, aun siendo visualizado-intuido mientras se recorre el camino, mantiene el interés

de lo desconocido, una promesa de validar el discurrir como una experiencia probablemente enriquecedora. Nos propone un recorrido, nos orienta en una dirección, pero no conocemos con certeza qué es lo que nos depara el punto de llegada y si termina allí o continuará en otra dirección.

Estas analogías, estas metáforas de la experiencia arquitectónica para recorrer las sensaciones que propone el hecho musical, pueden ser útiles al momento de definir el transcurso del discurso. La vivencia del espacio-tiempo, evidente en la arquitectura, es también, en un sentido, la vivencia de la música. Este tipo de percepciones es compartido con las otras manifestaciones artísticas que utilizan estos vectores espacio-temporales como la danza, el teatro o el cine y han estado presentes en la concepción y la elaboración de los ejes y los recorridos sonoros que propone la obra, motivo de este texto.

2.4.3.3 Las otras artes como nutrientes del fenómeno musical

Es innegable, que todas las manifestaciones artísticas comparten ciertos preceptos estéticos que podemos extrapolar a otras para enriquecer la comprensión de las mismas y nuestra actividad creadora misma. En este caso ello ha sido parte de la comprensión integral de las artes como expresión del Ser Humano desde una temprana juventud gracias a diversas experiencias con diferentes expresiones del arte, como la participación en elencos de mimo y teatro o como aprendiz en el taller de un pintor al óleo en la adolescencia.

Algunas de las ideas que emplea el autor para entender las artes como pertenecientes a un mismo hilo sensible, y nutrir las concepciones integrales de la música como lenguaje, se suscitaron mientras estudiaba arquitectura en la Universidad Ricardo Palma, de Lima, Perú, específicamente a raíz de su participación en el Taller de Diseño Integral dirigido por el arquitecto Juvenal Baracco (Lima, 1940-). En esa ocasión las asignaciones consistieron reiteradamente en estudiar y analizar en profundidad, diversas expresiones artísticas, como la música, el teatro, la danza, la poesía, la literatura, el cine, la escultura,

etc., para comprender los elementos que ayudan a organizar la obra de arte y aplicarlos, mediante operaciones de analogía y metáfora principalmente, al diseño arquitectónico, desde objetos de tipo escultórico a edificios completamente funcionales.

Posteriormente, el paso por las aulas del Magíster en Dirección Teatral de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile permitió ampliar el entendimiento de la música y sus elementos, haciendo paralelos con los argumentos y personajes de las obras teatrales, clásicas y contemporáneas. Si bien, no podemos emparejar todo discurso musical a un discurso dramático escenográfico, sí resulta útil para nuestros fines del discurso específicamente musical, entender en algunas ocasiones, a los elementos que lo conforman, como personajes con vocación propia, insertos en una trama mayor, y funcionales a esta. Y esto sucede en un contexto espacio-temporal multidimensional con proporciones, iluminaciones, caracterizaciones, maquillaje, escenografía, etc.

Las relaciones entre las melodías, a manera de imitación o contrapunto, por ejemplo, o los giros de la armonía en determinados momentos, se pueden relacionar fácilmente con los cambios de ánimo o de argumento en una obra teatral, o incluso como la interacción de personajes que se mueven, cada uno con una voluntad propia, pero en función del todo. De este modo, el conocer “desde dentro” los códigos del teatro, aporta a una visión más compleja del hecho musical y del lenguaje musical mismo.¹⁶

¹⁶ El autor, participó de los cursos del Magíster en Dirección Teatral cuyo enfoque fue el del director como creador, especialmente en el Taller de Alberto Kurapel. Además del Taller de dirección, del trabajo con actores y montajes, se estudió también dramaturgia y otras materias relevantes. Además, el autor fue miembro del equipo de la obra “Opera Prima” dirigido por el director teatral Andrés Carrizo, como parte de un proyecto de la Dirección de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile, durante dos años, trabajando diariamente con un conjunto de actores profesionales, buscando, como aporte metodológico y disciplinar propio, aplicar las analogías y metáforas de las relaciones entre los elementos y categorías musicales a una expresión visual-temporal-teatral. Fue asimismo compositor del Magíster en Dirección Teatral. El autor realizó también disertaciones sobre el tema de la organización del discurso teatral desde la música, particularmente en el Primer Coloquio sobre Teoría y Dirección Teatral de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y escribió artículos publicados por la Revista Teatral Chilena.

No olvidemos que muchas de las innovaciones a lo largo de la historia de la música occidental son consecuencia de la búsqueda de expresar dramatismo, desde las obras vocales de Leonin y Perotin, los efectos instrumentales en la operas de Monteverdi, los cambios de dinámica, tempo y armonía en los oratorios de Haydn, la utilización de las voces en las óperas de Mozart, las sonoridades mayúsculas de Wagner, etc. y que al interior mismo de las relaciones entre las diversas categorías de la música, éstas se organizan permanentemente también en función de su “personaje interior”. En el otro extremo, la ritualidad asociada a la música, desarrollada en las culturas ancestrales, ha condicionado también, sus modos de producción y expresión externa, enriqueciéndola con un elemento dramático o argumental. Esto se hará evidente en la obra cuando revisemos más adelante lo que el autor ha denominado el “relato de sentido interno” (ver ítem 3.4.3.2).

2.4.3.4 La creación como experiencia integradora

Como se puede apreciar, la concepción personal del hecho musical, está informada permanentemente por otras experiencias y múltiples nutrientes. Corresponde al compositor, si es el caso, integrar estos nuevos horizontes a la creación propia. En este caso los temas anteriores son solo algunos de los que participan de esta operación. Muchos elementos más son integrados para entender y participar del hecho musical, pero los mecanismos son de similar naturaleza. No se puede, por lo tanto, agotar la idea personal de la música, pues como todo, participa de una espiral en expansión y permanente crecimiento.

Por último, estas ideas también deben incluir la afirmación, más o menos tácita a estas alturas, de que la música es una experiencia humana, que se da a escala humana y que se hace cargo de todo cuanto el Ser Humano tenga de tal, es decir, las emociones, sensaciones, conceptos, ideas, imaginaciones, visualizaciones, etc. Todo cuanto el Ser Humano pueda vivir o concebir puede tener un correlato musical, sin pretender con ello que la música sea una traducción de situaciones humanas concretas en sonido. Pero justamente, esa pertenencia a lo humano en su no especificidad de lo concreto, es lo que

la hace susceptible de ser vivenciada por todos, aunque siempre, de manera diferente, personalísima y por lo mismo, inasible desde el exterior.

2.4.4 Las dinámicas internas de creación

Nuestras dinámicas de creación musical consideran entonces, la conformación de algunos ejes que le dan armazón y continuidad al discurso, el mismo que se materializa en gestos sonoros sucesivos, yuxtapuestos o simultáneos, compuestos cada uno y en su conjunto por la complejidad de la interacción de las categorías de los elementos sonoros desarrolladas en el capítulo 3.

Asimismo, las posturas éticas acerca del Ser Humano, del hecho musical mismo y algunos aspectos extra musicales que sensibilizan permanentemente al compositor, coadyuvan a dotar de sentido al discurso sonoro, en cada caso en particular.

Todos los nutrientes culturales, éticos y sonoros se integran en la experiencia creativa del compositor. Esto, que parece evidente, es dicho explícitamente aquí porque también podría entenderse a la composición como una actividad mayormente técnica, en la cual el manejo de la instrumentación, las texturas, los planos sonoros, la sintaxis o la forma general, son suficientes para armar una obra. Especialmente en el ámbito académico.

Sin duda todo ello es necesario y hay que manejar esos elementos eficazmente. Pero, ¿será suficiente solo eso? ¿No es acaso imprescindible para tentar el status artístico de la obra, profundizar en las indagaciones justamente no técnicas? ¿Y no están acaso estas indagaciones en el mundo subjetivo de cada compositor? ¿Y no está a su vez, este mundo subjetivo, colmado de los propios valores, de las experiencias íntimas, de las posturas éticas, de las sensibilidades personales?

Parte de las intenciones de este escrito son validar estos aspectos como elementos intrínsecos a la composición musical, al menos en el caso del autor.

2.4.5 Las otras actividades nutrientes y complementarias

Dado que uno es una integralidad humana, es necesario referirse aquí a algunas otras actividades que han contribuido a dar forma y contexto a la creación de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. Ya se ha mencionado la investigación musical como parte de las actividades importantes y nutricias del compositor.

2.4.5.1 La dirección musical

En este caso, se ha constituido como una actividad prácticamente inseparable de la composición, la de dirección musical, pues esta es ejercida desde hace muchos años por el autor de manera profesional. La actividad de director aporta varias ventajas a la hora de componer. En primer lugar, otorga una visión diferente, desde la perspectiva del intérprete, de todo lo que uno escribe. Al tener que realizar permanentemente, el análisis de las obras a dirigir, la planificación de sus ensayos, la adaptación del nivel de dificultad al elenco particular con que se ejecutará, las consideraciones acústicas de los locales, entre otros aspectos de la performance musical, éstos son incorporados, desde la génesis misma de la obra, como consideraciones, si bien es cierto, aledañas, útiles para la “realidad” de la misma. Es decir, la obra compuesta tendrá asegurada su realización eficiente pues el propio autor desempeña el papel de director constantemente y conoce en profundidad todos los aspectos que esa realidad demanda para la puesta en escena.

Por otro lado, el ejercicio de la dirección, que en este caso incluye la dirección de coros, orquestas y bandas, de música occidental mayormente, sinfonías, conciertos, ballets, óperas, etc. y de música contemporánea en innumerables casos de estreno absoluto, obliga al autor, a realizar permanentemente el estudio de las mismas en detalle.

Ese estudio es también, sin duda, el estudio de la composición de estas obras.¹⁷ Y aquí las dos caras de esta moneda se complementan y potencian mutuamente, pues este referido estudio de obras para ser dirigidas, se hace también desde la perspectiva del compositor que habita en el director. De este modo, al revisar los elementos, los gestos sonoros y todas sus interacciones, este director está operando también desde la perspectiva de ser compositor. Es bastante claro que lo que buscan los intérpretes, en cierto modo, ponerse en el lugar de los creadores, sucede de manera casi natural en un director-compositor. Estudiar una obra para dirigirla es, por tanto, estudiar composición en sí. Es descubrir permanentemente nuevas y diversas maneras cómo los compositores han plasmado sus ideas y alimentar exponencialmente los recursos disponibles para la propia composición. Un compositor no debería encerrarse en su propia música, sino que debería mantener el estudio de mucha música durante toda su vida, tal como lo han hecho muchos grandes maestros de este arte.

Asimismo, el contacto con la energía de los intérpretes de una orquesta nos hace muy conscientes también de que la energía de la música es directamente proporcional a la energía que transmutan los músicos a través de sus instrumentos o voces. Este aspecto no es menor a la hora de entender, como se ha dicho, la música como energía. Esta energía no es solo la fuerza del sonido, sino especialmente, la fuerza de los seres humanos que están detrás de ese sonido. Son estos seres humanos los que le aportan las cualidades específicas a cada detalle de la música. El trabajo del director apunta a motivar esa energía en un monto adecuado, en el momento preciso, en función del conjunto. De esta manera, la conjunción entre la ejecución de los intérpretes y el director producirá una energía resultante probablemente también significativa.

¹⁷ En su función de director, el autor ha realizado el estreno de muchas obras contemporáneas de compositores latinoamericanos, como los maestros Celso Garrido-lecca, Fernando García, Gustavo Becerra, Jorge Martínez, entre otros. Muchos de estos estrenos han sido editados en disco compacto de audio, algunos con apoyo de instituciones, como el Centro Cultural de España en el Perú, para el disco "Garrido-Lecca/Soler/Padilla" o el Fondart del Gobierno de Chile, para los discos "García/Padilla" y "De Perú y Chile", el segundo de los cuales ganó al Premio Altazor a la Música Clásica-docta en el año 2006, en Chile.

Un aspecto más debe ser mencionado en este punto y es que, en este caso, la pertenencia al circuito de directores disponibles para dirigir, por ejemplo, la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú u otras, permite al autor también realizar esfuerzos permanentes y eficaces para poner en escena nuevas obras contemporáneas de autores americanos, como una postura personal de difusión de los nuevos lenguajes y estéticas musicales, que nutre esta retroalimentación en espiral de las actividades performativas y compositivas.

2.4.5.2 El sonido como material

Otra actividad que ha nutrido este trabajo cotidiano es la grabación de audio, especialmente la de conciertos sinfónicos en vivo de obras nuevas, con la subsecuente publicación de estas en discos, y las grabaciones en estudio de músicas de diversos estilos. La materia sonora puede ser prescrita, como en el caso del compositor, “dibujada” y definida, como en el caso del director o intérprete, y registrada, como en el caso del ingeniero de sonido. El manejo de las envolventes, de los instrumentos de registro sonoro, como los micrófonos y grabadoras, el diseño de dicho registro en función de las características acústicas y de los instrumentos intervinientes, la manipulación de consolas de audio y software especializado, etc., todo ello contribuye a tener un mejor manejo de las variables del sonido y ser muy consciente de todas sus características físicas e implicancias, también desde la composición de una obra musical. La materia común a todas estas actividades, es el sonido, producido por los seres humanos en conjunto.

Pero el sonido puede ser también entendido, no solo como consecuencia de la ejecución de un músico, sino como una onda en sí misma, como un conjunto de elementos físicos, que tiene un recorrido, un desplazamiento en el espacio y que llega en determinadas condiciones al auditor. Las decisiones a lo largo de todo el proceso de una grabación, aun cuando están informadas por un componente técnico, son, esencialmente de carácter estético. El modelado de cada detalle del sonido a lo largo de todos los instantes sucesivos de una determinada grabación, buscando coherencia y cohesión, así

como tomando partido por alguna opción estética en particular, nutren, sin duda, el diseño de las energías del sonido que realiza el compositor en su obra.

2.4.5.3 La docencia como aprendizaje

Por otro lado, sin duda, la enseñanza, especialmente la de la composición musical, permite al docente ser cada vez más consciente de los procedimientos y operaciones que funcionan en cada individuo al momento de crear música. La indagación constante en este aspecto, agiliza los procesos internos empleados para crear la propia música, a pesar de lo infinito de sus límites. Este es también el caso, pues el autor ejerce la docencia desde hace muchos años en diversas materias de la música, con énfasis en las de dirección musical y composición, en instancias de educación superior¹⁸ y ha desarrollado metodologías de enseñanza de la composición que se vienen aplicando con éxito en estos diferentes espacios formativos.

Uno de los planteamientos de nuestra cátedra tiene relación con la formación del compositor desde cinco ángulos en paralelo. En primer lugar, los estudiantes durante todos los ciclos realizan informes semanales del análisis de obras contemporáneas bajo criterios y orientaciones del docente. En segundo lugar y simultáneamente, realizan trabajos de investigación artística y académica sobre diversos tópicos pertinentes a la tarea compositiva, como por ejemplo sobre el sonido, la creatividad y la música o sobre la proporción, el manejo del tiempo, los criterios estéticos o acerca de temas específicos como el canto gregoriano, las músicas tradicionales, etc. En tercer lugar, realizan investigaciones históricas y sonoras con los instrumentos para los cuales están componiendo en el semestre respectivo. En cuarto lugar y siempre paralelamente, se desarrollan actividades de entrenamiento de la artesanía compositiva a través de ejercicios de escritura de diversos tópicos, como las transformaciones rítmicas o melódicas, la estructuración de la forma, la sintaxis, etc. Finalmente, se aplican esos

¹⁸ Universidad Nacional de Música del Perú, Universidad San Martín de Porres, Conservatorio de Lima Josafat Roel Pineda, Marina de Guerra del Perú, Fuerza Aérea del Perú, entre otras.

conocimientos y destrezas a la creación, mediante la profundización en las voluntades expresivas y el mundo interior de los estudiantes, haciendo paralelos con otras artes y transitando desde lenguajes visuales o conceptuales a los elementos sonoros y musicales, buscando que el estudiante se conecte con su vocación artística en obras concretas que son editadas “profesionalmente” e idealmente ejecutadas en concierto todos los semestres.

2.5 La composición como intervención

La historia del arte y de los artistas, está llena de ejemplos de personajes que pretendieron ejercer alguna influencia en el medio, mediante su obra y sus discursos. Este aspecto de la creación y la realización artística, está más ligado, generalmente, a aspectos de índole político o de posturas estéticas. En no pocos casos los artistas se trabaron en discusiones públicas acerca de sus postulados o de ciertas posiciones personales. Hasta el día de hoy, colectivos de artistas realizan manifiestos estéticos, políticos o de diversa índole, con el fin de que su presencia en el medio, modifique, en algún sentido, el estado actual de las cosas.

En este caso, las intenciones de intervenir en el medio, no nacen a priori, aisladas del hecho musical, sino que son parte del acto mismo de componer, pero de un componer como continuidad de la propia experiencia humana, como una extensión de la conciencia y las vocaciones interiores que, simultáneamente van configurando la necesidad de sonar y de, con ello, participar del medio social.

Por otro lado, es evidente, por todo lo escrito hasta aquí, que la sensibilización a varios aspectos de la cultura asháninka y a su situación histórica, ha ejercido una influencia directa en la propia decisión de acometer la composición de esta obra y muchas de las decisiones necesarias para su realización.

¿Tiene el compositor la posibilidad real de intervenir mediante su obra en el medio que lo circunda? ¿Son estas solamente intenciones, sin posibilidad de arribar a modificaciones de una “realidad” concreta? Creemos que, en este caso, hay algunos elementos que pueden significar que el compositor haya intervenido, mediante la creación, montaje y comunicación de su obra, con algunos parámetros y modelos de acción o pensamiento, que trascienden al hecho musical concreto de la obra aludida en este escrito, a la ampliación de la comprensión, el conocimiento y el cambio de actitudes respecto de la cultura asháninka, la interculturalidad y la creación musical y que la sola existencia de la obra: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, implica la potencialidad permanente de visibilizar tanto dichos cambios como los elementos culturales asháninkas.

2.5.1 La realidad circundante a “lo asháninka”

Ya se ha descrito la situación general de las comunidades amazónicas y especialmente de las asháninkas, cercanas a los ríos Tambo y Ene, del departamento de Junín. Veamos entonces, aspectos de la realidad que circundan la relación de estas comunidades con un entorno más amplio.

Un aspecto de la realidad no mencionado antes, es el desconocimiento que existe en la sociedad, peruana e internacional, de la existencia de múltiples comunidades amazónicas, con idiomas diferentes, cada uno con un grado diferente de peligro de desaparición y especialmente, el desconocimiento de las condiciones de vida de esas personas. Por otro lado, aún quedan rezagos de las actitudes colonialistas que fueron motivo de que el propio Estado peruano entregara tierras de los asháninkas para su usufructo por particulares. La suspicacia hacia la diferencia que provoca el Otro (cuya cultura sea par, en igualdad de valoración), no es todavía superada por la sociedad en su conjunto. El aislamiento relativo en que viven estas comunidades contribuye también a perpetuar ese desconocimiento. Es necesario también decir, que muchos pobladores de estas comunidades, no han estado interesados en tener o incrementar un contacto fluido

con el entorno urbano circundante, probablemente por desconfianza o por la necesidad de cuidar sus costumbres ancestrales.

También constatamos que casi nadie conoce lo más mínimo respecto del idioma asháninka. No se sabe cómo suena, ni se conocen sus palabras. Mucho menos se entienden las particularidades de su pronunciación o sintaxis. Cada día menos personas hablan esta lengua, pues cuando ellas salen de las comunidades para instalarse en centros poblados urbanos, dejan de emplearlo cotidianamente.

El desconocimiento generalizado hacia las comunidades asháninkas se extiende a su cultura, a sus expresiones artesanales, a sus condiciones de vida, a su alimentación, a su vestimenta, a su música, a su cosmovisión mágica, a la riqueza de sus conocimientos ancestrales de medicina herbolaria, es decir, el desconocimiento es inmenso. Siendo los asháninkas, la comunidad más numerosa¹⁹, la situación de los otros grupos étnicos de la Amazonía es aún mucho peor.

Como ya se mencionó anteriormente, la educación musical formal en el Perú no conoce suficientemente los modos de producción de la música asháninka o de la música de la Amazonía en general, no establece la existencia de estos modos de producción como correspondientes a diferentes modos de concebir el mundo, sino como algo que sucede en algún lugar del imaginario lejano, realizado por algunos “nativos” desconocidos, lo cual, tiene como consecuencia, que no se realicen estudios en profundidad ni acciones de integración de los ámbitos de la música académica con los de la música tradicional.

Cuando se declara la intención de recurrir a este acervo como motivador para composiciones académicas, en general se emplea utilitariamente. Según la observación del autor, no se busca la integración, no se colocan en el mismo nivel de valoración y, un

¹⁹ Hay también un número importante de asháninkas en Brasil.

dato de no menor importancia, no se hace participar a representantes de esas culturas en dichas obras. Cuando ocasionalmente aparece algún representante de estas comunidades en alguna situación musical junto a las expresiones más mediáticas (grupos de rock, música popular, etc.) desempeñan una función más cercana a la validación que puede dar la imagen de su presencia, que a la interacción de los elementos musicales que puedan aportar en ese supuesto intercambio.

Por lo mismo, no existe antes, ni, hasta el momento, después de la obra: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos” otra que integre la participación de un miembro de alguna comunidad “nativa” en una performance sinfónica o sinfónico-coral. Tampoco se ha dado, aparte de las dos ocasiones en que esta obra ha sido montada, la participación de un representante de estas culturas con los elencos musicales nacionales, “oficiales” de la cultura del Perú, como son la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional, el Coro Nacional de Niños del Perú, etc. Probablemente esta obra y estas reflexiones sirvan como modelo de trabajo para que otros compositores y actores culturales amplíen el espectro de acción en este sentido.

2.5.2. Revalorización social del idioma asháninka

Estando las lenguas amazónicas en peligro permanente, siendo que algunas ya han desaparecido, que cada día menos personas las hablan, es necesario y urgente tomar acciones para la preservación de las mismas. Así lo entiende también el colectivo de académicos lingüistas de diversas universidades que tienen activadas alertas para ser notificados cuando se realizan acciones de revaloración y preservación de las lenguas en riesgo. Según los datos que manejan estos investigadores, casi cada mes desaparece una lengua en el mundo. Por esta razón fuimos contactados por académicos de la Universidad de Columbia, Nueva York y de Berlín, cuando apareció en los medios peruanos la noticia de la realización del concierto con la obra que motiva este escrito y fuimos entrevistados por la revista norteamericana “Americas Quarterly” específicamente sobre nuestra obra “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, por la periodista

Mary Hartmann (*Indigenous Symphony*, Americas Quarterly, Hartmann, Spring 2013, p. 12).

Antes, simultáneamente y con posterioridad a la composición de la obra que motiva este escrito, el autor ha compuesto muchas otras obras que incluyen el idioma asháninka, especialmente para solista, coro y conjuntos de música de cámara. Asimismo, en su calidad de productor discográfico, ha publicado materiales que integran este idioma con el castellano, en igualdad de condiciones, incentivando su presencia natural, como uno de los idiomas más que debe ser considerado como parte de la experiencia humana y peruana específicamente.

2.5.3 Posibilidades de cambio a raíz de la acción del compositor

El autor, en sus facetas de compositor, director, investigador, docente, productor y gestor cultural, ha dedicado esfuerzos continuos para poner en un lugar de relieve, la cultura asháninka, su idioma y su música, en diferentes ámbitos del medio peruano e internacional. Si bien, todas estas acciones aparentemente no hacen parte de la composición de la obra que motiva este escrito, en nuestra opinión, son acciones concomitantes a dicha creación y hacen parte de la visión, antes esbozada, de que la labor del compositor se extiende a la puesta en escena (léase, hasta la realización del concierto) de la obra creada. Creemos que todas las acciones que contribuyan a que la obra alcance al público, pueden ser entendidas como extensión de esta labor creativa, pues, como también se mencionó antes, es allí recién cuando la misma alcanza su plena realización y sentidos.

2.5.3.1 Multitareas con una sola dirección

En este caso particular, la comunicación pública de la obra, se ha extendido hacia algunas otras acciones que comprenden: la composición de otras obras que emplean el idioma asháninka (canciones, obras corales o de cámara); la composición del ciclo “Aires

Asháninka²⁰ con obras de diversos formato instrumental y/o vocal; la creación del Ensemble Intercultural Americano que incluye músicos académicos y tradicionales, junto, en algunas ocasiones, a una cantante asháninka; la creación de arreglos de canciones emblemáticas de otros pueblos e idiomas traducidas al idioma Asháninka; la realización de conciertos públicos comunicando estas otras obras en el Perú y el extranjero; la integración, en conciertos de diversos elencos importantes del medio peruano como la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, el Coro Nacional de Niños del Perú, la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio Nacional de Música del Perú, el Coro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos del Perú, la Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea del Perú, la Banda Sinfónica de la Marina de Guerra del Perú, entre otros, de estas obras, en importantes auditorios.

Asimismo, la participación en entrevistas en medios radiales, televisivos e impresos dando cuenta de la obra “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos” y de las otras obras en el Perú y el extranjero; la realización de conferencias al respecto de la creación musical bajo los conceptos y motivaciones relatados en este escrito en instancias académicas del Perú y el extranjero, como el Magíster en Artes con mención en Musicología de la Universidad de Chile o la Universidad de Salamanca, España; la participación en investigaciones y producciones audiovisuales acerca del pueblo asháninka, como parte de un equipo multidisciplinario, así como en la dirección y composición musical; la publicación de materiales discográficos que incluyen el idioma asháninka junto a temas en castellano; la realización de ciclos de audiovisuales comentados con estos materiales en ámbitos universitarios y culturales; el diseño de acciones transversales para la educación musical en el Perú implementadas en la Academia de Música de la Dirección de Música de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que incluyen la música tradicional, y especialmente la música asháninka, como parte de una concepción integradora en la experiencia musical y educativo-musical peruana; la educación musical intercultural de una joven asháninka, luego de cuidadosas revisiones metodológicas al respecto.

²⁰ Ciclo de X composiciones para diversos formatos basados en cantos tradicionales asháninka.

MÚSICA



La semana pasada, los ecos de la Amazonia peruana llegaron al Jardín Botánico Phipps y al Frick Fine Arts en Pittsburgh, Estados Unidos, con la muestra musical "Aires Asháninka II" del compositor peruano y jefe de la Dirección de Música de la Universidad de San Marcos, Abraham Padilla.

Choque cultural
Una de las grandes dificultades para la escritura y lectura de la música peruana tradicional es la inserción de códigos de notación que la puedan plasmar adecuadamente, ya que presenta diferencias importantes con la notación de la música europea imperante en las escuelas de música. Nuestra música es más libre rítmica, tiene pulsos irregulares, posee una afinación diferente y contiene timbres más complejos que otros tipos de música. Sin embargo, justamente aquello que la hace ser peruana, de "tiempo de su esencia", cuenta Padilla. Por ejemplo, la música asháninka es comúnmente de carácter improvisado, cada vez que se canta surgen de manera distinta, depende incluso del estado de ánimo de los intérpretes. Todo esto hace más compleja su notación con el sistema occidental.

Hacia una teoría propia
El proyecto de Abraham Padilla va más allá de la composición: intenta desarrollar una teoría de cámara. Tiene la intención de construir un corpus académico que incluya nuestra cultura en los estudios teóricos y científicos. "Cuando se trata de música, nosotros nuestra música, siempre vamos a tenerla la propia. Hay que aprovechar el estado del arte actual sin perder nuestra identidad", agrega. En esta muestra, por ejemplo, la memoria, el dolor y el tiempo asháninka se hacen presentes por medio de sonidos, para luego a nuestra propia cultura y a la occidental una música que cuando un abanico de sabores musicales, en la que se escuche el poder vivo de la selva.

Testimonio
Viviana Sánchez
Concuerda musical con la música de su comunidad. "Trabaja con instrumentos nativos de la selva, hechos por músicos locales, como la queca, la chancha chancha, el bombarino. La comunidad nativa utiliza su música para las celebraciones, como matrimonios, actividades, fiestas. Tratamos sobre lo que pasó antes de formarse. Lo que me inspiró mucho, como el territorio, pero también sobre cosas que me inspiran, como el hombre y la mujer que se casan, pero no se casan, cuando se casan, es la costumbre. En la comunidad se gusta la música. En la ciudad, pero ahora ya no la usan tanto como antes, pero cada vez se entran los músicos con los instrumentos. Ellos no quieren lo que es nuestro".

+ Info
"Aires Asháninka II" se presentará el próximo 6 de julio en la Academia de Oficiales de la FAF. Abc. Jorge Chávez 475, Surco. Hora 19:00 hrs. El concierto es gratuito por el número Desvelado (Kuna)

Figura 21: Página central del suplemento *El Dominical* del diario *El Comercio* de Lima del 10 de mayo de 2010, donde se da cuenta de uno de los conciertos que realizamos, junto al Coro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, dedicado a la difusión del *Cancionero Asháninka*, consistente en arreglos corales desarrollados por el autor, de música recogida por él mismo en las comunidades asháninkas de la Selva Central del Perú y la difusión de estas obras en Pittsburg, Estados Unidos de América.

Quando el autor inició sus primeras investigaciones sobre la música asháninka en el año 2001, los temas relacionados a las culturas amazónicas, especialmente la asháninka, así como los de interculturalidad, no solo no estaban en boga, sino que prácticamente no existían y había mucha resistencia a considerar a estas comunidades como parte de una sociedad peruana integrada. De hecho, el racismo hacia los pobladores de la Amazonía y la desvalorización de sus manifestaciones culturales, era una práctica bastante extendida. Como ya se dijo, el desconocimiento de su existencia y condiciones de vida era casi generalizado. Esto alcanzaba a la ignorancia en que se operaba respecto a la violencia histórica sufrida por estos pobladores y la más reciente a manos del terrorismo. Prácticamente no había políticas públicas que revalorasen estas culturas y se preocupasen del rescate de sus valores identitarios, como el idioma, por ejemplo. Casi nadie había escuchado cómo suena el idioma asháninka y mucho menos se conocía su música. No se diferenciaba a las comunidades amazónicas o no se las podía identificar

en su diferencia, pues sus rasgos distintivos eran prácticamente desconocidos para la gran mayoría.

2.5.3.2. Educación musical intercultural aplicada

Desarrollar sistemas nuevos de educación musical que integren las concepciones que sobre la música tienen los pueblos originarios del Perú no es tarea sencilla, pues existen muchas diferencias en los respectivos modos de producción bajo los que operan. Sin embargo, el entendimiento de la música, como un hecho humano y la necesidad de atender la tensión permanente que existe entre el estudio académico de la música y la música tradicional, llevó al autor a aproximarse a diseñar estrategias de comunicación entre estos mundos y a buscar aplicarlas desde entonces en toda actividad formativa musical.

El autor conoció a la joven asháninka, a quien escogió para participar como solista en estas composiciones, en el año 2005 durante uno de sus viajes de investigación musical a la Selva Central. En viajes sucesivos mantuvo contacto con ella y otros miembros de las comunidades especialmente orientados a la música. La convocó a participar del proyecto fílmico “Asháninka”, de José María Salcedo. Cuando la obra: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos” estuvo compuesta en el año 2009, la contactó, a través de sus tutores, para que participe en los conciertos de ese año.

Posteriormente ella ha desarrollado su educación musical, de la mano del autor, bajo profundas consideraciones nacidas del estudio de la música asháninka, su cosmovisión, sus tradiciones culturales y el contacto cercano con su gente. Mediante esta educación “transcultural”, bajo la atenta dirección y cuidado del autor, esta joven ha desarrollado una carrera musical importante, ubicándola como la única persona perteneciente a un pueblo originario del Perú, en participar en todas las instancias oficiales de la cultura peruana en obras especialmente creadas bajo estos parámetros de integración, así como en materiales audiovisuales y discográficos originales.



Figura 22: El autor dando clases a la joven asháninka Yésica Sánchez Comanti, que fue la voz solista en las presentaciones públicas de la obra “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. Fotografía Karen Takano, (2014). Archivo fotográfico del autor.

Esto le ha facilitado tener voz pública, es decir, tener acceso a medios de comunicación y compartir su música, su cultura y sus condiciones de vida. Además, se ha presentado conjuntamente con el autor en importantes auditorios, como en la Feria Internacional del Libro de Lima, en el Teatro Municipal del Gobierno Regional del Callao, en Palacio de Gobierno del Perú, en el Auditorio de Petroperú, en el Auditorio de la Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea del Perú, en el Auditorio del Servicio Nacional de Capacitación para la Industria de la Construcción, SENCICO, en el Teatro Municipal de Arica, entre muchos otros. Asimismo, la participación conjunta con todos estos elencos y sus músicos integrantes se ha extendido a propiciar una interacción con personalidades del medio musical o cultural, como, por ejemplo, el maestro Celso Garrido-Lecca y otros, acercando los ámbitos académico y tradicional en personas concretas.



Figura 23: Artículo del diario *El Comercio* de Lima del 01 de agosto de 2010, dando cuenta de nuestro trabajo de creación intercultural, relevando la participación de la joven asháninka.

2.5.3.3 Difusión de hallazgos e ideas base

En los ámbitos universitarios nacionales, así como en algunos del extranjero ya citados, y en centros culturales ubicados en varias ciudades de América, el autor ha brindado conferencias o seminarios acerca de estas obras y de este trabajo multidimensional. El canal de televisión oficial del Estado Peruano (TVPerú), el diario *El Peruano*, oficial del Estado Peruano, y otras instancias nacionales, han convocado reiteradamente en los últimos años al autor para que participe de eventos musicales y culturales compartiendo sus creaciones y las ideas que les han dado sustento.

2.5.3.4 El tránsito hacia la institucionalización del cambio

En el año 2010 se creó el Ministerio de Cultura del Perú, con dos viceministerios, el de Industrias Culturales y el de Interculturalidad. El año 2011, se repuso la obra “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, en su sede principal, el Auditorio “Los Incas”. En los últimos años, esta entidad ministerial ha desarrollado programas de formación de

traductores del idioma Asháninka (en donde participó nuestra solista-discípula) y actividades de divulgación de las lenguas originarias (para el caso del idioma Asháninka siempre se ha solicitado al autor una participación, *ad-honorem*). En el año 2013, este mismo ministerio peruano estableció como su primer lineamiento de políticas públicas “Impulsar una perspectiva intercultural”. La Tercera política de Estado del Acuerdo Nacional es la Afirmación de la Identidad Nacional, en la cual se manifiesta que

Nos comprometemos a consolidar una nación peruana integrada, respetuosa de sus valores, de su patrimonio milenario y de su diversidad étnica y cultural, vinculada al mundo y proyectada hacia el futuro (Ministerio de Cultura, 2013-2016).

El Ministerio de Educación en el Perú ha establecido impulsar la Educación Intercultural para Todos (EIT), en las zonas rurales y una de sus formas de expresión es la Educación Intercultural Bilingüe (EIB).

Evidentemente, estos cambios, aun cuando son por el momento solo declaraciones de intención, que requieren ser financiados e implementados, son positivos para la orientación que puedan tener nuevas acciones del Estado o diversos actores de la sociedad en relación con las personas pertenecientes a las comunidades de pueblos originarios, pero aún más importante, informar una nueva actitud de la sociedad peruana en su conjunto para valorar y respetar la diferencia como base de nuestra interacción.

En el mes de diciembre del año 2016 se iniciaron las transmisiones de un noticiero matinal en el canal de televisión del Estado peruano en idioma Quechua, denominado *Ñuqanchik*. En dicha ocasión nos correspondió realizar la adaptación del Himno Nacional del Perú a dicho idioma y dirigir a la Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea del Perú en su interpretación oficial. En el año 2018, se iniciaron las emisiones del mismo noticiero matinal en el canal de televisión del Estado Peruano en idioma asháninka, denominado: *Ashi anane*.

El Ministerio de Educación del Perú, recientemente comunicó que dicha institución es,

[...]la entidad encargada de brindar asistencia técnica, evaluar y oficializar las reglas de escritura uniforme de las lenguas originarias. En los últimos años, se ha logrado oficializar 40 alfabetos de las 48 lenguas originarias que existen en el país. (Diario EXPRESO, 17 de noviembre 2018, p. 18)

Es difícil cuantificar la influencia que el montaje de la obra “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos” y todas las acciones mencionadas hayan tenido en algunos cambios respecto de la situación antes descrita. Es probable que no tenga tampoco mucha importancia buscar una conexión directa con los probables cambios de paradigma que se estén suscitando en la sociedad peruana al respecto.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el fuerte impacto que tuvo esta obra en las dos ocasiones de su performance, el trabajo sostenido, con estas obras y su discurso asociado, que ha tenido presencia constante en locaciones “oficiales” de la cultura peruana, así como hacer participar a los elencos nacionales en los auditorios más emblemáticos del país, difundir estos conciertos para que estén colmados de público, participar en entrevistas en los medios del Estado Peruano reiteradamente, comunicando las ideas que dieron sustento a estas creaciones, las múltiples acciones de reubicación del idioma Asháninka en ámbitos académicos, artísticos y sociales, para lo cual fue necesario crear nuevas obras, la creación y comunicación pública del *Cancionero Asháninka* desarrollado por el autor durante dos años con el Coro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, las clases regulares, conferencias, conciertos y clases maestras realizadas en las escuelas de música de varias ciudades del Perú, la publicación en internet de algunos de estos temas musicales, su difusión en las redes sociales, entre muchas acciones más, han podido tener algún efecto positivo respecto a la valoración y conocimiento que de la música, el idioma, la cultura y las costumbres asháninkas tiene ahora la sociedad peruana y algo del ámbito internacional. Asimismo, es muy probable que el discurso asociado a estas comunicaciones respecto a la interculturalidad, el respeto a la diferencia, el rescate de las culturas originarias, etc., haya

tenido también un correlato en la conciencia que, de ello, tienen ahora muchas más personas que antes.

La difusión de este trabajo en los foros educativos musicales probablemente haya contribuido a repensar la labor del compositor, sus implicancias o la forma de abordar esta tarea, por parte de algún miembro de la comunidad musical.



Figura 24: Ensamble Intercultural Americano, en Palacio de Gobierno del Perú. En esa ocasión conformado por: Piano, Cello, Violín, Oboe, Charango y piedras, Zampoñas y Voz asháninka. Director Abraham Padilla. (2010). Archivo fotográfico del autor.

3 LA OBRA. CONTEXTOS, ÉTICA Y ASPECTOS TÉCNICO-MUSICALES

3.1 La obra propia

Hay que puntualizar que, sin perjuicio de todos los conceptos postulados y las acciones descritas y, justamente, en virtud de ello, el autor jamás ha pretendido componer música asháninka. En primer lugar, porque la música asháninka ya existe por sí misma sin necesidad de participación alguna del autor. En segundo lugar, porque creemos que los compositores solo podemos crear nuestra propia música y no la de alguien más. Si bien es cierto, en la cultura musical occidental, son muchos los ejemplos en que diversos compositores se han motivado a crear obras en función de otras músicas o tratando de imitar algunos aspectos de la naturaleza, describir sensaciones particulares o directamente intentar transmutar alguna situación específica en música, es para nosotros muy claro, que todas esas operaciones son realizadas por ese compositor específico y que, en el mejor de los casos, esa música será la música de dicho compositor y no de aquello o de quienes se pretendería representar.

No hay, por tanto, ninguna intención de representar a los Asháninkas ni a otras personas con la música del autor. Esto, sin embargo, no quita que una parte de esa cultura, se haya integrado como una nueva capa de la identidad del compositor, evidentemente filtrada por la propia sensibilidad y las sensaciones personales a través de experiencias desarrolladas durante un tiempo largo. Algo similar sucede en el transcurso de la definición de la propia identidad infantil, que, como ya se anotó antes, se expande permanentemente. Así, por ejemplo, cuando en la infancia el autor estaba rodeado de huaynos o huaylas por parte de los abuelos, tenía perfecta conciencia de que el hábitat cotidiano no era ese. Sin embargo, en muchas fiestas familiares, esas expresiones musicales se hacían parte del “nosotros”, las conocimos, participamos, cantamos y bailamos con ellas. La validación de la ocurrencia de esto en el seno familiar, jugó también un rol importante para que estas expresiones se hayan ido asentando poco a poco como parte de esa identidad ampliada. Al menos un porcentaje de esas

experiencias significativas en la familia pasan a formar parte de las capas que van moldeando la identidad. Esto se hace muy patente y presente cuando uno tiene que vivir en el extranjero y la alteridad se constituye también en un elemento contrastante y definitorio para ciertos componentes de la identidad.

Por lo tanto, luego de varios años de convivir, conocer, valorar, sensibilizarse ante la sociedad, los eventos, las personas, la cultura y la música asháninka; luego de amanecer en la Selva, escuchar sus ríos, comer sus frutos, penetrar la tierra con los pies descalzos, de participar de actividades familiares y comunitarias innumerables veces, etc., una parte, al menos, de esas vivencias, pasaron a formar parte también de una, nuevamente ampliada, identidad del compositor.

Se quedan con nosotros, luego de estas experiencias, no solo algunos hechos, algunos conocimientos, una nueva conciencia de la mentalidad humana, sino, especialmente, las reacciones que nuestro Ser tiene ante ellas, de qué manera las simboliza, les asigna un rol dentro de nuestras preocupaciones y conceptos, y cómo eso, tal cual sucede con muchas otras experiencias de vida, busca sus caminos para “sonar”, para tomar una materialidad sonora, para ordenarse y llenarse de un sentido nuevo, para nutrir profundamente la propia música.

3.2 La creación de “Asháninka: Sinfonía peruana en cinco movimientos”

3.2.1 Los contextos motivadores

Si bien, toda obra musical, debe contener en sí misma los valores estéticos y de sentido que le den cohesión y coherencia, eso no quita que existan ciertos aspectos del contexto inmediato que pueden contribuir a las decisiones que toma el compositor, como ha sido el presente caso.

3.2.1.1 Dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú

En el marco de las actividades que el autor ha desempeñado en el circuito de directores de orquesta convocados frecuentemente a dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, OSN, fue invitado a hacerse cargo del concierto de cierre de la Temporada Oficial de Verano de dicho elenco nacional, a realizarse el 26 de abril del año 2009. En esa temporada se realizan conciertos “para toda la familia”, en algunos casos, con contenidos didácticos.

Como es usual, luego de aceptada la invitación a dirigir la OSN, había que ponerse de acuerdo sobre el repertorio a interpretar. Había solo definidos unos solistas para esa fecha. Por otro lado, en esa época se venía discutiendo la creación del Ministerio de Cultura del Perú, pues, hasta el momento, la entidad de la cual dependían los elencos nacionales y otros aspectos culturales de la nación era el Instituto Nacional de Cultura.

La coincidencia de esta invitación, con el germen que ya se había sembrado en la sensibilidad personal, impulsó que el autor diseñara “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, con las características que finalmente tuvo y como respuesta a todas las sensaciones que habitaban en el interior, producto de ese contacto profundo con el mundo asháninka y las posturas personales antes expuestas.

3.2.1.2 Los proyectos audiovisuales asociados

Parte de los citados viajes de investigación musical coincidieron, desde el año 2005, con los viajes de pre-producción, y luego de producción, del largometraje de ficción basado en hechos reales “Asháninka: un pueblo en lucha por su libertad”, del realizador José María Salcedo, en el cual el autor participó como miembro del equipo creador, de producción y en calidad de compositor y director musical.

Por razones fundamentalmente económicas, el rodaje de “Asháninka” (el film) se detuvo e incluso, luego de varias acciones destinadas a continuarlo, se decidió que no era posible seguir con el proyecto. Rodar en la Selva es muy costoso. Los caminos, el clima, los traslados, los alojamientos, etc., lo hacen muy complejo, especialmente para este proyecto que incluía la participación de muchas personas de las comunidades asháninka, cada cual más alejada de la otra y de las locaciones. Ya se había filmado muchas escenas y tomado testimonio a muchos pobladores y personajes importantes. Una parte muy sensible de ello eran los testimonios, sobre el terrorismo, del cual habían sido víctimas. Ellos incluían también los de Santiago Contoricón, líder de la resistencia asháninka que había armado un ejército, con quienes lograron finalmente derrotar a sus invasores.

El año, 2008, estando suspendido el citado proyecto, el mismo equipo de realización había rodado el largometraje “Amazónico Soy”, estrenado en cines en el mes de setiembre. Esta fue una producción sobre personajes de la zona amazónica de Iquitos y sus áreas aledañas, en el departamento de Loreto. El hilo conductor era la visión de unos jóvenes que participaban de un taller de video en una asociación cultural de rescate de muchachos en riesgo social, La Restinga. Las cámaras seguían a esos muchachos mientras recorrían su ciudad y entrevistaban a los personajes. Correspondió al autor, nuevamente, la composición de la música. El film ganó un premio en el Indie Fest de Iowa. Aunque el éxito de esta producción compensó, en alguna medida el abandono obligado que se había tenido que hacer de “Asháninka”, el proyecto del film original había calado muy hondo en todos los integrantes del equipo y no se concebía que todo el material y los testimonios registrados quedasen sin un fruto.

3.2.1.3 El contacto humano profundo

En el caso personal del autor, las impresiones del contacto que se había tenido con las comunidades asháninkas, tanto para las investigaciones musicales, como para el proyecto de realización cinematográfica, ya estaban operando fuertemente como germinador de una obra musical grande. Además, el autor ya había compuesto varios

temas para la película. De alguna manera, ese conocimiento de las vivencias de este pueblo, la amistad desarrollada con esas personas, la convivencia de múltiples semanas, el recorrer sus caminos y montañas, escuchar su música, comer sus comidas, amanecer con la bruma de la Selva, percibir el sonido incesante de las chicharras, ser picado por insectos, la sonrisa de los Asháninka, a pesar de los terribles testimonios que relataban, sus danzas, sus artesanías, el tránsito por sus caudalosos ríos y la inmensidad de la Selva, todo pasó a ser parte de las vivencias importantes y el mundo subjetivo del compositor.

Sin duda el autor “creció” con esa experiencia, se expandieron los horizontes de su comprensión del Perú y de las personas que lo habitan. La sensibilización respecto de todo ello, encajaba con las posturas éticas, con el deseo de ser parte de un cambio, con la propia identidad, matizada, y como se ha establecido, con el respeto a la diferencia. Haber tenido que dejar el proyecto fílmico original, no podía significar olvidar todo aquello, ni dejar de lado las investigaciones musicales, ni dejar de tener contacto con las amistades desarrolladas, pues ese contacto humano fue muy profundo. Esa impronta comenzó a buscar tener una expresión musical. Algunos de los líderes y sherpas asháninka, que conocían la actividad del autor, le animaban a crear una música, que cuente su historia, que *hable* de ellos, que posibilite que los conozcan “allá”, en la ciudad. Para ello se debía hacer un gran concierto, un gran evento.

3.3 De lo subjetivo a lo sonoro musical

Quizás todas nuestras motivaciones sean subjetivas. Pero ello no significa que sean también inconscientes. Por otro lado, sin duda, en aquellas obras en las que las decisiones compositivas se anclan, aparentemente, en criterios de pura especulación sonora, ellas responden también a una postura personal. La expresión musical del Ser humano, tiende a nacer de lo subjetivo, de su mundo interior, de sus concepciones, valores y creencias. Pero también de sus búsquedas, de su curiosidad, de sus indagaciones, de la experimentación, de sus conceptualizaciones.

En esta obra estas líneas motivadoras han tenido directa influencia en la conformación musical final.

3.3.1 Los aspectos simbólicos y su expresión directa en la obra

En la definición de algunos aspectos musicales de esta obra, tuvo un rol fundamental la carga simbólica que éstos podían tener. Hay que decir, sin embargo, que estas decisiones no se hicieron de manera programada o buscando un impacto específico, sino que fueron surgiendo en el contexto de la sensibilidad musical, los valores del compositor y en interacción permanente.

A este respecto podemos comentar que las historias que el autor conoció sobre este pueblo, tenían, por un lado, un carácter épico, por la lucha constante que debían desarrollar en muchos frentes, simplemente para subsistir y mantenerse en su hábitat ancestral. Esto implicaba lucha, fuerza, resistencia, pero también muerte, dolor, exilio. Esas sensaciones debían estar presentes en la sinfonía.

Por otro lado, este pueblo se comporta en total armonía con la naturaleza, cuidándola, respetándola y aprendiendo de ella, transmitiendo estos saberes de generación en generación, durante cientos y tal vez, miles de años. Esta transmisión se hace mediante objetos, costumbres, pero también a través de cantos, de danzas, de metáforas que conforman su visión del mundo, sus relaciones, y de cómo operan en él. Esto implica respeto a su propia historia ancestral, la presencia de espíritus y dioses particulares que los auxilian o se les oponen castigándolos a través de la naturaleza. Una vez más, ello debía participar de nuestra obra.

Sus cantos y danzas comunitarias, en general, son alegres. Los cantos íntimos tienen una carga preponderantemente más triste. Los cantos de los sheripiari son mágicos,

inasibles, usualmente realizados en el contexto de acciones propias de su trabajo y bajo los efectos del kamarampi.

Conviven pues aspectos aparentemente contradictorios y/o complementarios. La fuerza de los ancestros asháninka es muy poderosa y sus espíritus los acompañan siempre. Tienen en su haber luchas de las que han ido saliendo victoriosos y a pesar de las cuales han sabido mantener su cultura y sus tradiciones. Lo mágico comparte espacio con lo cotidiano, la fuerza con la ternura, lo inmenso de la Selva con el más pequeño de los insectos, la comunidad con el individuo, las plantas con las aves, los animales con los hombres, el día con la noche, la lluvia con el río, la vida con la muerte.

Compatibilizar el pedido de algunos líderes de las comunidades asháninkas de “contar” su historia, de expresar su subjetividad, con la honestidad indispensable de poder diseñar en música sólo aquello que vive en el compositor, en sus pensamientos y reflexiones, sensaciones, era una tarea de cuidado.

Quizás una buena forma de integrar todas esas historias y sensaciones es hacerlas propias, o, mejor dicho, componer sólo con los nutrientes de la propia experiencia que este contacto humano genera en nuestro mundo. Nuestro mundo también es lo que observamos, lo que pensamos respecto de lo observado, lo que sentimos con ello. Nuestro mundo incorpora también lo que nuestros sentidos perciben, lo que nuestra mente piensa, lo que nuestro espíritu intuye.

La inspiración está subvalorada en los ámbitos académicos artísticos por considerarse poco seria y rigurosa. Ciertamente, basar una creación solo en aspectos intuitivos, sin ninguna conciencia de los procesos que operan y sin relación a nada más, podría parecer débil como método. Pero, aun así, habría que ver primero cuál es el resultado. Sin embargo, creemos que las experiencias humanas y los contactos del tipo descritos en este escrito, pueden ciertamente motivar, léase inspirar, fuertes improntas creativas y dotarlas de un sentido trascendente y, aún más, proporcionar las directrices y orientar los

camino, de los procedimientos técnicos y métodos, conscientes o inconscientes, que realice el compositor para su tarea, y contribuir de esta manera a sostener el carácter, el lenguaje y los sentidos discursivos de la obra. Y así ha sido en la creación de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”.

Una intuición informada, una inspiración consciente, nos parecen también estamentos necesarios para una composición entroncada con la propia identidad, pues somos entidades culturales, simbolizadoras, cada una con un sentido propio de las cosas y ubicada en un momento histórico individual y social.

En concordancia con lo anterior, las decisiones principales que nacen de este contenido simbólico, para esta obra, además de los que surgen del relato de sentido interior, son: la utilización del idioma asháninka, la inclusión de cantos tradicionales asháninkas recogidos y fijados por el propio compositor, el uso del coro de niños, la inclusión de una solista asháninka, el empleo de la piedra como instrumento por parte de los niños, el uso de algunos instrumentos que remiten a la sonoridad de la Selva, la división de la obra en cinco movimientos a partir de un “eje de simetría”, la puesta en escena en el auditorio principal oficial del Estado peruano con la participación de los elencos nacionales, entre otros. A continuación, nos referiremos a algunos de ellos.

3.3.1.1 El idioma asháninka

El autor decidió incorporar su uso dentro de la obra porque los idiomas son de los elementos más propios y representativos de los grupos humanos. Además, el asháninka es parte del conjunto de lenguas amazónicas en riesgo y no es conocido por quienes no lo hablan, ni en su sonoridad ni en sus significados. El autor percibe en este idioma una musicalidad inherente, expresada en su pronunciación, entonación e inflexiones. Muy probablemente esto sea consecuencia del uso sostenido a través del tiempo del idioma como fuente de transmisión de cultura a través de los cantos. Tiene sentido que esa característica musical del canto haya sido transferida en alguna medida al habla.

El idioma Asháninka tiene sonoridades propias, pero comparte con el castellano la misma forma de pronunciar las vocales, que son cuatro, “a”, “e”, “i” y “o”. Algunas consonantes son en realidad la combinación de dos. Es el caso de “ts”, como en *manikerentsi*. Asimismo, la consonante “sh” presente en “asháninka” suena con mayor suavidad que la “ch” castellana. Algunas vocales se repiten, teniendo como efecto que se alargue su pronunciación como en *meeka*. Las palabras y frases, usualmente son mucho más largas que en el castellano para comunicar las mismas ideas, si es que ello es posible. A pesar de las similitudes generales, la prosodia asháninka tiene una entonación particular, que hace fácilmente identificable a un hablante nativo. Algunas sílabas o palabras tienen sorprendentes similitudes con el japonés.

En nuestra intención de colaborar al conocimiento de esta cultura y esta lengua, al autor le pareció indispensable que este idioma esté presente, como un elemento fundamental, en la obra.

3.3.1.2 Los cinco cantos tradicionales. Textos, significados y partituras.

Al autor le pareció que la forma más significativa de incorporar el idioma asháninka en la composición era empleando algunos cantos tradicionales. De las investigaciones de campo el autor tenía registrados muchos de ellos que, a su modo de ver, eran representativos del lenguaje musical asháninka y que contenían textos expresivos.

Se escogió cinco cantos tradicionales. De entre las múltiples posibilidades que daban los diseños melódicos flexibles que se explicaron anteriormente, se fijó una versión propia para cada uno. Esto implicó establecer el texto, los ritmos, las notas y las cualidades expresivas.

Tomamos la decisión de que estos cantos debían escucharse en su forma original para que la obra también sirva de vehículo para comunicar al público cómo suena el canto

asháninka. Dos cantos fueron asignados a la solista asháninka. Los otros tres cantos se asignaron al coro de niños.

En general los textos de los cantos tradicionales definidos son cortos y cíclicos. Tres de los textos se refieren a aves de la Selva (*Tyabe koroty*, *Nobashire nokanta*, *Shironi*). En este caso, los animales representan el sentir del pueblo asháninka. Otro texto se refiere a la creación del mundo (*Tsame ankamanteri*) y uno más a una situación cotidiana en la comunidad (*Ijata maniapa*).

Las traducciones no son literales sino de sentido. Fueron aportadas por las propias fuentes y, luego de ser revisadas con especialistas del Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, el autor asumió sus propias versiones como definitivas para este trabajo. A continuación, se consignan los textos en Asháninka, sus traducciones y partituras, así como se comentan aspectos relevantes de los mismos.

3.3.1.2.1 Primer canto: *Tyabe koroti*

Texto en asháninka: *Irabé tyata tyabe koroti, Ibashire tyata tyabe koroti, tyabe kompero pero ya ya ya, ira yariyari ya ya ya.*

Traducción: *Que lllore el tyabe koroti (ave), esta triste, está volando y llorando.*

Tyabe koroti

Recopilación y transcripción: Abraham Padilla

voz

I-ra-be tya - ta tya-be ko-ro-ti i - ba-shi-re tya - ta - tya-be ko-ro-ti tya-be

5

kom-pe-ro-pe-ro ya ya ya i - ra ya - ri - ya - ri - ya ya ya i - ra-be tya - ta

9

tya-be ko-ro-ti tya-be kom-pe-ro-pe-ro ya ya i - ra ya - ri - ya - ri - ya ya ya

Figura 25: Partitura del canto *Tyabe koroti* fijada por el autor para efectos de la composición de la obra: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. Elaboración propia.

Tyabe koroti es la denominación que recibe un ave de la zona. El texto identificado con esta melodía cuenta que hay un ave que está llorando en la rama de un árbol porque no llueve. La lluvia representa la vida en la Selva. El texto también contiene algunas onomatopeyas del llanto (*ya ya ya*). Para los pobladores que cantaron este tema, siempre de forma distinta unos de otros, el significado era la tristeza que tenía su pueblo por el abandono, la pobreza y la violencia que habían sufrido. Ninguna de estas palabras aparece literalmente en el texto y todos lo cantan diferente, pero, sin embargo, todos coinciden en que ese es su sentido.

Tyabe koroti, lo canta la solista (compás 7 al 18 del segundo movimiento [124 al 135 contados desde el inicio de la obra]). La solista aquí es acompañada casi exclusivamente por la sección de cuerdas de la orquesta en un matiz *piano*. Esta decisión, además de haber sido adoptada por razones tímbricas, buscando calidez sonora, pretende también garantizar que la voz de la cantante asháninka, probablemente sin entrenamiento vocal avanzado, pueda ser percibida adecuadamente. El canto está armonizado con pequeñas variaciones en los sucesivos ciclos en los que aparece, buscando una integración con el

lenguaje de la orquesta y expresando la idea de la permanente micro variación que existe en la música asháninka.

Este mismo canto es asignado más adelante, en el mismo movimiento, al coro de niños (Compás 90 al 101 [207 al 218 contados desde el inicio]). Esta vez, además de las cuerdas en matiz *mezzoforte*, intervienen, doblando la parte vocal, algunos instrumentos de viento en diferentes tramos, secuencialmente. Esto colorea y otorga un sentido más amplio a las voces, permitiéndole fundirse con la orquesta, en nuevos timbres. Simbólicamente, esto representa el hermanamiento de las culturas.

3.3.1.2.2 Segundo canto: ***Tsame ankamanteri***

Texto en asháninka: *Tsame ankamanteri, maroni atiri, ikametsatake, tasorentsi katsini iritake iriri.*

Traducción: *Vamos a avisar a toda la gente que esto es bueno. Dios realmente es nuestro padre.*

Tsame ankamanteri Recopilación y transcripción: Abraham Padilla

voz

Tsa - mean - ka - man - te - ri ma - ro - ni a - ti - ri

3

i - ka - me - tsa - ta - ke ta - so - ren - tsi ka - tsi - ni i - ri - ta - ke i - ri - ri

Figura 26: Partitura del canto *Tsame ankamanteri* fijada por el autor para efectos de la composición de la obra: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. Elaboración propia.

El texto *Tsame ankamanteri*, está referido a la creación del mundo. Es muy breve y se repite muchas veces. Cuando registramos en campo esta canción, siempre estuvo asociada con una danza, aunque esta no fuese nunca la misma. No está claro si en sus orígenes el texto era el mismo con el que contamos ahora pues también recogimos una versión en las comunidades que tenían misiones franciscanas, como Puerto Ocopa. Usualmente cuando el pueblo asháninka se refiere a un dios particular menciona su nombre y en este caso no es así, por lo que podía ser que el texto presente haya tenido alguna influencia de los religiosos católicos afincados en la zona.

Tsame ankamanteri, está asignada al coro de niños (compás 42 al 78 del segundo movimiento [171 al 195 contados desde el inicio]). En esta primera intervención del coro, se presenta inicialmente un ciclo del tema, *a capella*, para luego ser instrumentado con las cuerdas y los vientos, desarrollando las primeras, una textura homorítmica en concordancia al ritmo del canto y, los segundos, pequeños fragmentos contrapuntísticos. Hacia el final de este canto los instrumentos de viento también desarrollan, en parte, una textura homorítmica en conjunto con las cuerdas.

3.3.1.2.3 Tercer canto: **Nobashire nokanta**

Texto en Asháninka: *nobashire nokanta noshironi teranki noshironi teranki, ikanta kantakeri yaranake shironi yaranake shironi, ikanta kantatena noshironi teranki noshironi teranki, irotake nokanti noshironi teranki shironipa shironi.*

Traducción: *Estoy triste mi palomita antigua, vuela por los árboles mi palomita, me han dicho mi palomita que estas triste, mi palomita.*

Nobashire nokanta

Recopilación y transcripción: Abraham Padilla

voz

no - ba - shi - re no - kan - ta no - shi - ro - ni te - ran -

5

ki no - shi - ro - ni te - ran - ki i - kan - ta kan - ta - ke -

9

ri ya - ra - na - ke shi - ro - ni ya - ra - na - ke shi - ro -

13

ni i - kan - ta kan - ta - te - na no - shi - ro - ni te - ran -

17

ki no - shi - ro - ni te - ran - ki i - ro - ta - ke no - kan -

21

ti no - shi - ro - ni te - ran - ki shi - ro - ni - pa shi - ro - ni

Detailed description: The image shows a musical score for a vocal piece titled 'Nobashire nokanta'. It consists of six staves of music, each with a line of lyrics underneath. The music is written in a single melodic line for voice. The lyrics are in Spanish and describe a bird flying over tree branches, expressing feelings of sadness. The score includes measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21. The time signature changes from 6/8 to 9/8 and back to 6/8.

Figura 27: Partitura del canto *Nobashire nokanta* fijada por el autor para efectos de la composición de la obra: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. Elaboración propia.

Nobashire nokanta relata el vuelo de un ave (*shironi*) sobre las ramas de los árboles de la comunidad haciendo suyos los sentimientos de tristeza. Los significados asignados por los propios pobladores a este texto son también referidos al pueblo asháninka, a sus anhelos y tribulaciones, de manera metafórica.

Este canto está asignado al coro de niños (compás 46 al 77 del cuarto movimiento [444 al 475 contados desde el inicio]). En este caso el ingreso del coro es precedido por el

sonido de cascabeles, rememorando las sonajas y las semillas con que se acompañan los asháninka al cantar y que también están presentes en su vestimenta. En cierto sentido, el sonido de esas sonajas por la orquesta, son reinterpretaciones del sonido que se produce cuando los asháninkas bailan. Es probablemente una reminiscencia de la actitud ritual de la comunidad. La instrumentación aquí es variada, partiendo desde una sonoridad casi *a capella*, del coro, a la que se van sumando paulatinamente el arpa, las cuerdas, los vientos y la percusión como metáfora de la concurrencia progresiva de la comunidad.

3.3.1.2.4 Cuarto canto: **Shironi**

Texto en Asháninka: *Nobashire nokanta noshironi teranki shironi shironi shironi shironi shironi shironi, ikanteta kenampa yobashire shironi pajenkatanampa noshironibe shironi shironi, irotake nokanti noshironi teranki itsabetaketake noshironi shironi shironi.*

Traducción: *Estoy triste mi palomita antigua, vuela lejos triste mi palomita, me han dicho mi palomita que no vuelves mi palomita.*

Este canto *Shironi*, que identifica a un ave o paloma, tiene un texto muy parecido al anterior *nobashire nokanta* y expresa como los otros, la tristeza encarnada en el animalito como portador de las emociones internas del pueblo asháninka. Es también asignado al coro de niños (compás 61 al 91 del quinto movimiento [754 al 784 contados desde el inicio]).

En este caso, la instrumentación inicialmente está a cargo de las cuerdas e instrumentos de viento, quienes desarrollan gestos contrapuntísticos con algunas connotaciones andinas. Desde el punto de vista simbólico, esta idea se corresponde con las influencias andinas a la cultura asháninka, que, aunque no es demasiado evidente, se percibe en varios aspectos de la vida comunitaria, así como en la utilización de aerófonos que se emparentan con las quenás y las zampoñas, así como con reminiscencias de

escalas pentafónicas. Luego ingresan paulatinamente el piano, la marimba y el arpa cumpliendo funciones principalmente tímbricas y de variación armónica.

Shironi

Recopilación y transcripción: Abraham Padilla

voz

No - ba - shi - re no - kan - ta no - shi - ro - ni - te - ran - ki shi - ro - ni shi - ro - ni shi - ro - ni shi - ro - ni shi - ro - ni shi - ro - ni

6
ro - ni shi - ro - ni shi - ro - ni shi - ro - ni shi - ro - ni shi - ro - ni shi - ro - ni shi - ro - ni

11
ni i - kan - te - ta ke - nam - pa yo - ba - shi - re shi - ro - ni pa -

16
jen - ka - ta - nam - pa no - shi - ro - ni - be shi - ro - ni shi - ro - ni

21
ni i - ro - ta - ke no - kan - ti no - shi - ro - ni te - ran - ki i - tsa

26
be - ta - ke - ta - ke no - shi - ro - ni shi - ro - ni shi - ro - ni

Figura 28: Partitura del canto *Shironi* fijada por el autor para efectos de la composición de la obra: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. Elaboración propia.

3.3.1.2.5 Quinto canto: *ljata maniapa*

Texto en asháninka: *ljata maniapa yacasha tamani, okitayta manake yamapay sima, akipata bakeri nonirojero nirento, aysati narori nakipata bakeri.*

Traducción: *Mi papá se fue a pescar, temprano trajo pescado, lo enchipamos mi mamá, mi hermana y yo.*

Ijata maniapa

Recopilación y transcripción: Abraham Padilla

voz

I - ja - ta ma - ni - a - pa ya - ca - sha ta - ma - ni i - ja - ta ma - ni - a - pa ya - ca - sha ta - ma - ni

5 ni o - ki tay - ta ma - na - ke ya - ma - pay shi - ma o - ki tay - ta ma - na - ke ya - ma - pay shi -

9 ma a - ki - pa - ta ba - ke - ri no - ni - ro - je - ro ni - ren - to a - ki - pa - ta ba - ke -

12 ri no - ni - ro - je - ro ni - ren - to ay - sa - ti na - ro - ri na - ki - pa - ta ba - ke -

15 ri ay - sa - ti na - ro - ri na - ki - pa - ta ba - ke - ri

Figura 29: Partitura del canto *Ijata maniapa* fijada por el autor para efectos de la composición de la obra: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. Elaboración propia.

Este canto *Ijata maniapa* es diferente, porque el significado es más literal, es decir, se narra una acción cotidiana en la comunidad cuyo sentido es efectivamente el que se consigna en el texto. Relata una situación familiar cotidiana.

En este caso, *Ijata maniapa*, es asignado a la solista asháninka (Compás 7 al 23 del quinto movimiento [700 al 716 contados desde el inicio]). El canto es acompañado casi exclusivamente por las cuerdas en *pizzicato*, con algunas intervenciones de la percusión (triángulo) y un corno. Nuevamente aquí se ha tomado en cuenta que la solista pueda ser escuchada adecuadamente. Por otro lado, luego de todas las implicancias simbólicas de los movimientos anteriores, en este último movimiento se llega, de lo metafórico a lo cotidiano, a la vida actual, al presente.

3.3.1.3 El coro de niños y el *coro del éxodo*

Hechas las coordinaciones respectivas, esta era la primera obra con orquesta que estrenaría el Coro Nacional de Niños del Perú y también la primera que cantaría en idioma Asháninka. Por lo tanto, esta obra presentaba también una oportunidad para desarrollar algunas actividades formativas a sus integrantes, como parte de las intenciones del autor de difusión de la cultura asháninka, lo que se conversó y planteó a su director.

Se elaboró entonces, un plan de trabajo con los niños del coro que incluyó: talleres sobre aspectos importantes del idioma y la cultura asháninka, talleres sobre el manejo de la piedra como instrumento y talleres de entrenamiento en el canto asháninka.

El taller de canto asháninka se trabajó de manera diferente a los mecanismos habituales con que los niños del coro aprenden los temas. Se optó por reproducir el modo cómo los niños en esas comunidades aprenden sus cantos. Se les enseñaron los temas de manera oral, y ellos debían seguir las inflexiones expresivas, los ritmos, los *glissandi* y la pronunciación, repitiendo el modelo que se les presentaba y asociados a algunos movimientos de las danzas, para que se compenetraran con este otro modo de hacer música. Por esta razón se decidió que el coro de niños cante al unísono. Cuando llegó la solista asháninka, se realizaron también actividades de integración social e intercambio. Esta experiencia fue muy positiva y relevante para los niños que, por primera vez, y a

partir de entonces, tuvieron un conocimiento cercano de la cultura, la música y el idioma asháninka.



Figura 30: Taller de canto, cultura asháninka e integración con el Coro Nacional de Niños del Perú y la solista asháninka, dirigido por el autor en la sede del Instituto Nacional de Cultura del Perú. (2009). Archivo fotográfico del autor.

Sembrar esta curiosidad y motivar la actitud de respeto por la diferencia, en dos sucesivas generaciones del coro de niños, mediante el acercamiento y la convivencia con una representante directa de la cultura asháninka y, con ello, la valoración de la identidad diversa del Perú, es quizás uno de los aportes más significativos y perdurables de haber realizado esta obra.

Además de estos cantos tradicionales asháninkas, al coro de niños también se le asignó la parte del *Coro del éxodo*, del cuarto movimiento, que es una melodía original del autor, estructurada en varias frases cíclicas, donde pronuncia solamente la letra “o”. (Compás 126 al 284 del cuarto movimiento [524 al 682 contados desde el inicio]). Parte de este tema vuelve a aparecer casi al final de la obra (Compás 116 al 126 del quinto movimiento [810 al 821 contados desde el inicio]).

Esta melodía fue tomada de los temas creados para el proyecto de largometraje “Asháninka: un pueblo en lucha por su libertad”, antes referido. Dentro de los hechos reales que se narraban en el film, se encuentra una escena, en la cual, los terroristas obligan a toda una comunidad a abandonar su lugar de vivienda porque son invadidos, queman todo el pueblo y se llevan a las mujeres y a los niños. Estas actividades de raptó y exterminio fueron comunes. Este éxodo, está cargado de pena, y la voz del coro de niños, asume el sentir subjetivo de esa comunidad. Pero este canto también está lleno de esperanza. La armonización, la instrumentación y el *tempo* juegan en ello un papel fundamental.



Figura 31: Fotograma de la escena del *Coro del éxodo* en el largometraje “Asháninka: un pueblo en lucha por su libertad” de José María Salcedo, con música original del autor.



Figura 32: Artículo del diario *El Comercio* que da cuenta de la difusión del largometraje “Asháninka: un pueblo en lucha por su libertad”, con música original del autor.

Coro del éxodo

Composición: Abraham Padilla

VOZ

oh - o - o - o - o oh - o - o - o - o

10

oh - o oh - o - o - o - o

18

oh - o - o - o - o oh - o

28

oh - o - o - o oh - o - o - o

36

oh - o - o - o - o oh - o

Figura 33: Partitura del canto *Coro del éxodo* compuesta por el autor inicialmente para el largometraje “Asháninka: un pueblo en lucha por su libertad” de José María Salcedo e incluido en la composición de la obra: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. Elaboración propia.

3.3.1.4 La solista asháninka

La decisión de asignar la parte solista a una joven asháninka no responde solamente a un tema de tesitura o timbre de la voz. Habiendo definido que el idioma asháninka estaría presente, es evidente que una persona originalmente hablante del mismo, tendría una mayor naturalidad al expresarse en él y comunicarlo. Por otro lado, la obra constituye también un homenaje a los pueblos amazónicos y a la comunidad asháninka especialmente, a la interculturalidad, al mestizaje, al respeto por la diferencia y a la integración. Se buscaba sensibilizar al auditorio, dar a conocer las sonoridades del idioma y los elementos del lenguaje musical subjetivo de los Asháninka.

El que la partitura indique expresamente que la parte solista es para una joven asháninka, es un intento por crear y mantener abiertos nuevos canales para que otros miembros de esa comunidad participen, en las mismas condiciones, dentro de la cultura oficial del Estado peruano o incluso en ámbitos mayores. Existe pues ahora, al menos esta obra sinfónico-coral que requiere la participación de una persona asháninka cuando se requiera montar. Reforzamos la idea del compositor como interventor en la sociedad.



Figura 34: Yésica Sánchez Comanti, joven asháninka preparada por el autor para tomar el rol de cantante solista en su obra “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. Fotografía Stephanie Zollner. (2009). Archivo fotográfico del autor.

Ya en el montaje, una situación que hubo que atender era la falta de una formación musical formal por parte de la solista que el autor escogió, en ese momento, aún menor de edad. Sin embargo, el conocimiento de su talento y sensibilidad musical, producido durante los viajes de investigación, le animó a confiar en que se podían salvar esas vallas a tiempo. Por lo tanto, hubo que desplegar una estrategia de ensayos personales y clases de canto, con mucho cuidado de no violentar en ningún aspecto la sensibilidad, la cultura y los aspectos estéticos y mecánicos de su modo de cantar. La investigación musicológica realizada por el autor, allanó el camino para estos factores. Dada la situación antes mencionada, de que la música asháninka se reinventa en cada ocasión, las personas de estas comunidades no han desarrollado en general mecanismos de memorización de la música. Paradójicamente, tomó mucho tiempo el que la solista fuera capaz de reproducir de manera consistente los dos cantos que se le asignó en la sinfonía, los cuales, sumados en conjunto, no pasan de los dos minutos. Ya que la solista vivía en la región de la Selva peruana, hubo que invitarla a estar en Lima con una persona acompañante, con mucha anticipación, para realizar todas estas tareas y capacitarla para enfrentar la oportunidad de ser solista con los elencos nacionales de manera eficaz. Felizmente todo ello se pudo hacer y su participación en el concierto funcionó perfectamente.

Esta oportunidad de crecimiento musical es parte de lo que creemos debe hacerse en el Perú. Todos los miembros de la comunidad peruana tienen el derecho de potenciar sus capacidades musicales, sin tener que perder en el intento su identidad y su cosmovisión.

Un aspecto adicional a esta situación es el impacto que la participación de la solista tuvo en los miembros de su comunidad. Desde ese momento, y con las posteriores actividades a las que el autor la invitó a participar, se convirtió en un personaje importante en su localidad. Luego de un tiempo ya había actuado con muchos elencos y aparecido en todos los medios periodísticos. Por supuesto, algunas personas han intentado desde entonces, aprovechar esta notoriedad para otros fines. Más recientemente incluso, durante un período en que regresó a vivir a su comunidad, fue nominada por varios de sus pares para ser jefa, lo cual ella declinó.

3.3.1.5 La piedra como instrumento musical

La piedra como instrumento ha sido usada por el autor en numerosas composiciones con anterioridad y posterioridad, para lo cual ha desarrollado indagaciones durante varios años, llegando a sistematizar diversas formas de ejecutarla, su notación y sintaxis asociadas. De hecho, el autor creó y dirige un conjunto musical profesional cuyo instrumento principal es la piedra, el Ensemble Contemporáneo Piedra Azul, que además utiliza instrumentos peruanos, con quienes tuvo una participación destacada en el Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima ya en el año 2007. Asimismo, desarrolla permanentemente talleres para enseñar la forma de ejecución de la piedra y los aspectos asociados a niños y músicos. Del mismo modo, ha empleado este trabajo como parte de la enseñanza de la dirección musical a profesores de las escuelas regionales de música del Perú.



Figura 35: Niños asháninkas, de la localidad de Puerto Ocopa, provincia de Satipo, Departamento de Junín, empleando la piedra como instrumento musical, luego de un taller a cargo del autor. (2003). Archivo fotográfico del autor.

En la búsqueda de una paleta de tenga implicancias o referencias de un “sonido peruano”, hemos tomado en cuenta que la piedra está asociada a la gran cantidad de construcciones precolombinas e incas hechas con este material. Podemos suponer que para cortar, pulir y acomodar las piedras en dichas construcciones se debió requerir de muchas personas trabajando. Asimismo, las culturas precolombinas, como Chavín de Huantar, utilizaron la piedra en objetos escultóricos y simbólicos de gran formato, y otros más pequeños.

Por otro lado, los ríos del Perú se caracterizan por tener un sonido fuerte asociado al golpear de las piedras, una contra otra, por efecto de las corrientes de agua²¹. Por lo tanto, podemos inferir también que, durante largos períodos de tiempo, el sonido de las piedras ha sido parte del paisaje sonoro ancestral del Perú y lo continúa siendo. Al menos golpear y frotar debe haber producido parte del repertorio de sonidos que se escucharon reiteradamente por los antiguos peruanos. Muy probablemente, en algunos ambientes de trabajo, debe haber acompañado a estos sonidos, una resonancia espacial que lo proyectase de manera envolvente. Tocar la piedra es entonces también, entroncarse con ese pasado milenar del Perú, a través del sonido.

Desde otro punto de vista, la piedra es una materia densa, es decir, es la evidencia de la concentración de la energía cósmica en nuestro planeta. Tocarla, frotarla, hacerla sonar, es devolver esa energía al cosmos, haciéndola parte de la experiencia humana. De este modo, la integración del Ser humano con la naturaleza, con el planeta que nos acoge, tiene un vehículo de expresión dentro de un contexto de creación artística, es decir, se une lo más concretamente material de nuestro entorno con lo más abstracto, que es el arte, la subjetividad y la música. Nuestro enfoque al tratar la piedra como instrumento musical tiene que ver también con hacer “hablar” a esa materia, producto de la acción del hombre. Una acción no orientada a violentar, a golpear, sino a construir belleza, en el sentido más amplio del término.

²¹ Por esta razón al río Rímac, que cruza la capital peruana se le conoce como “el río hablador”. El autor vivió en su infancia al lado de este río.

La notación diseñada para cada uno de los sonidos producidos por las piedras ha intentado acercarse lo más posible a la notación occidental usual para hacer más fácil el aprendizaje de la misma.

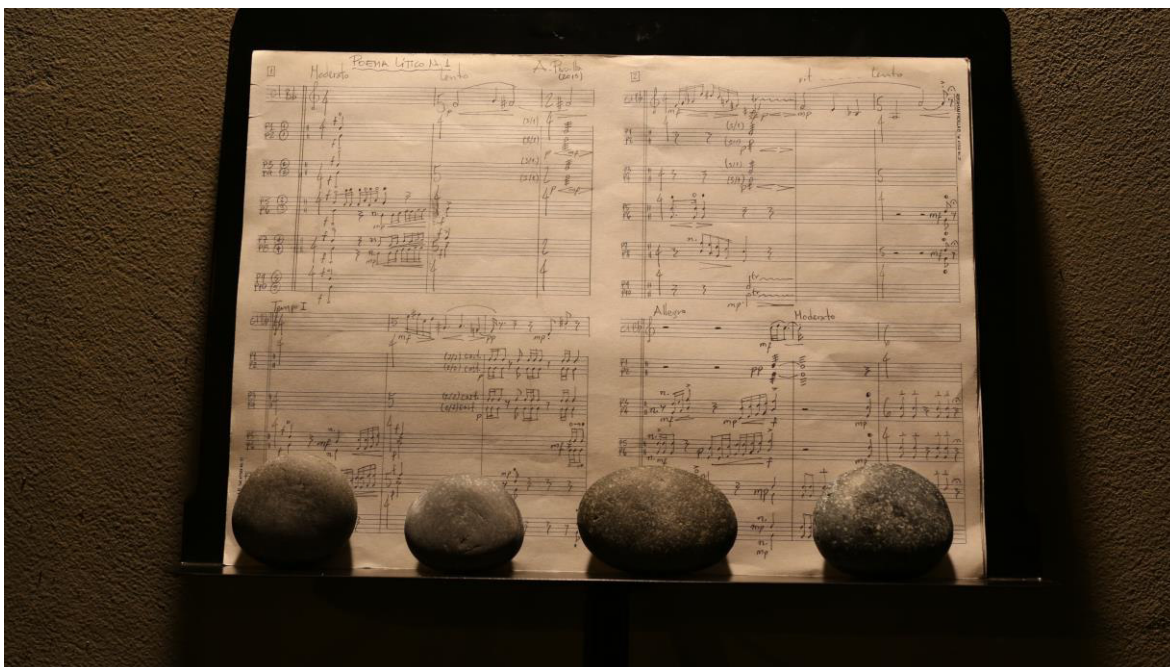


Figura 36: Primera página de la partitura del *Poema Lítico Nº 1*, del autor, para 10 litofonistas y clarinete en *Si b*. Fotografía, Fernando Sánchez. (2013). Archivo fotográfico del autor.

3.3.1.5.1 El uso de la piedra en la sinfonía

De los más de 50 efectos sonoros trabajados con la piedra como instrumento musical, se eligieron solamente tres para su utilización en esta sinfonía: El *golpe rebote*, el *efecto viento* y el *efecto lluvia*, con sus variantes *en mano* y *con boca*, dado que, en este caso específico, las piedras, son utilizadas solamente por el coro de niños, el cual es integrado también por niños pequeños y había que cuidar su integridad. La ejecución por todo el coro de niños, facilitaba la eficiencia de los efectos de conjunto, que son el de *viento* y el de *lluvia*.

La obra inicia y termina con el sonido de las piedras. Inicialmente, los niños golpean una piedra contra otra, como signo de fuerza, de choque, de catarsis y luego utilizan el efecto de frotarlas entre sí empleando la cavidad bucal como resonador. Este efecto evoca al viento, en este caso, al viento de la Selva, al murmullo de las copas de los árboles, la bruma de la mañana. Al final del quinto movimiento los niños emplean las piedras para recrear simbólicamente el sonido de la lluvia, que, en ese caso, pretende dejarnos la idea de que hay una renovación del ciclo vital, una limpieza de las penas y los dolores ancestrales.

Los niños tendrían las manos ocupadas cada uno con sus piedras respectivas y, por esta razón estarían sin partituras en el concierto, así que debían aprender todo de memoria. Esta fue una razón más para enseñarles los temas mediante el sistema oral.



Figura 37: Integrantes del Coro Nacional de Niños del Perú tocando piedras durante el concierto de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. Fotografía: Gonzalo Padilla. (2011). Archivo fotográfico del autor.

Para el caso de esta obra, las piedras se ejecutan por pares, es decir, sosteniendo una en cada mano. Ambas piedras son de similares dimensiones y de forma ovalada.



Figura 38: Piedras ovaladas. Foto Norma Benavides. (2012). Archivo fotográfico del autor.

Los efectos de las piedras y su lugar específico en la obra son:

- a) *Golpe rebote*, que se emplea al inicio del primer movimiento (compases del 1 al 6). El sonido se consigue al hacer percutir una piedra sostenida por una mano, de manera vertical sobre otra que es sostenida horizontalmente por la otra mano que puede, o no, dependiendo de la indicación, crear una pequeña cámara de resonancia. El golpe debe ser preciso y rebotar inmediatamente, es decir, se ejecuta como un *staccato*.



Figura 39: Golpe Rebote en mano. Foto Norma Benavides. (2012). Archivo fotográfico del autor.

Notación del Golpe Rebote



Figura 40: Notación del *Golpe Rebote en mano*. Es el golpe que se anota por defecto. Elaboración propia.

- b) *Efecto viento*, que se emplea poco después del inicio del primer movimiento (desde el compás 13 al compás 33). El sonido se consigue frotando una piedra contra la otra, en forma giratoria, ambas sostenidas de manera horizontal. Se puede ejecutar el rozamiento rotativo en tres velocidades diferentes; lento, medianamente rápido y rápido. Se emplea también con la resonancia de la boca, colocando una de ellas cerca a la cavidad bucal configurando una pequeña cámara limitada por la piedra, la mano y la boca. Esto le da mayor volumen al sonido. Asimismo, al darle mayor o menor apertura a la boca se modifica la altura relativa de las frecuencias resultantes. Al alternar cada integrante del coro la ejecución del efecto viento en mano y en boca de manera aleatoria, se logra en conjunto un sonido más complejo e indeterminado.

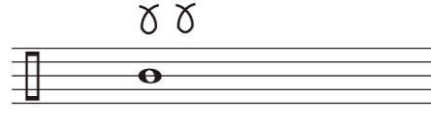


Figura 41: Efecto *viento en mano*. Se frota una piedra girándola contra la otra. Foto Norma Benavides. (2012). Archivo fotográfico del autor.

Notación del Efecto Viento
con giro lento



Notación del Efecto Viento
con giro medianamente rápido



Notación del Efecto Viento
con giro rápido



Figura 42: Notación del Efecto *Viento en mano*. Elaboración propia.



Figura 43: Efecto *viento con resonancia de boca*. Foto Norma Benavides. (2012). Archivo fotográfico del autor.

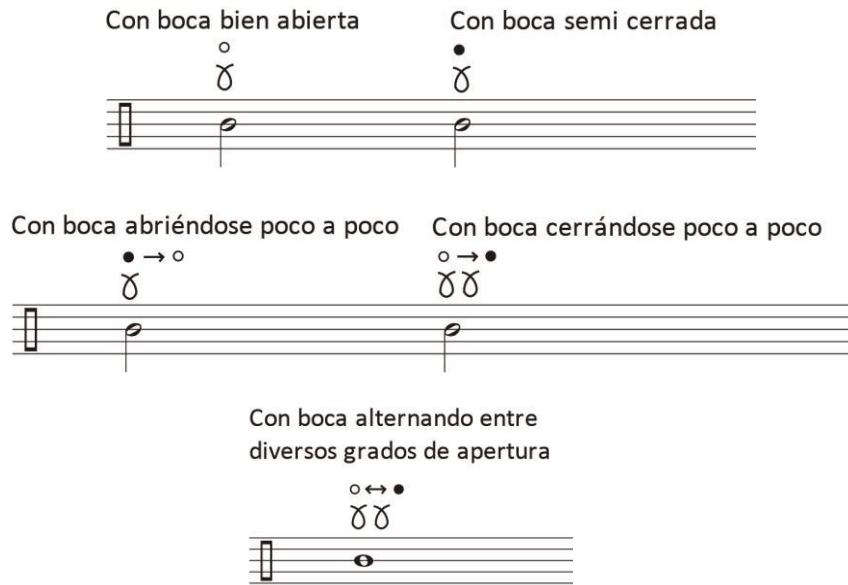


Figura 44: Notación del efecto viento con resonancia de boca. El círculo abierto indica la boca bien abierta. El círculo negro indica la boca semi cerrada. Elaboración propia.

- c) *Efecto lluvia*, que se incluye al final del quinto movimiento, como final total de la obra (Compás 175 del movimiento [868 hasta el final contados desde el inicio]). Este sonido se produce por efecto de la sumatoria de múltiples pequeños golpecitos de tipo rebote y rebote con resonancia bucal. Todos los integrantes del coro ejecutan diferentes ritmos y matices, espaciándolos aleatoriamente.



Figura 45: Golpe rebote en mano con piedras de diferente tamaño. Foto Norma Benavides. (2012). Archivo fotográfico del autor.



Figura 46: Golpe rebote con resonancia de boca. Foto Norma Benavides. (2012). Archivo fotográfico del autor.



Figura 47: Notación del Golpe Rebote utilizando la boca como cámara de resonancia. Elaboración propia.

3.3.1.6 El montaje y el espacio oficial de la performance

Un aspecto relevante, ya del montaje de la obra que motiva este escrito, es la circunstancia de estar programada, aun antes de estar terminada, para ser estrenada en el Auditorio “Los Incas”, del Museo de la Nación. Este dato es importante porque la obra se interpretó en el auditorio más importante del Estado peruano, sede del Instituto Nacional de Cultura de entonces, hoy Ministerio de Cultura, y sede también de los elencos artísticos nacionales, como la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional del Perú, el Coro Nacional de Niños del Perú, el Ballet Nacional del Perú, por nombrar algunos.



Figura 48: Concierto “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos” en el Auditorio “Los Incas” del Museo de la Nación, sede oficial del Ministerio de Cultura del Perú, con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, el Coro Nacional de Niños del Perú y solista asháninka. Fotografía: Gonzalo Padilla. (2011). Archivo fotográfico del autor.

Estos antecedentes, sumados al hecho de que, al menos en ese entonces, era poco común el estreno de obras contemporáneas y de obras peruanas en general, hacen que haber presentado esta obra, dentro de la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, haya tenido un fuerte impacto en el medio musical local. Esto es así también porque el concierto se promocionó mucho en los medios. El canal del Estado peruano lo filmó y lo pasó en el medio televisivo local reiteradamente. Hubo notas en el diario oficial *El Peruano* y muchos otros. El auditorio estuvo tan lleno que incluso se generaron dificultades para ingresar con tranquilidad y mucha gente se quedó afuera. La obra se programó en la segunda parte, como cierre del concierto.

Para que una persona, miembro de una comunidad originaria, se presente con un elenco nacional en un marco similar, es necesario crear obras que lo faciliten y eso,

demanda estudiar y conocer las culturas tradicionales con cierta profundidad, lo cual requiere tiempo, recursos propios y mucha claridad de propósitos.

3.4 Elementos articuladores de la energía musical en la obra

Si bien la música fluye y “se libera” en el espacio-tiempo, es necesario organizar su discurso mediante elementos articuladores que le den soporte, estructura y sentido. Esta operación en el arte contemporáneo resulta cada vez más personalísima. Como refiere Patrice Pavis:

“[...] el objeto artístico está muy a menudo requerido de formular su propia teoría y de inscribir este metalenguaje en la obra misma; en un momento también en que fundar la teoría es una operación artística, puesto que ésta exige mucha imaginación para crear modelos explicativos más o menos adaptados a su objeto.”
(Pavis, 1998, p. 18).

Planteamos aquí nuestra aproximación a este tema.

En primer lugar, veremos las categorías que están presentes en toda música y que, mediante relaciones multidimensionales, esto es, mediante una interacción que se da en varios planos de diferente “inclinación” y “distancia”, conforman, en su lucha o a través de insospechadas alianzas internas, la energía sonora que irá construyendo mediante su despliegue o acumulación, los eventos sonoros complejos, que serán quienes conformen los gestos musicales, los mismos que finalmente son los responsables de expresar de una manera inteligible, desde, y hacia, lo sensorial, la complejidad del mundo interior de lo humano, y que enlaza la experiencia profunda del auditor, con aquello que el facilitador cree haber descubierto y que propone explorar, sonido a sonido, ante la perplejidad de lo innombrable, pues intentar asir su estesis, es desvanecer en el mismo acto su misterioso halo de corporalidad, y diluir su efímera y esquiva sustancia, en la nada del viento.

En segundo lugar, tenemos que hacernos cargo de que ese desenvolvimiento incesante de sonoridades y energías, al agruparse, nos introduce en una dimensión que opera al interior del tiempo y que modifica su más íntima naturaleza y percepción, configurando lo que probablemente pudiésemos llamar, el *tiempo musical*.²² Es necesario anotar entonces, que dicha brecha de lo actual, se logra no solo mediante operaciones de intervención en las velocidades o agógicas con que se suceden los elementos, sino que, principalmente, a través de las contradicciones entre las fuerzas motoras y sensibles del devenir, para introducirnos, a fuerza, en la quinta dimensión, que sería ese “otro tiempo” dentro del tiempo. Por ello, intentaremos dilucidar cómo se libra esa batalla al interior del interior de los sonidos, para emerger desde lo incierto, a lo concreto de una nota, un matiz o un acorde, en la partitura.

Pero la percepción “modificada” del tiempo no es suficiente para tener la experiencia de lo musical. Ello, es solo funcional a un fin ulterior, que es, ya estando dentro de ese *otro tiempo* del tiempo, instalarse a descubrir e indagar por la naturaleza de las emociones humanas, preguntarse por los conceptos, desquiciar la mente mientras revolotean las hadas de la magia y sentarse en aquella banca olvidada, a auscultar las vibraciones del universo, en cada pequeño instante eterno que nos muestran los *do*, los *re* o los *mi*, ocultos tras los timbres de una trompeta con sordina, los matices cuasi imperceptibles de una flauta en registro grave o los delicados *pizzicati* de las cuerdas, mientras una voz, nos lleva al siguiente paraje, para habitar nuevamente, el mismo y perenne espacio, donde estamos ahora, donde hemos estado, *estando*, todo este *tiempo*.

Ese otro tiempo entonces, contiene, modula, modifica, interpela, cada gesto sonoro generado por la interacción de las categorías multidimensionales y es recién entonces, que se nos revela, en su sencilla complejidad, lo musical, como experiencia de incertidumbre, de comunicación y de sentido.

²² **Tiempo** y no **tempo**, cuyo significado en la terminología musical no se refiere al *tiempo* sino a la velocidad.

3.4.1 Las categorías de los elementos musicales y sus relaciones multidimensionales

Las dinámicas internas de relación entre los elementos que conforman el discurso sonoro se plantean dentro del esquema de categorías multidimensionales que interactúan para crear complejidades agrupadas en gestos musicales. Si bien, como se notará en la argumentación que sigue, podría haber cierto parentesco con la *Teoría Generativa de la Música Tonal* (Jackendoff & Lerdahl, 1983) o con el análisis de tensiones, aquí se alude a categorías multidimensionales que sobrepasan dichas explicaciones y que, como se plantea, explican todo tipo de música en sus propios términos.

Estableceremos las siguientes categorías: melódica, rítmica, armónica, tímbrica, de articulaciones, de matices, de velocidades, así como por extensión también categorías para las continuidades y transformaciones del sentido, del simbolismo, etc. Consideremos también que en cada instante sonoro están operando todas las categorías simultáneamente y que en su interacción se suscita cada evento con cualidades particulares.

Como hemos dicho, siendo la música una sucesión organizada de esos instantes complejos, la conexión entre ellos y el despliegue temporal que le es consustancial, introduce una variable fundamental en la conformación de las sensaciones que percibe y configura el auditor, y es que es a través del tiempo, en su concepción absoluta, pero especialmente, en la manipulación de su relativismo respecto de la experiencia sonora, que la música va creando estamentos significantes, susceptibles de penetrar la psique para desenvolver las emociones profundas que habitan en su interior. Este aspecto temporal se verá en detalle más adelante (ver ítem 3.4.5).

Abordemos para empezar el desarrollo *melódico*, como parte de un continuo que va desde lo más estático, la menor tensión, lo más unísono, hasta el máximo movimiento o la mayor tensión, la mayor variedad de alturas. Cada momento de la categoría melódica, se ubica dentro de este continuo, a manera de una medición de temperatura. En un

momento puede situarse hacia uno de los extremos, instantes después puede ubicarse hacia el centro y en otro momento, en el otro extremo. Es decir, la categoría melodía puede ser totalmente dinámica y variable o mantenerse en un mismo status de casi inamovilidad.

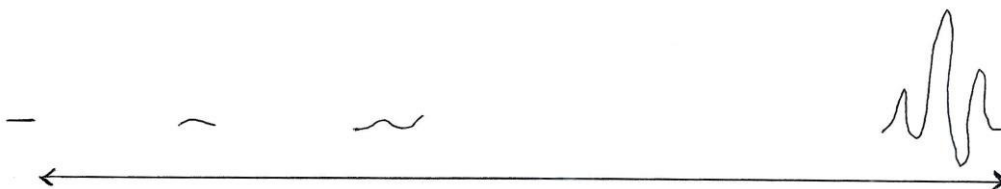


Figura 49: Continuo de tensión melódica. En el extremo izquierdo el mínimo movimiento de alturas. En el extremo derecho el máximo movimiento de alturas. Mientras se procede del extremo izquierdo al derecho se va aumentando la tensión melódica. Elaboración propia.

Pero ¿qué es un mínimo y un máximo movimiento de alturas? ¿Se procede por grados conjuntos, por saltos, transitando entre registros? Las posibilidades son infinitas y por ello, su estatus definitivo, pero particular a cada evento, solo se alcanzará en la interacción con otras categorías de la música.

Del mismo modo abordamos la categoría del *ritmo*. Hacia uno de los extremos el ritmo es estático, inmóvil. Hacia el otro extremo el ritmo es frenético, intenso. Cada elemento sonoro, desarrolla un ritmo en sí mismo que, al igual que la categoría *melodía*, se ubica en distintos momentos en diferentes lugares de este continuo que va desde lo estático a lo frenético. Aquí, sin embargo, aparecen los primeros rasgos de complejidad, pues el ritmo usualmente no se manifiesta mediante un solo elemento aislado, sino que se compone de varios elementos.

Por ejemplo, podemos tener dos elementos sonoros, cada uno actuando según su propio desarrollo rítmico. Entonces, uno de ellos puede estar más cerca de lo estático y el otro más cerca de lo frenético. Al suceder simultáneamente estos dos elementos, sus lugares respectivos en este continuo pueden estar situados en extremos contradictorios o

reforzarse mutuamente. Pero también pueden complementarse el uno al otro. La situación se complejiza aún más cuando intervienen más elementos sonoros, cada uno con su propio desarrollo rítmico, puesto que cada sonido tendrá una aparición en el tiempo y por lo tanto es susceptible de hacer parte de alguna configuración rítmica.

Aquí nos parece pertinente ahondar un poco más en el concepto de ritmo, como una jerarquización de diversos parámetros de algunos elementos respecto a una grilla, a una métrica subyacente, de micro elementos de base, sobre los cuales se van disponiendo diversas capas de sentido. Por supuesto que dichas grillas o métricas pueden ser múltiples y/o simultáneas, pero también variables, elásticas, “curvadas” o plegarse sobre sí mismas o en función a otros elementos intervinientes, es decir, pueden ser asimismo “moduladas”, para modificarse y condicionarse según un otro elemento “modulador”. Asimismo, es importante enfatizar la idea de que el ritmo se manifiesta mediante algún elemento sonoro y que, por lo tanto, todas las otras categorías que veremos a continuación se expresan a sí mismas mediante algún parámetro de recurrencia rítmica, con lo cual, cada una de ellas desarrolla entonces, un ritmo con su presencia, el mismo que interactúa con todos los otros ritmos de las otras categorías. Desde el punto de vista (o de escucha) del auditor, como refiere Claudio Eiriz en su libro *En busca de lo audible*, que contiene ensayos críticos acerca del tratado de los Objetos Musicales de Pierre Schaeffer, “[...] gracias al ritmo, la escucha deja de ser pura vigilancia y se convierte en creación” (Eiriz, 2016, p. 37).

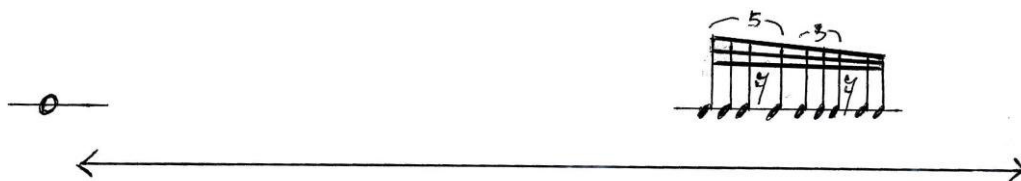


Figura 50: Continuo de tensión rítmica. En el extremo izquierdo la mínima activación rítmica. En el extremo derecho la máxima activación rítmica. Mientras se procede del extremo izquierdo al derecho se va aumentando la tensión rítmica. Elaboración propia.

Hemos revisado ya dos categorías, la melódica y la rítmica. Establezcamos entonces ahora, que todas las categorías necesariamente interactúan entre sí, en una de estas tres posibilidades:

- a) se refuerzan (en diversos grados)

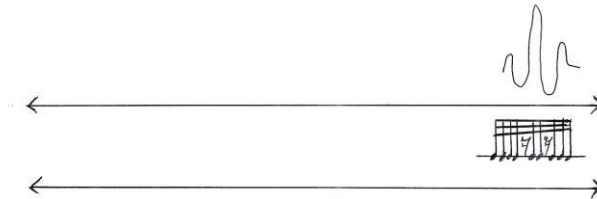


Figura 51: Elementos melódicos y rítmicos se ubican en el mismo lugar y/o dirección en el espectro de tensiones, por lo tanto, se refuerzan. Elaboración propia.

- b) se contradicen (en diversos grados)

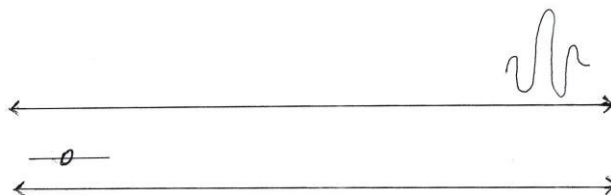


Figura 52: Elementos melódicos y rítmicos se ubican en lugares (espacios) y/o direcciones opuestas en el espectro de tensiones, por lo tanto, se contradicen. Elaboración propia.

- c) se complementan (en diversos grados)

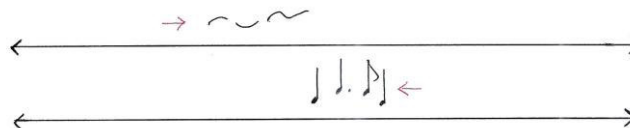


Figura 53: Elementos melódicos y rítmicos se ubican en lugares intermedios del espectro de tensiones y sus direcciones se acercan, por lo tanto, se complementan. Elaboración propia.

Incluamos ahora la categoría de la *armonía*, haciéndola recorrer el camino desde un extremo en la máxima “consonancia” hacia el otro, de la máxima “disonancia”, o, desde la mínima tensión a la máxima tensión. Esta categoría, como ya vamos viendo, se puede ubicar, en diferentes momentos del discurso sonoro, en diversos lugares de ese continuo espectro de tensión armónica. Esta categoría interactúa también con las dos anteriores, la melódica y la rítmica, aumentando la complejidad de la experiencia sonora, acercándose probablemente de esta forma, a la complejidad humana de la cual nace. Podemos tener en un instante, por ejemplo, una melodía de movimientos de alturas muy estático, pero con ritmos muy activos y con una armonía más cercana a lo consonante. En el siguiente instante podemos tener un mayor movimiento de alturas, con ritmos menos activos y una armonía más cercana a lo disonante.

Abordemos ahora la categoría del *timbre*, haciéndolo recorrer el camino desde lo más opaco, mórbido y romo hasta lo más brillante, ampuloso y penetrante. Una vez más constatamos que un elemento sonoro particular puede ubicarse en cualquier lugar de ese continuo. Combinando esta categoría con otras tendríamos así, por ejemplo, una melodía con movimiento activo, con un ritmo un tanto estático, con una armonía más cercana a lo disonante y un timbre penetrante. Instantes después podríamos tener el mismo tipo de melodía, pero 15 grados más hacia lo estático, el mismo ritmo, pero 25 grados más hacia lo activo, una armonía mucho más consonante y un timbre más opaco (la idea de los grados aquí es usada solamente para dar un sentido de proporción respecto a una probable escala de medición).

Incorporemos la categoría de las *articulaciones*, que van desde lo más *legato* a lo más *staccato*, o también, desde lo menos acentuado a lo más acentuado, desde lo menos articulado a lo más claramente articulado, es decir, podemos incluir aquí también las mínimas envolventes de los elementos sonoros. En función de los diferentes tipos de articulación musical que conocemos, y de los varios elementos que usualmente suceden simultáneamente, es muy probable que tengamos sólo en esta categoría, al menos tres planos que operen paralelamente.

Por supuesto está también la categoría de los *matices*, las dinámicas de intensidad sonora que pueden ir desde lo más absolutamente silencioso hasta lo más fuerte.

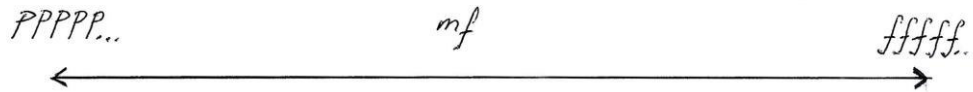


Figura 54: Continuo de tensión en la dinámica musical. En el extremo izquierdo lo menos audible. En el extremo derecho la máxima posibilidad de lo audible. Mientras se procede del extremo izquierdo al derecho se va aumentando la tensión. Elaboración propia.

Sumemos ahora algunas categorías que implican en sí mismas ya un desplazamiento, una vectorización de sus características, como por ejemplo la *velocidad*, desde un extremo de máxima quietud, hasta el otro de máxima aceleración. Y es que la velocidad tiene ese potencial de producir en nosotros ese asomo al futuro, ese vértigo imparable que recorre raudamente espacios y emociones, o de llevarnos a la calma paulatina o absoluta, con el *ralentamiento* de los eventos, con la pausa, la respiración, o debido al detenimiento relativo del movimiento. Sobre las implicancias de esta categoría, en la manipulación de la experiencia del tiempo, la filósofa Jeanne Hersch declara: “El tiempo nos sirve para devorar el espacio, para vencer la distancia, soportar la ausencia o conquistar hasta el vértigo [...]. Algunos sueñan incluso revertir el tiempo con la velocidad” (Hersch, 1990/2013, p. 53).

Sumemos a todo lo anterior el número de *voces*, desde una sola, a la máxima cantidad posible de voces. Cada una de las mismas se desarrollará en función al elemento sonoro más pertinente y las hará interactuar con las otras voces y las otras categorías. Se desarrollarán así diferentes texturas, cada una de las cuales en sí misma se constituirá en otra categoría con la cual interactuar, complejizando mucho más la experiencia.

Esto es válido también para otra capa de categorías asociadas al componente semántico, es decir, a los probables sentidos que puede contener, producir o implicar

cada grupo de elementos sonoros, y a cómo la variación de estos sentidos en el tiempo o el espacio, interactúa también con las categorías sonoras antes expuestas. Con ello se abre la posibilidad a la inclusión de una cuarta o quinta dimensión, que se superpone y modifica las anteriores.

Por lo tanto, para un determinado instante, o para ese *pequeño presente*, del cual habla también Jeane Hersch, tendremos configuraciones multidimensionales. Aquí algunos ejemplos:

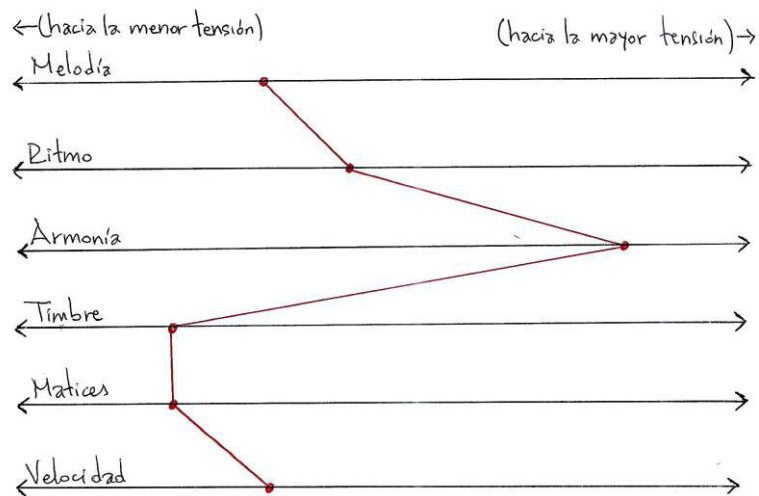


Figura 55: Ejemplo de un instante o *pequeño presente* en el esquema de tensiones multidimensional. La melodía transcurre por grados conjuntos con un ritmo medianamente activo, mientras la armonía se ubica hacia la mayor tensión, probablemente muy disonante. Sin embargo, el timbre lo constituye una orquesta de cuerdas con sordina con un matiz *piano* y todo transcurre a una velocidad bastante lenta. Elaboración propia.

En la figura 55, el evento o grupo de eventos descrito, ¿es más o menos tenso? Lo interesante será anotar que es ambas cosas a la vez. Aunque pudiésemos establecer una sensación general resultante, en su interior este evento o gesto sonoro tendrá contradicciones, refuerzos y complementos entre sus categorías, que lo hacen probablemente mucho más interesante y complejo que en el caso en que todas las

categorías se ubicaran en el mismo punto de tensión. Es decir, nada niega que esto último pueda válidamente existir dentro de una música determinada. Lo que decimos es que la diversidad de grados de tensión entre las categorías puede resultar más intrigante al cerebro del auditor y, por lo tanto, probablemente haga de su experiencia de escucha, una más significativa. Pero por supuesto, ello dependerá de cada caso particular.

La combinatoria de estas categorías genera cada vez una mayor complejidad en las relaciones entre los elementos. El reto para el compositor, consiste en manejar estas categorías de modo tal que dichas relaciones sean coherentes y que desarrollen principios estéticos como la unidad y la variedad, empleen proporciones adecuadas a su propia naturaleza en las secciones que define, desarrolle ejes temáticos, temporales, armónicos o de cualquier clase, logrando cohesión entre los elementos y articule un discurso completo, bajo las normas de su propia sintaxis.

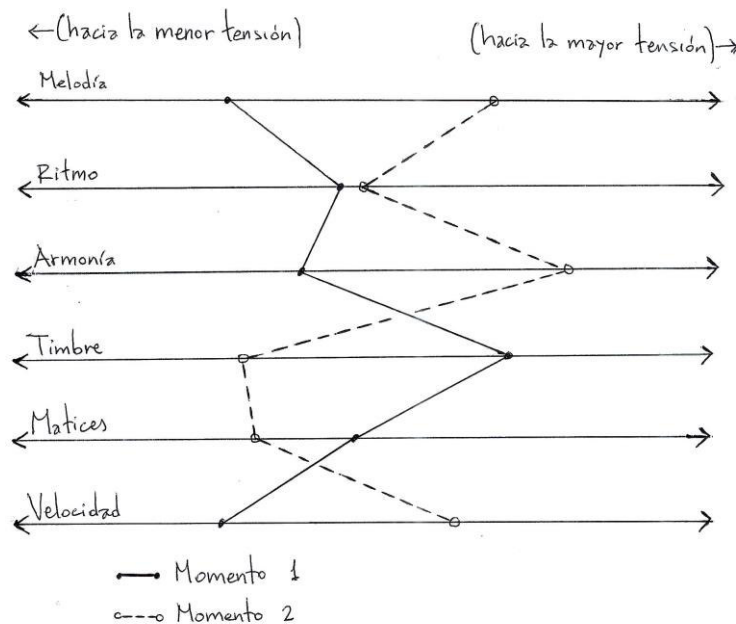


Figura 56: Esquema de tensiones multidimensional. El momento 1 se configura con la complementariedad, contradicción o refuerzo de las categorías intervinientes. Un instante después, el momento 2 tiene otra configuración de tensiones internas de sus categorías participantes. Se pueden incluir otras categorías como las articulaciones, texturas o implicancias simbólicas. Elaboración propia.

En la figura 56, notamos que entre el momento 1 y el momento 2 hay un desplazamiento de las tensiones en el eje de cada categoría. Es ese movimiento interno el que permite avanzar en el discurso musical a pesar de que algunos elementos puedan mantenerse estáticos o “en reposo”, es decir, más cerca al extremo de menor tensión. Es esa configuración compleja también la que impulsa el movimiento hacia adelante, la que nos produce la sensación de *detenimiento expectante* o la de *avance fluido y progresivo*, por ejemplo, que se detallarán más adelante. Es decir, mediante el diseño de la configuración de las categorías en sus múltiples dimensiones es que logramos manejar la percepción del tiempo por parte del auditor, generando los tres principales grupos sensaciones temporales que hemos definido para nuestro trabajo: de avance, de suspensión y de detenimiento.

Sin duda, dependiendo del caso, surgen además otras categorías que no hemos mencionado hasta aquí, pero la situación será equivalente: la categoría se manifiesta en un continuo que va desde la menor hacia la mayor posibilidad de tensión, siendo siempre ambos extremos inalcanzables.

3.4.2 El Gesto Musical

Con la conjunción y concurrencia de estas categorías, se definen los *gestos sonoros*, es decir, las unidades de energía que tienen cualidades específicas, que las hacen susceptibles de ser agrupadas como parte de un mismo desarrollo en el tiempo de una impronta de movimiento sonoro, con un *punto de partida*, una *dirección* y un *punto de llegada*. Como se notará, no es este el concepto de frase, ni está asociado a la métrica utilizada en el período clásico-romántico de la música occidental. Nos referimos a gestos sonoros que pueden estar presentes en toda música y que no tienen correspondencia necesariamente con la idea de frase, aun cuando una frase, probablemente haga parte de un gesto sonoro. Los gestos sonoros devienen en *Gestos Musicales* y constituyen las unidades de energía unitaria dentro de una obra musical.

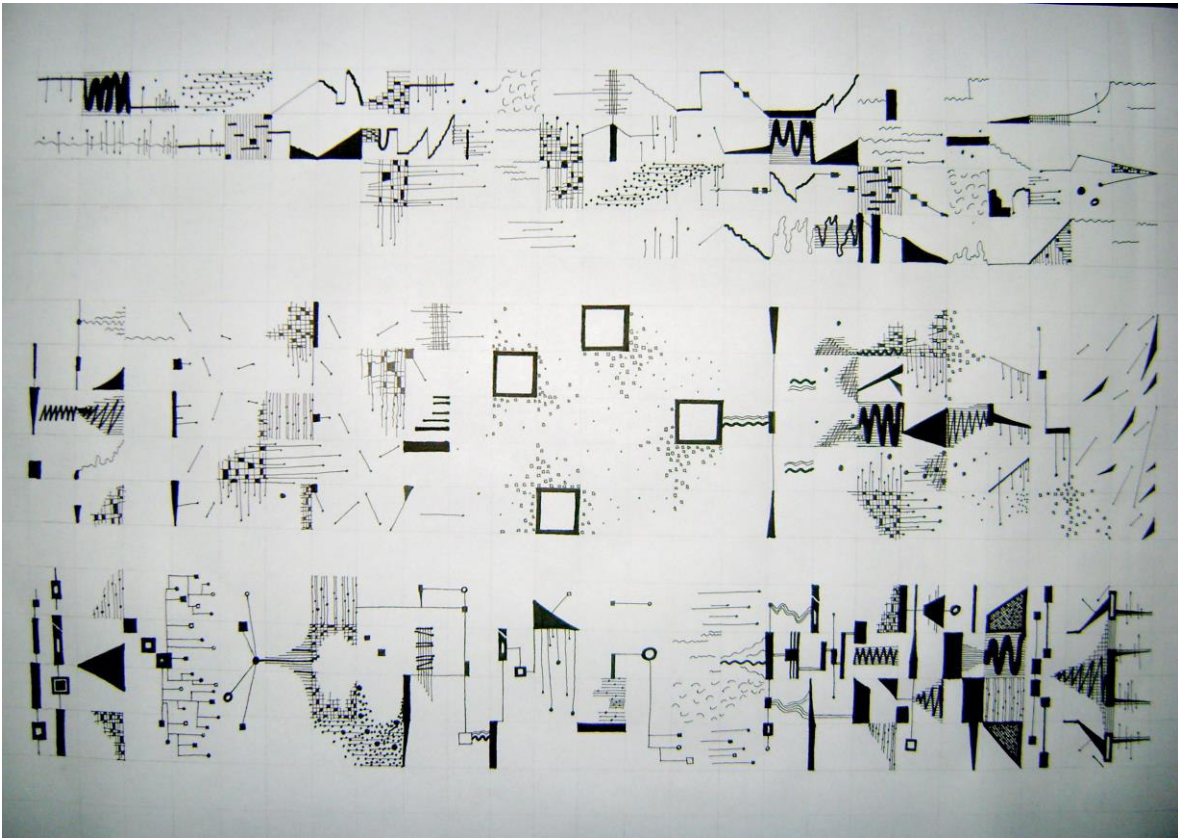


Figura 57: Partitura de los movimientos 3, 4 y 5 de la obra *No molestar la temblorosa mariposa amarilla posada sobre una silla*, del autor, basada en el poema *Gardalis* de Jorge Eduardo Eielson y estrenada por el conjunto español *Taller Sonoro*, bajo la dirección del compositor, en agosto del año 2008. La partitura evidencia la conjunción de los gestos sonoros con las metáforas de la arquitectura y los movimientos de avance, suspensión y detención. En este caso, cada intérprete y el director, asignan a las expresiones gráficas las categorías que consideren más pertinentes, lo cual obliga a una estrecha interrelación durante la ejecución, que nunca será igual, conformando en conjunto los gestos musicales. Fotografía, Abraham Padilla. (2008). Archivo personal del autor.

Estos eventos, estos gestos sonoros, estos grupos de energía compleja, estos gestos musicales, tienen cualidades y calidades particulares, producto de la interacción de las categorías que los componen.

Como plantea Jorge Martínez en el artículo *El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical*, que aparece originalmente en la *Revista Musical Chilena* (2009, N° 211, pp. 54-65) y consignado en su libro: *Esto lo estoy tocando mañana...*: “[...] el percibir el gesto sonoro como gesto musical, parte de estas bases físicas pre-rationales, que son configuradas en la percepción del gesto cinético y su transformación en gesto acústico y sonido [...]” (Martínez, 2017, p. 77).

Aclaremos, de paso, que el concepto de *Gesto Musical*, es empleado aquí según se explica y sin relación alguna con los gestos corporales de los músicos, aunque por supuesto, el ejecutar un instrumento podría, extremando sus implicancias, ser considerado una danza, y como tal, podría alcanzar a tentar alguna cualidad de *musical*. Sin embargo, en nuestra definición, el gesto, el trazo, el grupo de energías, es en sí mismo, y por su propia naturaleza, lo musical.

3.4.3. El partido ético-estético y la forma

Las decisiones que se toman para definir los aspectos concretos musicales de la obra, son, de un cierto modo, arbitrarias. Pero, puestos a indagar en la coherencia de las mismas y su correlato sonoro, encontraremos, sin embargo, que tal arbitrariedad podría existir sólo en función de la nada absoluta, pero no de la continuidad del relato personal hasta aquí expuesto.

3.4.3.1 Las partes de la obra

Como ya se ha dicho, esta sinfonía está conformada por cinco movimientos. Al interior de cada uno de ellos podemos identificar varias secciones. En nuestro análisis, estas secciones no son delimitadas por los elementos temáticos, sino por las configuraciones de los gestos musicales, sus puntos de inflexión sintáctico, sus avances, suspensiones y detenimientos relativos, coincidan éstos o no, con los primeros. Esta sería una de las

aproximaciones que tendría que hacer también el director a cargo de su ejecución, desentrañar las unidades de energía y darles “forma en el tiempo”. Por lo tanto, nos parece oportuno referirnos a la idea de la forma, como una imagen que busca sus sentidos en el auditor, referenciándose de múltiples y diferentes anclajes y que éstos, a su vez, podrían diferir entre diversos auditores. Nuestros instrumentos de percepción externos, interactúan con nuestros mecanismos de producción de sentido, del cual, la memoria también hace parte. En su libro *Análisis del estilo musical*, Jan LaRue describe esta situación mediante una analogía:

Tal como sucede en el desplazamiento de un patinador, que deja un trazado de arabescos visibles en el hielo cuando hace ya mucho que han transcurrido las evoluciones, una pieza musical, a medida que discurre en su discurso, crea una configuración en nuestra memoria (La Rue, 2007, p. 1).

Jeanne Hersch plantea que: “La escucha se produce en la “pequeña duración” del presente” y abunda:

[...] en la música, esta “pequeña duración”, esta miniatura de eternidad, se dilata hasta abrazar en cierto sentido la totalidad de la obra, como si fuera simultánea, ciñendo en ella, a través de los distintos elementos de la música, todas las dimensiones del tiempo” (Hersch, 1990/2000, p. 17).

La forma musical entonces, no es más que una idea referencial que elabora el cerebro del auditor para transitar ese mundo multidimensional que es la energía sonora musical, e intentar encontrarle sentido y estructura a sus partes y a la experiencia total. Como plantea Rainer Gruenter en su libro *Sobre la miseria de lo bello*, “La ocurrencia de la forma, la excitación formal a estimulaciones y excitaciones interiores y exteriores, diferencia la existencia artística de cualquier otra” (Gruenter, 1992, p. 158). Y es que, nuestra composición, “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, se enmarca en esas creaciones, que quisieran tentar el status artístico, no por las valoraciones que de ella se pueda hacer, sino en virtud de las relaciones que se han buscado establecer entre sus elementos, de ellos con el todo, y de este último con las posturas estéticas y éticas de su autor.

En un cierto extremo, nuestros gestos musicales, han sido generados también a partir de un relato interior de sentido. Es oportuno relevar este tipo de relato aquí, pues es en parte gracias a él, que la sinfonía toma sus dimensiones y forma final.

3.4.3.2. El relato de sentido interno

“Toda creación supone en su origen una especie de apetito que lo hace presentir el descubrimiento” (Stravinsky, 1977/1981).

En este apartado nos haremos cargo de aquello que no está dicho en la obra pero que, subyace como relato de sentido interno en la sinfonía, como un apetito que presiente el descubrimiento de un mundo nuevo, lo insondable, lo chamánico, lo Asháninka pleno.

A las decisiones sobre la obra en general ya explicadas anteriormente en este texto, se agrega la siguiente capa de relatos de sentidos:

3.4.3.2.1 Primer movimiento

Lleva por título *Shirentsi korake pokatsine (El espíritu del tiempo)*.

La sinfonía inicia con el sonido de la piedra a cargo de los niños empleando el golpe rebote. Simbólicamente es la fuerza del pueblo asháninka que ha estado contenida y está por despertar (compases 1 al 13). Luego, ingresamos a una zona de suspensión que nos acerca a la bruma de la Selva y su incertidumbre. Estas pequeñas melodías fragmentadas van tomando cuerpo y se transforman en temas que adquieren gran fuerza y se desplazan con cierto vértigo hacia adelante (más claramente desde el compás 50). Es la fuerza de los ancestros asháninkas que vienen del pasado y que se hacen presentes para

vigilar y cuidar a su pueblo. Los sheripiari agitan los espíritus y logran que toda la comunidad ingrese con ellos al mundo de lo insondable, donde será posible enfrentar las dificultades, librar las batallas, y retornar satisfechos.

3.4.3.2.2 Segundo movimiento

Lleva por título *Pampoyantsipee betsikirori anampisato (Cantando se crea el mundo)*

El tiempo se ha detenido, están todos atentos. Está naciendo el sonido, la vida. Es un pájaro que canta, pero esta triste porque no llueve. Expresa su pena por el pueblo asháninka. Al canto le sucede el comentario del alma de la Selva, que acoge a este pueblo, lo cobija y lo nutre. Pero la naturaleza es impredecible, está llena de recovecos indescifrables y desconocidos.

Simbólicamente en el segundo movimiento sucede la transmisión de la cultura asháninka de la solista al coro y luego del coro a la orquesta, y de todos juntos al público. La secuencia es la siguiente: la primera aparición de la solista en la obra sucede en el compás 7 de este movimiento hasta el compás 18 con el canto *Tyabe koroti*. Luego la orquesta “comenta” el tema, expandiendo su alcance expresivo, del compás 19 al 41. En el compás 41, *Piu mosso*, el coro de niños ingresa a capella con *tsame ankamanteri* hasta el compás 46, luego de lo cual la orquesta ingresa en el compás 47 con un interludio, realizando variaciones e introduciendo nuevo material. En el compás 54 reingresa el coro de niños con el mismo tema *tsame ankamanteri*, pero esta vez acompañado por la orquesta y desarrolla variaciones armónicas y tímbricas. Luego de otro pasaje instrumental entran la orquesta y el coro de niños con el tema que cantó inicialmente la solista, *tyabe koroti*. Es en este momento que se concreta la transmisión simbólica desde la solista asháninka, al coro de niños y a la orquesta, que termina comentando el tema con el mismo material, pero diferente instrumentación e incorporando algunos contrapuntos con los otros materiales del movimiento.

3.4.3.2.3 Tercer movimiento

Lleva por título: *Ora shinti anitantyari (La fuerza de la libertad)*

El movimiento inicia con una activación rítmica caracterizada por la alternancia de agrupaciones de 3 y 2 pulsos. Ello, en interacción con los saltos interválicos y cambios de dirección constantes, instala una cierta inestabilidad, pero que contribuye a generar una direccionalidad de los gestos musicales hacia adelante. Es la fuerza latente que tiene el pueblo asháninka. Este gesto musical se reitera, seguido cada uno por una respectiva pausa, que nos mantiene expectantes. Parece que se va a desatar una lucha, una explosión, pero en su lugar, viramos de dirección e ingresamos a un ambiente de calma y ternura. Nos hemos ido al interior de la sensibilidad humana de este pueblo, a sus anhelos y angustias, no expresados directamente, sino a través de metáforas. De este mundo casi onírico despertamos a raíz de la incursión de un conjunto de instrumentos de percusión (compás 102 [343 contados desde el inicio]). La pulsación interna del pueblo, crece, en intensidad y densidad. El pueblo se junta, se reúne, se alista, espera. En el compás 124 (365 desde el inicio) vuelve el gesto inicial, todos están reunidos y expectantes, están preparándose, juntando fuerzas. Esta fuerza crece y avanza. Ahora son conscientes de que son una fuerza.

3.4.3.2.4 Cuarto movimiento

Lleva por título: *Anabakachari impoiiji kiario (La lucha por la verdad)*

Estamos en la comunidad. La vida transcurre pacíficamente. Un pajarito se posa en un árbol y canta acompañado de sonajas y cascabeles (compás 42 [440 desde el inicio]). Ese canto despierta a la comunidad. Todos intervienen, todos cantan. Pero el recuerdo de los tiempos violentos que han vivido, la desaparición de su gente, vuelve como un recuerdo presente. Entonces, una trompeta anuncia el silencio (compás 112 [510 desde

el inicio]). Los niños, como símbolo del alma y el futuro de la comunidad, los que van quedando, se suman a este homenaje a sus víctimas. Recrean el *Coro del éxodo* (compás 126 [524 desde el inicio]) que relata los desplazamientos forzados que vivieron reiteradamente estas comunidades a manos de grupos terroristas. Es un canto de dolor, pero lleno de esperanza por un futuro mejor, más digno y justo para todos.

3.4.3.2.5 Quinto movimiento

Lleva por título: *Shironi impoiiji inkani (Las palomas y las lluvias)*

Se anuncia un movimiento, pero no se sabe qué va a pasar. Es solo una vibración. En ese contexto, la vida de la comunidad se desarrolla cotidianamente. Una muchacha canta que su padre se ha ido a pescar y que ella y su hermana cocinarán el pescado (compás 7 [700 desde el inicio]). Al canto se suman poco a poco todos en la comunidad. Están de fiesta, van a comer y tomar. Pero esa vibración soterrada vuelve a sentirse (compás 40 [733 desde el inicio]). El ambiente en la comunidad sigue tranquilo, pero se siente que algo acecha. Un grupo de pájaros viene, se junta con los niños y se ponen a cantar (compás 61 [754 desde el inicio]). Hay entre ellos algunos que han venido desde el Ande y participan en conjunto. De pronto, las vibraciones se hacen más fuertes, algo se anuncia (compás 92 [785 desde el inicio]). Son los hombres que no estaban en la comunidad y que vienen. Están armados, están dispuestos a la lucha, y avanzan hacia ella. Los niños y los pájaros son atacados, violentados (compás 116 [810 desde el inicio]). Pero las huestes asháninkas no están dispuestas a permitir eso. Se organizan, se levantan y luchan (compás 126 [820 desde el inicio]). Vuelven todos, los que estaban listos a la lucha, los que estaban luchando. Son ahora aún más conscientes de su propia fuerza, se sienten más dueños de su destino y están dispuestos a luchar por su libertad. La libertad de su pueblo, su dignidad como seres humanos. No es necesario el enfrentamiento violento, solo con saberse fuertes es suficiente. Finalmente, cansados, golpeados, pero empoderados y unidos, se ponen todos de pie, miran las montañas, la inmensidad de los ríos, la bruma infinita de la Selva, respiran profundamente y cae la

lluvia (compás 176 [870 desde el inicio]), que los baña, lavando sus heridas y dolores, y sembrando para todos, vida nueva.

3.4.3.3 La simetría y las proporciones

El relato anterior muestra en alguna medida de qué manera la obra: “Asháninkia: Sinfonía Peruana en cinco movimientos” expresa las sensaciones que se introdujeron en nosotros a raíz de los contactos humanos y el conocimiento del pueblo asháninka, al punto de sentir su propia historia como nuestra, como aquellos otros que viven también dentro de nosotros, de nuestra patria, de nuestro mundo, del mundo.

Es por eso que esta obra es un homenaje a esos pueblos olvidados, porque olvidarlos es olvidarnos a nosotros mismos, es perdernos en el vacío de la nada insignificante, dejando de Ser, dejando de Estar.

Consecuencia musical directa es la simetría que se establece en la sinfonía desde el centro del tercer movimiento hacia ambos extremos, hacia el comienzo y hacia el final. Justamente el momento cumbre de ese “Olimpo” así instalado, es aquel donde nos introducimos en lo profundo de la sensibilidad humana, flanqueados por fuerzas externas, por fuerzas internas, pero que no somos nosotros, sino nuestra lucha por llegar a ser un “nosotros” pleno.

Las proporciones de los movimientos, unos con respecto a otros, están diseñadas para construir esta sensación de cumbre, no de clímax sonoro, sino de significados internos. Desde allí se distribuyen las secciones y los gestos generales para, en la alternancia de momentos de avance, suspensión y detenimiento relativo, arribemos a dicha cumbre y nos quedemos allí a contemplar los ríos.

3.4.3.4 El discurso musical en el espacio-tiempo

3.4.3.4.1 Lo tímbrico

La instrumentación de los pasajes y gestos musicales, incluye algunas sonoridades que pueden remitir a lo asháninka o a lo peruano, como son, la utilización de las piedras, cascabeles, maracas, marimba, bongós y otros instrumentos de percusión. Las transacciones interculturales se expresan en la presencia de los instrumentos de viento de madera de la orquesta dibujando las melodías asháninkas. Los metales aportan la fuerza, lo dramático y lo majestuoso. La utilización del arpa y el piano, como elementos tímbricos occidentales aporta a las implicancias interculturales de la obra.

Las cuerdas son el soporte permanente de la voz de la solista y los niños, aportando calidez tímbrica y humana. Justamente es la voz de los niños el timbre que nos remite a la pureza de espíritu, a la esperanza, al futuro.

La voz de la solista, una joven o niña asháninka, emerge de todo este andamiaje tímbrico para brillar con su propio idioma y sus cantos tradicionales, que, aunque sólo duran un minuto en cada una de las dos intervenciones que tiene, nos conmueve y nos devuelve un espejo para mirarnos y volver a ser, quienes nunca debimos dejar de ser.

Adicionalmente se han empleado los timbres de la orquesta para acentuar las implicancias expresivas del relato subyacente, asignándoles funciones también de colaboración en la construcción de los eventos de implicancia temporal, como de avance, suspensión y detenimiento.

The image shows a musical score for the first movement of 'Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos'. It features six staves: 'Piedras' (stones), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The 'Piedras' part is written in a high register with various dynamics from *f* to *ppp*. The string section includes performance instructions such as 'Solo atril No. 1 y 2', 'Solo atril No. 3 y 4', and 'Tutti en duo'. Dynamics for the strings range from *mf* to *p*. The score is marked with 'ff' and 'ppp' dynamics.

Figura 58: Extracto de la partitura de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, donde se aprecia la sección de cuerdas de la orquesta y la parte de las piedras. Compases 17 al 27 del primer movimiento. Elaboración propia.

En la figura 58 se puede apreciar cómo la sección de cuerdas participa para crear la sensación de suspensión temporal mediante la fragmentación de la masa de cuerdas prescribiendo su participación por atril, así como en la discontinuidad melódica y en la irregularidad rítmica. Asimismo, las piedras realizan el efecto viento contribuyendo a generar el ambiente etéreo a través del sonido.

3.4.3.4.2 Lo melódico

Aunque el desarrollo de la sinfonía no es del tipo temático, ya que sus secciones están determinadas por la sintaxis multidimensional antes explicada, la obra se origina en los cantos tradicionales asháninkas y desarrolla un andamiaje de protección, visibilización y, si se quiere, transculturación, para exponer en las “mejores condiciones” sonoras la integración cultural que sí es posible, ejemplificada desde lo musical, y por ello, las melodías asháninkas están presentes a lo largo de toda la sinfonía, aunque muchas veces variadas o transformadas en sus dimensiones, articulaciones y matices, mediante operaciones de transposición, inversión, complementación, retrogradación, etc... De esta manera también este mundo occidental representado por los instrumentos de la orquesta y el evento sinfónico en sí, se hace parte de este proceso de integración, asumiendo en su propio lenguaje, las melodías de nuestros ancestros de la diversidad de la humanidad.

Asimismo, la melodía del *coro del éxodo* se ha tomado como motivo para, mediante los procesos de transformación, incluirla a lo largo de toda la sinfonía, pues es parte central de la expresividad de la misma. Del mismo modo, la sinfonía permite una serie de melodías de elaboración propia que complementan y comentan el discurso de los cantos.

The image shows a musical score for a string section, including Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features various dynamics such as *p*, *f*, and *mf*, and includes first and second endings marked with '1' and '2' in boxes. The notation includes stems, beams, and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) with slurs and accents.

Figura 59: Extracto de la partitura de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, donde se aprecia parte de la sección de cuerdas de la orquesta. Compases 18 al 32 del segundo movimiento (135 al 149 desde el inicio). Elaboración Propia.

En la figura 59 se aprecia una sección del desarrollo melódico que sigue a la primera intervención de la solista con el tema Tyabe koroti. Aunque la melodía es de elaboración propia, “comenta”, a manera de un gran *consecuente*, la parte de la voz solista.

3.4.3.4.3 Lo armónico

Desde el punto de vista armónico se tomó como partido inicial, como ya se ha comentado, que en varios momentos los cantos asháninkas se muestren en su forma más transparente, lo cual nos puso el pie forzado de tener que armonizarlos, en algunos momentos, de tal manera que no se desvirtúe su percepción “natural”, sino que la misma se refuerce o enriquezca. Entonces, el partido armónico partió por trabajar en primer lugar los cantos que aparecerían en dichas condiciones. Asimismo, como ha sucedido en toda la historia de la música occidental, los argumentos dramáticos, simbólicos antes expuestos, requirieron generar sensaciones particulares de avance, de suspensión, de

detenimiento, de expectación, etc., las mismas que tomaron forma en situaciones claramente tonales o modales, en algunos casos y, propuestas atonales, polimodales o politonales en otros.

The image shows a musical score for the fifth movement of 'Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos'. The score is for measures 115 to 134. It includes parts for Bsn., C. Bn., Cor. en Fa 1 y 2, Cor. en Fa 3 y 4, Tromp. en Do 1, 2 y 3, Tbn. 1, 2 y 3, Tuba, and Timp. The music features a mix of woodwinds and brass instruments, with dynamic markings such as *mf* and *ff*.

Figura 60: Extracto de la partitura de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, donde se aprecia parte de la sección de vientos de metal y parte de la sección de vientos de madera de la orquesta, así como la parte de *timpani*. Compases 115 al 134 del quinto movimiento (809 al 828 desde el inicio). Elaboración Propia.

En la figura 60 se aprecia el tratamiento armónico asociado al empleo de los timbres de los metales y los timbales, para reforzar la idea dramática. Se aprecia, asimismo, la melodía del *coro del éxodo* en el fagot (Bsn.) que en la partitura completa también canta el coro de niños con la sección de cuerdas, “violentado” por los acordes en los metales. Hacia el final de la sección, desde el compás 127 (821 desde el inicio) la armonía incrementa la tensión, dando paso a la sección final de la obra.

3.4.3.4.4 Lo rítmico

Los ritmos de los cantos asháninkas se han preservado en su forma original para su inclusión en la sinfonía. Por tal motivo el primer material rítmico ha sido el de los propios cantos tradicionales, fijados por el autor. A partir de allí se han elaborado diferentes transformaciones rítmicas mediante operaciones de repetición, ampliación, reducción, inversión, sumatoria, negación, subdivisión, sustracción, etc., obteniendo como resultantes otros materiales rítmicos que se han empleado a lo largo de toda la obra.

The image shows a musical score extract for 'Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos', measures 163-172. The score is arranged in five staves: Voice, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The time signature is 3/4. The vocal line (Voz) is in treble clef and shows a melodic line with dynamics *f* and *mp*. The string sections (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.) are in various clefs and show rhythmic patterns that mirror the vocal line's rhythm, with dynamics *f*, *mf*, and *p*. The score illustrates how the string section's rhythm is derived from the vocal melody's rhythm.

Figura 61: Extracto de la partitura de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, donde se aprecia parte de la sección de cuerdas de la orquesta y partes de la melodía de la voz. Compases 46 al 55 del segundo movimiento (163 al 172 desde el inicio). Elaboración propia.

En la figura 61 se aprecia cómo la sección de las cuerdas de la orquesta toma el ritmo de la melodía de la voz (canto Tsame ankamanteri) y lo reinterpreta para generar un discurso rítmico complementario.

3.4.4 Estilo

Como se ha podido apreciar, la obra no asume a priori un partido estético, que podría suponerse del tipo académico contemporáneo occidental para una obra de nuestros tiempos y presentada a la universidad como tesis de postgrado. El estilo que ha resultado para esta música es la consecuencia de tener en cuenta todas las consideraciones anteriormente expuestas.

Ninguna decisión expresiva, respecto de cualquiera de las categorías de elementos intervinientes en esta sinfonía, excepto el pie forzado de tomar las melodías asháninkas antes expuesto, ha sido tomada en consideración a estilos predefinidos o esperables. Todas se han correspondido con las necesidades expresivas del compositor, así complejizado por la experiencia del contacto con el mundo asháninka.

3.4.5 La manipulación del tiempo, lo precedente y lo subsecuente

Las diversas categorías musicales mencionadas líneas arriba, se manifiestan en esos mismos vectores espacio-temporales e interactúan con nuestra memoria, con aquello que vamos instalando en la misma obra como precedente y subsecuente al evento presente.

Sobre el condicionamiento de lo ya escuchado, Jeanne Hersch declara:

[...], lo que escucho en el presente, en este mismo momento, sería completamente distinto si hubiera sido precedido por otros sonidos y otros ritmos. De este modo, los sonidos y los ritmos producidos *antes* califican los que recibo *ahora*: las notas y los ritmos pasados no se disuelven, [...] (Hersch, 1990/2013, p. 43)²³.

²³ Cursivas en el original

Y así como podemos abrir una puerta y volver al mismo espacio, o a uno que nos parezca “el mismo” -en realidad no importa-, así, la recurrencia y la disposición de los elementos sonoros, contruidos de acuerdo a estas categorías, nos hace percibir el tiempo como un vector más, que podemos manejar para posibilitar la experiencia estética en el auditor, para que realice ese viaje a su interior, para que se abstraiga de lo cotidiano.

El tiempo, un valor absoluto o un concepto filosófico, según se lo enfoque, ingresa de esta manera a un espacio en el cual pierde su linealidad e inevitabilidad cotidiana y pasa a convertirse en un material más, con el cual el compositor “moldea” las percepciones de su auditor, haciéndolo saltar hacia adelante, “ingresar a espacios” completamente nuevos o regresar a instancias reconocibles.

Es en ese espacio, de la percepción subjetiva del tiempo, en el que se introduce el compositor para prescribir sensaciones temporales diferentes a las del espacio cotidiano. Por lo tanto, específicamente en este vector, las sensaciones buscadas, dentro del devenir permanente, son justamente las que lo diferencian de un transcurrir continuamente lineal. Para ello el autor se ha valido de algunos elementos cuya presencia y acción tienen implicancias en las percepciones temporales. Estas sensaciones, tienen base en la interacción de las categorías musicales antes detalladas, con las que se conforman agrupaciones complejas de energía sonora.

Como se verá a continuación, el vector tiempo, a lo largo de la obra, ha sido intervenido consistentemente para generar contrastes, a la vez que continuidad en la alternancia de momentos de avance, suspensión y detención relativa. La línea del tiempo deviene así en una curva elástica donde las superpuestas sensaciones de velocidad, ritmo, métrica, acentos, etc., enfatizan las características expresivas de la música plegándose en sí misma para “rallentar” el devenir o expandiéndose para perseguir un inasible punto de llegada.

3.5. Las relaciones multidimensionales de los gestos musicales en el tiempo

Las definiciones que se hacen, en este apartado, de elementos de implicancias temporales (de avance, suspensión y detenimiento relativo) están basadas en la interacción multidimensional de las categorías explicadas anteriormente, es decir, es una de las maneras de enfocar la resultante de dichas interacciones. Se presenta el detalle de toda la sinfonía en este aspecto a modo de ejemplo.

Las secciones que se definen a continuación para nuestros fines, dentro de cada movimiento, están delimitadas solamente desde el punto de vista de la potencial participación en la percepción del tiempo y no se aplican necesariamente, a secciones definidas con otros criterios formales o estructurales, aunque en muchos lugares coinciden. Se consignan algunos ejemplos especificados en las figuras correspondientes. Sin embargo, todas las secciones están identificadas con los compases en la partitura general para facilitar las constataciones con la misma.

3.5.1 Primer movimiento: Se desarrolla básicamente mediante la interacción de tres elementos de implicancias temporales:

- a) **de detención expectante;** expresado por “golpes” secos en matiz *forte* asociados a notas largas en matiz *piano* o *mezzopiano*. Las notas largas se manifiestan como una resonancia del golpe inicial, como un eco o remanente de dicha energía. La métrica es irregular, manteniendo la expectativa, por tanto, intensificando la sensación de detención.
- b) **de suspensión;** expresado por elementos de tipo “etéreo” o “espectral”, mayormente en matiz *piano* ondulante (ligeros *crescendi* y *diminuendi*). Son elementos fragmentarios sin ritmo ni melodías definidas. Dispersión sonora-espacial.

Figura 62: Extracto de la partitura de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, donde se aprecia parte de la sección de vientos de la orquesta interviniendo de manera fragmentaria y con efectos dinámicos y tímbricos que contribuyen a la sensación de suspensión. Compases 17 al 27 del primer movimiento. Elaboración propia.

c) **de avance continuado**; expresado por elementos rítmicos diversos que se articulan alrededor de la acumulación progresiva de movimiento, intensidad y/o velocidad, predominantemente en *crescendo*.

Figura 63: Extracto de la partitura de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, donde se aprecia parte de la sección de vientos de madera y metal de la orquesta efectuando la configuración rítmica temporal de avance a través de la interacción de las diferentes categorías, melodía, armonía, timbre, articulación, matices, velocidad, etc. Compases 50 al 58 del primer movimiento. Elaboración propia.

Primera sección: El primer elemento (a) está expresado en el inicio por el golpe de las piedras, acordes *tutti* y notas mantenidas (desde el inicio hasta el compás 12), dando una sensación de detención en el presente. Seguidamente aparece el segundo elemento (b), “etéreo”. La orquesta está dispersa y fragmentada. No se perciben ritmos definidos ni melodías características sino apariciones esporádicas de notas y casi ausencia de registros graves, lo que acrecienta la sensación de suspensión (desde el compás 13 al 49). Sin embargo, desde el compás 34 se yuxtapone a ello el primer elemento (a) y lo que equivaldría a las notas largas de este, es asumido por el segundo elemento (b), que progresivamente se va transformando, de notas largas y dispersas a notas más breves, constructoras de pequeños esbozos melódicos. En el compás 50 se inicia el tercer elemento (c) y progresivamente se van construyendo ritmos y melodías más definidas, a lo que se superpone o interpola el segundo elemento (b) produciendo la sensación de avance agógico y acumulación de energía.

Segunda sección: En el compás 59 inicia una sección de variaciones del segundo elemento (b), pero con melodías y ritmos más definidos, generando una sensación de suspensión. En el compás 68 retorna el tercer elemento (c) el cual progresivamente acumula energía hasta el compás 99, generando una sensación de avanzar en el tiempo permanentemente.

Tercera sección: En el compás 100 aparece una variación del segundo elemento (b) se detiene el movimiento, se suspende el avance. Luego de la máxima suspensión, una pausa nos devuelve a los elementos iniciales, pero con mucha mayor intensidad. En el compás 112 vuelve el primer elemento (a), el cual en el compás 115 se transforma en el tercer elemento (c) incrementando la energía y sensación de movimiento para arribar al compás 117 con un “golpe” *tutti*, como variación de la primera parte del primer elemento (a) con lo cual concluye el movimiento.

3.5.2 **Segundo movimiento:** Se desarrolla básicamente en función de la interacción y alternancia de las intervenciones del canto, sea éste solista o coral, con las de la orquesta. Ello produce básicamente cuatro elementos de implicancia temporal:

- d) **de fluidez intermitente;** asociada al canto *Tyabe koroti*. Se manifiesta mediante impulsos de avance y detención alternados, pero en el contexto de la fluidez del canto.
- e) **de avance calmado;** asociada a la continuación instrumental del canto *Tyabe koroti*. Se manifiesta mediante impulsos de avance sostenido pero calmado. Se detiene hacia el final dejando una sensación de suspensión.
- f) **de suspensión animada;** asociada al canto *Tsame ankamanteri*. Este elemento evoluciona desde una inicial suspensión a una mayor animación. Es decir, el elemento evoluciona progresivamente manifestando mayor energía y movimiento conforme avanza.
- g) **de pausa activa;** asociada a una sección de interludio instrumental. El elemento se manifiesta con espacios de intermitencia dando una sensación general de pausa, pero que mantiene actividad subyacente.

Primera sección: Se inicia con una breve introducción que rememora el primer elemento del primer movimiento (a), de detención expectante. En el compás 7 (124 desde el inicio) se inicia el elemento (d) con avances y pequeñas detenciones en algunas notas largas en el acompañamiento que hacen las cuerdas a la melodía de la solista. En el compás 20 (137 desde el inicio) se inicia el elemento (e) que se manifiesta principalmente avanzando calmadamente hacia el compás 35 (152 desde el inicio) y deteniéndose hacia el compás 41 (158 desde el inicio).

Segunda sección: Se inicia con el elemento (f), con el coro *a capella* inicialmente con una sensación de suspensión para, una vez que ingresa la orquesta sostenga una sensación de avance y acumulación agógica hasta el compás 78 (195 desde el inicio).

Tercera sección: Inicia en el compás 79 (196 desde el inicio) y contiene solamente el elemento (e) cuya sensación de pausa activa prepara el regreso del elemento (d) asociado a la canción *Tyabe koroti*, pero esta vez cantada por el coro de niños.

Cuarta sección: Se inicia en el compás 90 (207 desde el inicio) con el elemento (d) que esta vez, progresa sin intermitencias generando una sensación de avance sostenido. En el compás 103 (220 desde el inicio) se inicia el elemento (e) cuyo avance calmado se mantiene y hacia el final del movimiento se detiene, dejando una sensación de suspensión.

3.5.3 Tercer movimiento: Se desarrolla básicamente en la alternancia de movimientos de avance sostenido y detenciones contrastantes. Se manifiesta mediante los siguientes cuatro elementos de implicancia temporal:

- h) **de avance inminente;** que se manifiesta mediante ritmos alternados agrupados de 3 y 2 pulsos, con la sensación permanente de avance, pero con la inminencia que implica que una energía debe resolverse.
- i) **de suspensión animada;** que se manifiesta mediante la detención del movimiento anterior, pero manteniendo un leve movimiento interior. En sucesivas apariciones este elemento va acumulando movimiento dando una sensación de animación progresiva.
- j) **de avance calmado y progresivo;** que se manifiesta principalmente mediante ondulaciones melódicas y de matices, logrando expresar un avance tranquilo, inicialmente intermitente, pero luego progresivo.
- k) **de acumulación progresiva;** asociada a instrumentos de percusión que se superponen, acumulando energía y sensación de avance.

Primera sección: El movimiento inicia directamente con el elemento (h) con energía de avance inminente. En el compás 29 (270 desde el inicio) se

manifiesta el elemento (i) causando una suspensión del movimiento. En el compás 37 (278 desde el inicio) retorna el elemento (h) produciendo nuevamente la sensación de avance inminente. En el compás 45 (286 desde el inicio) vuelve el elemento (i) produciendo, en primer lugar, una suspensión del movimiento para luego animar el movimiento un poco.

Segunda sección: Se manifiesta con el elemento (j) y se inicia en el compás 61 (302 desde el inicio) mediante el ingreso de los timbales y luego el piano, con un movimiento calmado, pero de avance progresivo que se percibe más claramente cuando el tema se vuelve a manifestar arribando hasta el compás 102 (343 desde el inicio).

Tercera sección: Se inicia en el compás 102 (343 desde el inicio) mediante la aparición del elemento (k) de acumulación progresiva de energía y movimiento, asociado a un *crescendo* instrumental de la percusión.

Cuarta sección: Se inicia en el compás 124 (365 desde el inicio) con la reaparición del elemento (h) de avance inminente el cual se desarrolla hasta el final del movimiento con avance sostenido.

3.5.4 **Cuarto movimiento:** Se desarrolla mediante cinco elementos de implicancia temporal asociados a las evoluciones agógicas del coro de niños:

- l) **de suspensión expectante;** se manifiesta mediante la insinuación de melodías breves en los vientos con base armónica de las cuerdas.
- m) **de avance fluido y acumulativo;** asociado al coro de niños interpretando el tema *nobashire nokanta* primero sólo acompañado de cascabel y

progresivamente acumulando movimiento según van ingresando nuevos instrumentos de la orquesta.

- n) **de avance esperanzado y progresivo**; asociado al canto del coro interpretando del tema *coro del éxodo*. El avance es continuo, progresivo y esperanzado, es decir, buscando avanzar cada vez un poco más, aunque conteniendo el movimiento.
- o) **de suspensión y detención delicada**; asociado al final del movimiento donde la textura se adelgaza y el movimiento se suspende delicadamente.

Primera sección: se manifiesta el elemento (l) desde el inicio del movimiento (compas 399 desde el inicio) hasta el compás 41 (439 desde el inicio).

Segunda sección: Se manifiesta el elemento (m) desde el compás 42 (440 desde el inicio) y va acumulando energía y movimiento de avance fluido hasta el compás 84 (482 desde el inicio).

Tercera sección: Se manifiesta el elemento (l) de suspensión expectante desde el compás 85 (483 desde el inicio). Aunque el material musical es diferente el tipo de movimiento temporal es el mismo.

Cuarta sección: Se manifiesta mediante el elemento (n) de avance esperanzado que va progresando según va ingresando la trompeta sola en el compás 112 (510 desde el inicio), luego el coro de niños con la orquesta y se va acumulando el movimiento y la energía. En el compás 216 (614 desde el inicio) aparece el elemento (o) generando una sensación de delicada detención, para luego dar paso nuevamente al elemento (n) en el compás 240 (638 desde el inicio), el cual sigue progresando esperanzadamente hasta el compás 284 (682 desde el inicio) pues en el compás 285 (683 desde el inicio) vuelve el elemento (o) para suspender delicadamente el transcurso del tiempo.

3.5.5 **Quinto movimiento:** Se manifiesta a través de seis elementos que tienen implicancias temporales:

- p) **de detención expectante;** equivalente al primer elemento (a) del primer movimiento.
- q) **de avance calmado, fluido y sostenido;** asociado al canto del tema *ljata maniapa* por parte de la solista y luego por la orquesta ganando movimiento y energía.
- r) **de suspensión expectante;** asociado a melodías breves que anuncian la melodía del coro subsiguiente.
- s) **de aceleración inminente;** se manifiesta mediante la acumulación de energía agógica que requiere liberar tensiones en alguna sección subsiguiente.
- t) **de aproximación final;** aunque se manifiesta con el mismo material que el elemento (h) su ubicación en el contexto evidencia la progresión hacia el final.
- u) **de distensión temporal;** que se manifiesta mediante una detención progresiva del movimiento y de la energía general.

Primera sección: Se inicia el elemento (p) como introducción. En el compás 7 (700 desde el inicio) se inicia el elemento (q) avanzando primero con la voz solista y luego progresivamente más con la participación de la orquesta.

Segunda sección: Se inicia con el elemento (r) en el compás 40 (733 desde el inicio). En el compás 61 (754 desde el inicio) se inicia el elemento (q). Aunque el material musical es diferente porque corresponde al coro de niños, el tipo de movimiento es similar al de la sección de la solista.

Tercera sección: Se inicia con el elemento (s) en el compás 92 (785 desde el inicio) que, aunque no acelera realmente, da la sensación de una inminente fuga hacia adelante que conduce al compás 133 (827 desde el inicio) donde

inicia el elemento (t) que nos aproxima inminentemente al final. En el compás 176 (870 desde el inicio) se inicia el elemento (u) relajando la tensión del tiempo y de los otros parámetros musicales, terminando la obra en el compás 184 (878 desde el inicio).

CONCLUSIONES

Como se ha podido apreciar a lo largo de este texto, la creación musical de la obra: “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”, es el resultado de la integración de la experiencia del compositor, la misma que debe ser entendida como la interacción de los diversos aspectos éticos y estéticos expuestos aquí, formalizados y expresados en dicha obra musical concreta.

A continuación, se exponen algunas conclusiones específicas que son válidas para la obra en cuestión, pero que probablemente también podrían ser aplicadas a la composición en general.

Sobre la creación:

Las motivaciones internas de los compositores son personalísimas, complejas y multidimensionales. Cada uno opera según su ética personal, valores humanos y visión estética.

La pertenencia cultural y la identidad del compositor juegan también un rol fundamental en las decisiones que toma acerca de su obra.

Las creaciones musicales pueden ser motivadas por eventos o factores relacionales que tienen un impacto profundo en la sensibilidad del compositor.

El contacto humano significativo con personas pertenecientes a culturas diferentes a la propia puede enriquecer la propia identidad con elementos de esa otra cultura.

El compositor realiza la integración de todos los factores que constituyen su identidad, pertenencia cultural, posturas éticas, impactos humanos, etc. y los codifica para expresar su Ser en música.

Sobre los procesos de integración intercultural:

La comprensión del hecho musical como una totalidad, que alcance a explicar las expresiones occidentales y americanas permite realizar obras que integren los universos académicos y tradicionales de la música.

La diversidad cultural existente en América hace necesario y urgente que los compositores desarrollen mecanismos de conocimiento e integración de los valores estéticos de las culturas originarias al trabajo creativo.

La integración con *otro* nace del respeto a la diferencia como condición primigenia de la convivencia.

La integración es un proceso en el cual los estamentos que se relacionan se encuentran en igual jerarquía y no operando desde una posición de poder.

Sobre las implicancias de la obra:

La performance musical puede ser una extensión de la creación cuando un compositor diseña su obra también en función de su comunicación pública.

El compositor puede ser un interventor en la sociedad a través de su obra, el discurso asociado o las proyecciones posteriores de su actuar.

A través de la obra de un compositor se pueden lograr experiencias de integración entre estamentos inicialmente lejanos o desconocidos de la sociedad, como por ejemplo la gente de la ciudad y las culturas originarias.

Un evento musical integrador de culturas diferentes a la propia puede resultar transformador para los participantes y por ello, vale la pena crear obras de estas características.

GLOSARIO ASHÁNINKA

Tomado de las investigaciones de campo y de: *Diccionario asháninka*, Lee Kindberg, Documento de trabajo N° 19. Instituto Lingüístico de Verano (1980/2008).

<i>Abiro:</i>	Tú
<i>Ampatsaantsi:</i>	Canción
<i>Apa:</i>	Papá
<i>Asháninka:</i>	Gente
<i>Aranki:</i>	Antes
<i>Caniri:</i>	Yuca
<i>Casanto:</i>	Guacamayo de pecho amarillo
<i>Compani:</i>	Pájaro mediano negro, vive en las copas de los árboles
<i>Conayeri:</i>	Pájaro muy chico, negro
<i>Conchaoji:</i>	Paloma pequeña roja
<i>Cotsaro:</i>	Paloma roja o marrón, come en la tierra al anochecer
<i>Coonti:</i>	Pájaro pequeño
<i>Coriakiti:</i>	Halcón de los pantanos, come hormigas
<i>Covirentsi:</i>	Flauta hecha de hueso
<i>Chamanto:</i>	Pájaro carpintero
<i>Chapinki:</i>	Hace poco tiempo
<i>Eiro:</i>	No

<i>Eiro Povashireta:</i>	No estés triste
<i>Kamarampi:</i>	Ayahuasca
<i>Kametsa:</i>	Bonito/bueno
<i>Kompero:</i>	Pájaro pequeño, rojo, comestible
<i>Imaji:</i>	Cuero de aves, cuero de animales usado para tambores
<i>Ina:</i>	Madre
<i>Incani:</i>	Lluvia
<i>Inchato:</i>	Madera, árbol
<i>Ipeompiti:</i>	Cantar el brujo
<i>Iri:</i>	Sí, afirmativo
<i>Irimaki:</i>	Limón
<i>Iroori:</i>	Ella
<i>Isha:</i>	Abuela
<i>Ja peerani:</i>	Antes
<i>Je:</i>	Sí
<i>Manikerentsi:</i>	Música íntima, Canción de las mujeres cuando bailan en fila
<i>Mapi:</i>	Piedra
<i>Marentantsi:</i>	Canción de los hombres bajo la influencia del kamarampi
<i>Maroni:</i>	Todos
<i>Masato:</i>	Bebida hecha de yuca masticada, escupida y fermentada
<i>Maticajeitatsiri:</i>	Danzas folklóricas
<i>Meeka:</i>	Ahorita
<i>Namashaiti:</i>	Cantar los hombres en la fiesta mientras caminan en fila

<i>Namiimi:</i>	Tararear
<i>Nampitsi:</i>	Pueblo
<i>Naro:</i>	yo
<i>Nija:</i>	Agua, río
<i>Nocayanatanake:</i>	Cantar y bailar los hombres y las mujeres
<i>Nomaninkete:</i>	Cantar y bailar las mujeres formando una fila
<i>Nopampoyeero:</i>	Cantar en grupo
<i>Nokemakero:</i>	Escuchar
<i>Nokinearaiti:</i>	Salmodiar los hombres y tocar el tambor cuando beben masato
<i>Nosaitiri:</i>	Imitar el canto de las aves
<i>Noshorire:</i>	Flauta
<i>Novorerote:</i>	Quena
<i>Ojerorotake:</i>	Sonar
<i>Onampina:</i>	Canto
<i>Oshicorote:</i>	Cantar y danzar las mujeres cuando toman masato
<i>Osarintsi:</i>	Tiempo
<i>Oshaiteji:</i>	Ayer
<i>Pampoyantsi:</i>	Música comunitaria
<i>Pasonki:</i>	Gracias
<i>Pochari:</i>	Dulce
<i>Tamporo:</i>	Tambor
<i>Tsame:</i>	Vamos

<i>Tasorentsi:</i>	Dios
<i>Te:</i>	No
<i>Tsinane:</i>	Mujer
<i>Tsomirinivo:</i>	Ser fantástico que vive en el agua y se alimenta de los cuerpos ahogados.
<i>Sheripiari:</i>	Chamán, brujo
<i>Shiironti:</i>	Gavilán grande cuyo canto imita el silbido del hombre
<i>Shima:</i>	Pescado
<i>Shironi:</i>	Paloma
<i>Shirampari:</i>	Hombre
<i>Shoncoshipi:</i>	Caña brava usada para hacer flautas
<i>Soncarentsi:</i>	Antara
<i>Yari:</i>	Volar

BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas:

- Bolaños, C., (1985/2007), *La música en el antiguo Perú*, En Bolaños, C., Quezada, J., Iturriaga, E., Estensoro, C., Pinilla, E., y Romero, R., *La música en el Perú*, Lima, Perú, Fondo Editorial Filarmonía.
- Eiriz, G., (2016), *En busca de lo audible. Ensayos críticos acerca del Tratado de los Objetos Musicales de Pierre Schaeffer*. Buenos Aires, UGERMAN EDITOR.
- Ferrier, C., (2004), *El arpa peruana*. Lima, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo editorial de la Biblioteca Nacional del Perú.
- Gruenter, R., (1988/1992), *Sobre la miseria de lo bello, estudios sobre literatura y arte*. Barcelona. Gedisa.
- Hersch, J., (1990/2000), *Tiempo y música*. Barcelona. ACANTILADO.
- LaRue, J., (2007), *Análisis del estilo musical*. Madrid, Mundimúsica Ediciones, S. L.
- Martínez, J. (2017), “*Esto lo estoy tocando mañana.....*” *Elementos para una filosofía de la nueva música chilena*. Santiago de Chile, Editorial Vientos del Sur.
- Ortega y Gasset, J., (1930/1960), *Misión de la universidad*, Madrid, España, Ed. Revista de occidente.
- Pardo, C., y Fox, P., Eds., (2017), *Nasca*, Lima, Perú, Asociación Museo de Arte de Lima.
- Pavis, P., (1998), *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces*. Santiago de Chile. LOM, Universidad ARCIS.
- Romero. R., Ed., (2008), *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*, Lima, Perú, Instituto de etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial de la PUCP.

Sánchez, A., (2012), *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Schultz, M., (2000), *El poder de la palabra. Notas sobre denominación y creación*. Santiago de Chile. Cuatro Vientos. Universidad de Chile.

Soler, J., (2004), *J. S. BACH. Una estructura del dolor*, Madrid, España, Ed. A. Machado Libros.

Stevenson, R., Espinoza, G. et al, (1976), *La púrpura de la rosa, Tomás de Torrejón y Velasco*. Lima. Instituto Nacional de Cultura.

Stravinsky, I., (1977/1981), *Poética musical*. Madrid. Taurus editores.

Tubino, F., (2003), *La recuperación de las memorias colectivas en la construcción de las identidades*, en *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima, Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.

Valencia, A., (1989), *El Siku o Zampoña. Perspectivas de un Legado Musical Preincaico y sus Aplicaciones en el Desarrollo de la Música Peruana*. Lima, Perú, Artex Editores.

Velarde, G., (2003), *Prejuicio e identidad nacional*, en *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima, Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.

Referencias hemerográficas:

Revistas:

Hartmann, M. (2013), Indigenous Symphony, en *Americas Quarterly*, (Spring 2013), p.12.

Diarios:

González, D., (30 de mayo de 2010), Coros asháninkas. *Suplemento El Dominical* del diario *El Comercio*, pp. 1, 2, 8, 9.

EXPRESO, (17 de noviembre de 2018), Cuatro millones de peruanos hablan lenguas originarias. *EXPRESO*, p. 18.

El Peruano, (25 de abril de 2009). La voz del gran río. *El Peruano*, p. 16.

Referencias de documentos de internet:

Kindberg, L. (1980/2008). *Diccionario Asháninka, Documento de trabajo N° 19*. Lima, Instituto lingüístico de verano. Recuperado el 10/11/2017 de <https://www.sil.org/system/files/reapdata/15/05/87/150587103864951424705632321744367293106/dt19.pdf>

MINCULT, (2012), Lineamientos de política cultural 2013-2016. Versión preliminar. *Lineamientomc.pdf*. Recuperado el 12/4/2017 de <https://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/pagbasica/tablaarchivos/11/lineamientomc.pdf>

MINCULT, *Base de datos de pueblos indígenas u originarios. Listado de poblaciones originarias del Perú*. Recuperado el 23/10/2012, de <http://bdpi.cultura.gob.pe/lista-de-pueblos-indigenas>

MINCULT, *Base de datos de pueblos indígenas u originarios. Mapa de asentamiento de las comunidades Asháninka en el territorio peruano*. Recuperado el 23/10/2012, de <http://bdpi.cultura.gob.pe/pueblo/ashaninka>

Perez, L. (1631), *Hanac Pachap*, Lima. GERONYMO de Contreras. Recuperado el 10/3/2012 de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18900989>

PUCP, *IOP_0717_01_R4. Radiografía Social de los Gustos Musicales en el Perú*. Instituto de Opinión Pública. Recuperado el 24/10/2017 de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110428>

Referencias de programas de video en vivo por internet:

TVPERÚ, *ASHI AÑANE*, recuperado el 15/10/2018 de <http://www.tvperu.gob.pe/programas/ashi-anane>

TVPERÚ, *ÑUQANCHIK*, recuperado el 15/10/2018 de
<http://www.tvperu.gob.pe/programas/nuqanchik>

ANEXOS

A. Grabación de la obra

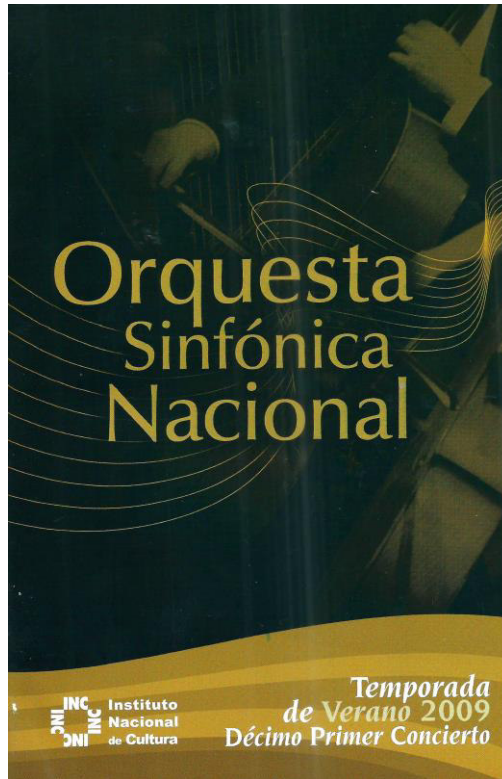
Visitar la página web: www.abraham-padilla.com

NOTA: La partitura de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos” es parte integral de esta tesis y se presenta en volumen separado, por las dimensiones del mismo y para facilitar las constataciones y comparaciones necesarias.

B. Materiales de performances y periodísticos

- C1. Carátula del Programa de Mano del concierto de Estreno de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. 26 de abril de 2009.
- C2. Programa de Mano del concierto de Estreno de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. 26 de abril de 2009.
- C3. Carátula del Programa de Mano del concierto de reposición de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. 30 de setiembre de 2011.
- C4. Programa de Mano del concierto de reposición de “Asháninka: Sinfonía Peruana en cinco movimientos”. 30 de setiembre de 2011.
- C5. Artículo del diario *La Primera*, anunciando el estreno mundial de la sinfonía. 26 de abril de 2009.
- C6. Artículo del diario *Expreso*, anunciando el estreno mundial de la sinfonía. 26 de abril de 2009.
- C7. Artículo del diario *El Peruano*, diario oficial del Estado peruano, anunciando el estreno mundial de la sinfonía. 25 de abril de 2009.
- C8. Portada del suplemento *El Dominical* del diario *El Comercio*, dando cuenta del trabajo de creación intercultural con cantos asháninkas y conciertos con el Coro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en Pittsburg. 30 de mayo de 2010.

C1



C2

Instituto Nacional de Cultura
Orquesta Sinfónica Nacional
Temporada de verano 2009
Domingo 26 de abril
19:00 horas
Auditorio Los Incas del Museo de la Nación

PROGRAMA

Director invitado: Abraham Padilla
Solistas: Gonzalo Guerra (clarinete)
Daniel Salinas (violin)
Luis Arroyo (trombón)
Yéssica Sánchez (voz)

Participación del Coro Nacional
de Niños del Perú
Director: Oswaldo Kuan

I

Carl Maria von Weber *Concertino para clarinete y orquesta Op. 26*
Adagio ma non troppo
Andante
Rondo. Allegretto

Charles-Auguste de Bériot *Escenas del ballet Op. 100 para violín y orquesta*

Ferdinand David *Concertino para trombón en Mi bemol Mayor Op. 4*
Allegro maestoso
Andante. Marcia funebre
Allegro maestoso

II

Abraham Padilla *Asháninka, Pampoyantsi ashi amenakotantsi*
Asháninka Música incidental (Estreno mundial)

1. *Shirentsi korake pokatsine (El espíritu del tiempo)*
2. *Pampoyantsipee betsikironi anampisato (Cantando se crea el mundo)*
3. *Ora shirntsi anitanyari (La fuerza de la libertad)*
4. *Antabakachari impoji kiaro (La lucha por la verdad)*
5. *Shironi impoji inkani (Las palomas y las lluvias)*

C3.



C4.

Ministerio de Cultura
Orquesta Sinfónica Nacional
Temporada Internacional de Primavera 2011
Viernes 30 de setiembre / 8:00 pm.
Auditorio Los Incas del Museo de la Nación

PROGRAMA

Director invitado	: Abraham Padilla Benavides (Perú)
Solistas	: Jimena Llanos, mezzosoprano (Perú) Mario Delgado, recitador (Perú) Yessica Sánchez Comanti, cantante (Perú) Participación especial del Coro Nacional de Niños del Perú
Directora	: Mónica Canales

Abraham Padilla	Masa - Obertura Humana (2011) - (Estreno absoluto) Inspirada en el poema "Masa" de César Vallejo Dedicada a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en su 460 aniversario
Celso Garrido-Lecca	Sinfonía n° 1 (1960) (Estreno absoluto de la versión corregida 2009) <i>Lento</i> <i>Calmo (attaca)</i> <i>Allegro molto</i>

II

Abraham Padilla	Asháninka - Sinfonía peruana en 5 movimientos (Pampoyantsi ashi amenakotantsi) I. <i>Shirents korake pokatsine (El Espíritu del Tiempo)</i> II. <i>Pampoyantsipee betsikirori anampisato (Cantando se crea el Mundo)</i> III. <i>Ora shints anitanyari (La Fuerza de la Libertad)</i> IV. <i>Antabakashari impoji kiaro (La lucha por la Verdad)</i> V. <i>Shironi impoji inkani (Las Palomas y las Lluvias)</i>
-----------------	---

C5.

DOMINGO 26 DE ABRIL DE 2009 | LA PRIMERA

UTADA. Hoy en la Plaza de Acho, se realizará el "X Concurso Regional" con la presencia de las mejores en los pueblos de Jaén y pasafiesta en honor a nuestros combatientes y coraje. Precios populares.

Cultura 17

Estreno mundial de "Asháninka"

● "Asháninka", nueva versión para la gran orquesta sinfónica, coro de niños y la pequeña solista Yéssica Sánchez Comanti, de la comunidad de Mazamari (Aldea Beato Junípero Serra), se estrena hoy en el Museo de la Nación.

La acepción semántica y título del filme "Asháninka" se traduce al español como ser humano, persona, gente. Abraham Padilla Benavides (Premio Altazor 2006) compuso la música para la cinta "Asháninka", del realizador José María Salcedo e interpretada con la dirección del propio compositor.

En cuanto a la música asháninka, se nutre de canciones infantiles realizadas por Abraham Padilla, durante los reiterados viajes que hiciera para la producción y filmación del audiovisual. Así se logró registrar la voz de la niña Yéssica Sánchez Comanti, de su sociedad humana etnolingüística radicada en Mazamari (Aldea Beato Junípero Serra), hecho que sirvió para realizar esta nueva obra sinfónico-coral peruana.

La maravillosa niña con voz de viento y aves invisibles, estará presente para participar en este único concierto como solista, interpretando parte de las canciones que le pertenecen. Entonces, es un acontecimiento singular porque participarán tres jóvenes solistas peruanas, seleccionados por concurso e interpretarán tres obras de compositores clásicos: Concertino para Clarinete, de Carl María von Weber, Escenas de Ballet, de Charles de Bériot y Concertino No. 4, para Trombón y orquesta, de Ferdinand David.



Música asháninka, otro aporte.

DETALLE
● Hoy a las 7:00 p.m. en "Los Incas" del Museo de la Nación, se presenta "Asháninka". Participan la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coro Nacional de Niños. Dirige: Oswaldo Kuan Cúbillas.

FESTIVAL

Música y danzas del mundo

● Nuestra ciudad será la sede del III Festival de Lima "Música y Danzas del Mundo", que contará con la participación de delegaciones internacionales y de reconocidos elencos artísticos nacionales. Las actividades se realizarán en el Teatro de la UNI (Av. Túpac Amaru 290, Rímac) y en la Fortaleza Real Felipe (Callao). Participarán elencos de danzas del Perú y compañías artísticas de Ecuador (Ballet Municipal de Robamba - "Nukuancha Ecuador"), Venezuela (Compañía Regional Guacillanes), Colombia (Corporación Cultural Kimaku), Chile (Ballet Folclórico Terruco) y Paraguay (Alma Guaraní). Las funciones serán todos los días a las 6:00 p.m. El festival comienza el viernes 1 de mayo en el Teatro de la UNI y continuará en el mismo escenario el sábado 2 de mayo con el espectáculo "Parosoma Folclórico". Las localidades se encuentran a la venta en el teatro de la UNI y en el teléfono 796-4000.



Participarán elencos internacionales.

C6.

III



Noche de gala sinfónica

La Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), bajo la dirección del maestro Abraham Padilla, ofrecerá esta noche un concierto memorable con el estreno mundial de "Asháninka, Pampoyantsi ashi amenakotantsi" o "Asháninka, Música incidental", compuesta por el mencionado director. También participará el Coro Nacional de Niños del Perú que dirige el maestro Oswaldo Kuan, donde destaca la presencia de la solista vocal Yéssica Sánchez Comanti, quien pertenece a la comunidad asháninka de Mazamari.

El recital también incluye el "Concerti-

no para clarinete y orquesta Op. 26", de Carl María von Weber; "Escenas de Ballet Op. 100 para violín y orquesta", de Charles-Auguste de Bériot; y "Concertino para trombón en Mi bemol Mayor Op. 4", de Ferdinand David.

La función se realizará a las 7pm en el Auditorio "Los Incas" del Museo de la Nación (Av. Javier Prado Este 2465, San Borja). El costo de las entradas es S/ 20, S/ 15 y S/ 8, y estarán a la venta en boletería del Museo de la Nación desde las 10:30am. Habrá descuentos para niños, estudiantes, docentes, jubilados y personas con discapacidad.

C7.

16 personaje **El Peruano**
diario oficial
Sábado 25 de abril de 2009

ESTRENO. COMPOSICIÓN ASHÁNINKA MÚSICA INSTRUMENTAL SE TOCARÁ POR PRIMERA VEZ MAÑANA EN EL MUSEO DE LA NACIÓN

La voz del gran río

◆ Solista Yéssica Sánchez es originaria de comunidad selvática

◆ Proyecto de Abraham Padilla partió de documental sobre etnia

Un viaje al interior de la Amazonía central peruana, a propósito de un documental de José María Salcedo sobre los asháninkas, le permitió al director Abraham Padilla conocer y registrar la voz excepcional de la niña Yéssica Sánchez Comanti. El hecho sirvió de base para el estreno de mañana de la nueva obra de Padilla: *Asháninka, Pampoyantsi ashi am-nakotantsi (Asháninka, música incidental)*, en el auditorio Los Incas del Museo de la Nación.

La música de asháninka tiene como eje compositivo canciones infantiles de este pueblo recogidas por Padilla, durante 18 sucesivos viajes que hizo para la reproducción y filmación del documental.

La voz de Yéssica Sánchez ha servido de inspiración para esta nueva obra sinfónico-corral peruana. Ella viene a Lima para participar especialmente en este único concierto como solista, interpretando parte de sus propias canciones.

Aplicando las investigaciones realizadas por Padilla con la piedra como instrumento musical, los niños del Coro Nacional –elenco dirigido por Oswaldo Kuan– tocarán también con piedras en el desarrollo de esta obra, además de cantar las melodías asháninkas y otras que forman parte de la composición.

La obra tiene importantes momentos instrumentales, no cantados, que aprovecha las capacidades de una orquesta sinfónica completa para lograr momentos musicales de gran dramatismo y ternura. Los textos aluden a la naturaleza y la vida en comunidad, con la sencillez y espontaneidad de la infancia, y de la maravillosa cultura asháninka.

Esta es la segunda vez que el Coro Nacional de Niños del Perú participa con la OSN, pero la primera en que esto sucede en el marco del estreno mundial de una obra peruana.

El programa también incluye *Concertino para clarinete y orquesta Op. 26*, de Carl María von Weber (1786-1826); *Escenas de ballet Op. 100 para violín y orquesta*, de Charles-Auguste de Bériot (1802-1870); y *Concertino para trombón en Mi bemol Mayor Op. 4*, de Ferdinand David (1810-1873).

Director y solista
 El director, compositor y musicólogo peruano Abraham Padilla ha desarrollado parte de su formación y actividad profesionales entre el Perú y Chile desde 1993. Es creador de la Orquesta Experimental del Perú y del Ensamble Contemporáneo Piedra Azul, que trabajan con instrumentos peruanos, piedras y otros elementos. Asimismo, es fundador de la Orquesta Intercultural Americana, dedicada a difundir repertorio iberoamericano contemporáneo. Con estos elencos se ha presentado en diversos espacios, como el Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea.

Yéssica Sánchez estudia actualmente en la aldea Beato Junipero Serra de Mazamari (Satipo, Junín). En 2006 participó en la Feria de Ciencia y Tecnología (Concytec), realizada en Lima, representando a su centro de estudios, que ganó el primer premio. Suele tomar parte en diversos certámenes cantando canciones de su comunidad y otras de su propia creación.



Director y compositor. Abraham Padilla es gestor de iniciativa intercultural.

C8.

El Comercio Año 57, Nº 102 Lima, 30 de mayo del 2009

EL DOMINICAL

Suplemento de actualidad cultural



Música asháninka en concierto

Cantos ceremoniales

historia
 El peruano que inspiró la independencia de México 962, 8

entrevista
 Luis Repetto: los nuevos museos en el Perú 962, 29-31

publicación
 Los artículos del abogado Juan Monroy Gálvez 962, 22-23