



**DANZAQ: EL USO MUSICAL DEL VIOLÍN EN EL SENTIDO DE
IDENTIDAD NACIONAL DE LA BANDA DE ROCK UHPA – LIMA,
SIGLO XXI**

Korina Grelly Irrazabal Laos

**Tesis presentada al
Departamento Académico de Creación e Investigación Musical
de la
Universidad Nacional de Música
Para obtener el título de
Licenciada en Música
con mención en
Musicología**

**Magister. Omar Ponce Valdivia, Asesor
ORCID: 0003-4813-4764**

**Lima, Perú
2021**

Palabras-clave: Identidad nacional, violín, rock de Uchpa, danza de tijeras,
Lima

DANZAQ: EL USO MUSICAL DEL VIOLÍN EN EL SENTIDO DE IDENTIDAD NACIONAL DE LA BANDA DE ROCK UCHPA – LIMA, SIGLO XXI

RESUMEN

La tesis aborda el uso musical del violín como elemento que otorga un sentido de identidad nacional a la música que practica la banda de rock Uchpa. El abordaje se divide en dos partes: la primera parte se aproxima al contexto histórico del rock peruano del siglo XX, así como al contexto escénico en el cual se desenvuelve la práctica musical de la banda Uchpa. Quedan expuestos los elementos que hacen de su performance un crisol de componentes afines, usados para reafirmar un sentido de identidad nacional. La segunda parte está centrada propiamente en el sentido andino que cumple el violín en el rock, en la obra Danzaq. Mediante el análisis de motivos melódicos se muestra la correspondencia de estos con las funciones que desempeña el violín en la obra musical. Finalmente, partiendo de un análisis musical descriptivo se visualiza qué elementos y recursos técnicos pueden constituir una estética andina en la música de Uchpa.

Palabras clave: Identidad nacional; violín; rock de Uchpa; danza de tijeras; Lima

Abstract

The thesis addresses the musical use of the violin as an element that gives a sense of national identity to the music practiced by the rock band Uchpa. The approach is divided into two parts: the first part approaches the historical context of Peruvian rock of the twentieth century, as well as the scenic context in which the musical practice of the band Uchpa unfolds. The elements that make his performance a crucible of related components, used to reaffirm a sense of national identity, are exposed. The second part is centered in the Andean sense that the violin fulfills in rock, in Danzaq. The analysis of melodic motifs shows the correspondence of these with the functions performed by the violin in the musical work. Finally, based on a descriptive musical analysis, it is visualized which elements and technical resources can constitute an Andean aesthetic in Uchpa's music.

Keywords: National identity; violin; Uchpa rock; scissors dance; Lima

ÍNDICE

RESUMEN	ii
ÍNDICE	iii
LISTA DE ILUSTRACIONES	iv
INTRODUCCIÓN	1
1. MARCO TEÓRICO.....	6
1.1. Estado del arte	6
1.2. Bases teóricas	9
1.3. Metodología aplicada en el análisis musical	12
1.4. Relación del investigador con el tema	13
2. IDENTIDADES NARRATIVAS EN LA URBE.....	15
2.1. La identidad como sentido creativo en el rock peruano del siglo XX	15
2.2. El sentido de identidad en la banda Uchpa	19
2.2.1. La identidad narrativa en la banda	19
2.2.2. El proceso de composición musical.....	22
2.2.3. La performance “tawantinsuyana”	25
2.2.4. El quechua como componente nativo	26
2.3. Historia de Danzaq.....	27
3. EL SENTIDO ANDINO DEL VIOLÍN EN EL ROCK.....	30
3.1. El violín y la definición de lo tradicional: La danza de tijeras	30
3.2. El violín y su función estructuradora en Danzaq	32
3.2.1. Función iniciadora: el solo	36
3.2.2. Espacios de liderazgo melódico	39
3.2.3. El violín se reafirma en lo tradicional.....	42
3.3. Elementos del violín andino en la estética sonora de Danzaq.....	44
3.3.1. El uso enérgico del arco.....	44
3.3.2. La cualidad tímbrica brillante	45
3.3.3. Ornamentación y articulación prototípica	46
CONCLUSIONES	51
REFERENCIAS	54
ANEXOS	56

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Anuncio de concierto publicado en la página web de RPP. Muestra el contraste del rock y lo andino entre los integrantes fundadores. Marcos Maizel, guitarra y Fredy Ortiz, canto, de la banda Uchpa. Fuente: https://rpp.pe/lima/actualidad	16
Figura 2. Banda Uchpa. Fuente: Página oficial de Uchpa. https://www.facebook.com/uchparock	30
Figura 3. Funciones del violín en el análisis formal de <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia.....	34
Transcripción 1. Motivo introductorio de <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia	36
Transcripción 2. Modelo prototípico musical de la pieza <i>Alto ensayo</i> del departamento de Ayacucho. Fuente: Arce 2006	37
Transcripción 3. Motivo de amalgama de <i>Danzaq</i> en Melodía 2. Fuente: Elaboración propia.....	40
Transcripción 4. Fragmento de pieza n° 7 <i>Alto ensayo-Siu sao</i> . Fuente: Arce 2006.....	40
Transcripción 5. Fragmento de la Melodía 3a de solo de violín de <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia.....	41
Transcripción 6. Fragmento de Melodía 3b de solo de violín en <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia.....	42
Transcripción 7. Fragmento de pieza n°6 <i>Alto ensayo – Waychaw</i> . Fuente: Arce 2006.....	42
Transcripción 8. Fragmento inicial de violín en la coda de <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia.....	43
Transcripción 9. Transcripción de la pieza <i>Waychaw</i> realizada por Arce. Fuente: Arce 2006.....	43
Transcripción 10. Logro de la cualidad tímbrica en las posiciones 2°, 4° y 1° en la Melodía 3 de <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia	46
Transcripción 11. Glissandos en fragmento de motivo de introducción de <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia	47
Transcripción 12. Prevalencia del glissando en fragmento de la coda de <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia	47
Transcripción 13. Apoyaturas frecuentes en III, IV y V grado en fragmentos de Melodía 1 y Melodía 3 de <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia.....	48
Transcripción 14. Transcripción 14. Mordente superior sobre el III grado en fragmentos de Melodía 3 y Coda de <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia	48
Transcripción 15. Trino en la parte introductoria de Coda en <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia.....	49
Transcripción 16. Staccato y Sforzato en fragmentos de la Melodía 1 y Melodía 2 de <i>Danzaq</i> . Fuente: Elaboración propia	50

INTRODUCCIÓN¹

La presente tesis fue desarrollada partiendo del interés en estudios de música popular y música tradicional dentro del espacio urbano de la ciudad de Lima. Estos temas aunados a la construcción del discurso de identidad son la base para el desarrollo del presente trabajo.

Las urbes han ido transformándose constantemente a través de la modernidad, esto se expresa en los cambios culturales, así como en el desarrollo y uso de nuevas tecnologías. Uno de los rasgos de estos cambios se observa en la predilección hacia determinadas músicas por parte de la población. En la Lima posmoderna, la música en boga tiende a ser música de producción foránea, esta es captada en su gran mayoría por las nuevas generaciones, quienes pueden rechazar o ignorar aquello entendido como expresiones musicales oriundas del país.

En diversos casos los jóvenes que dicen valorar e identificarse con aquello que se considera nacional o local como son el huayno o la chicha, pocas veces son la música de su escucha constante, como si estas solo estuvieran reservadas para formar parte de un discurso que los identifica como peruanos pues en la realidad se evidencia que la inclinación a la escucha de las músicas de moda foráneas es considerable.

Asimismo, desde fines del siglo XX hasta la actualidad se ha observado una eclosión respecto a la importancia del “mundo indígena”. Las revueltas políticas de los movimientos indígenas en contra del gobierno fueron hechos que fortalecieron esta situación de emergencia. Caso similar ocurrió en el ámbito musical del rock en el contexto peruano. El desencanto y rechazo de la juventud a lo que se vivía en ese momento, los problemas del país y las malas artes del régimen fujimorista, dieron como resultado las primeras protestas masivas.

¹ Estilo de cita basado en *The Chicago Manual of Style (17th edition)* disponible en: https://owl.purdue.edu/owl/research_and_citation/chicago_manual_17th_edition/cmos_formatting_and_style_guide/chicago_manual_of_style_17th_edition.html

Este discurso estuvo presente en el ámbito musical ligado en su mayoría al género rock, donde esta reivindicación de lo indígena se manifestó a través de la inclusión de instrumentos considerados como tradicionales. Es en este contexto de globalización y de reivindicación de aquello considerado nativo u originario, que la banda de rock Uchpa toma presencia en la práctica musical del rock en Perú a través de una performance que ellos sintetizan como el “orgullo por la identidad”.

La idea de identidad que sostiene Uchpa va más allá de lo performativo y lo musical. Son los integrantes de la banda quienes se ven a sí mismos como agentes de cambio, que tratan de reivindicar a través de su música, la idea de peruanidad, creando y afirmando un sentido de ‘identidad nacional’ dentro del contexto de la ciudad de Lima en el ámbito del rock y en el siglo XXI. Al no existir abordajes pertinentes desde un enfoque musicológico hacia las prácticas musicales de este ámbito, surge la necesidad de una aproximación que incluya el análisis musical. Por consiguiente, la pregunta que se formula para esta investigación es: ¿Cómo se usa musicalmente el violín en el repertorio de la banda Uchpa en el proceso de creación de una identidad social – cultural nacional?²

A través de la obra Danzaq,³ el presente trabajo aborda como tema principal el uso musical del violín como un sentido de identidad nacional en la música rock de la banda Uchpa, esta composición fue realizada en Lima el año 2017, año en que fue publicada. En el estudio musicológico de Danzaq, convergen colateralmente temas como: la historia del rock peruano, la música tradicional de danza de tijeras y el discurso de identidad nacional.

² Entiéndase repertorio como el conjunto de obras o piezas musicales que una persona o agrupación ensaya para ejecutar frente a un público.

³ Danzaq es el término quechua conferido al danzante de tijeras del departamento de Ayacucho. Referido también al nombre de la canción analizada en la presente tesis. El término Danzaq es un españolismo cuya escritura debería emplear la consonante “s”, indicando dansaq. Sin embargo, para el presente estudio se ha tomado de manera literal la escritura que propone Uchpa, en sus discos, publicaciones y plataformas virtuales: Danzaq.

El objetivo principal de la investigación es conocer cómo el uso musical del violín establece un sentido de identidad nacional en la música de la banda de rock Uchpa. Para ello se analiza de qué manera el uso del violín cumple una función estructuradora en la composición de la obra Danzaq, a través de la aplicación de motivos musicales tradicionales. Igualmente, se reconocen cuáles son los recursos violinísticos empleados en la música de Danzaq que le confieren tal sentido de identidad sonora. Para el análisis del discurso de la banda se ha recurrido a la transcripción de fuentes mediales y de videos de entrevistas de tipo periodístico realizadas a los principales integrantes de la banda, Fredy Ortiz y Marcos Maizel.

Además, de forma específica para el presente trabajo, se realizaron entrevistas personales al vocalista y líder de la banda, Fredy Ortiz, la cual significó un importante acercamiento al proceso de composición de la obra. Los campos colaterales que sirvieron para llegar a los objetivos de la investigación son: el análisis musical, el conocimiento etnográfico de la música de danza de tijeras, el análisis de discurso y la presencia del rock en los medios.

Para el abordaje de los conceptos de identidad fueron tomados dos textos, el primero pertenece al sociólogo Pablo Vila “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones” (1996). En este texto Vila teoriza la “identidad social” centrándose en la música popular dentro del contexto de la globalización. El autor usa el concepto de otredad y narrativa para sustentar que la identidad es un argumento creado en relación a la presencia de “otros” en la búsqueda individual por diferenciarse de ellos. De igual forma el texto “Más allá del arte” de Joseph Martí (2000), propone que uno de los vínculos identitarios en la música es la etnicidad. A partir de este concepto el autor analiza y explica las formaciones de las relaciones socio-culturales, concluyendo que ante todo el sentido de etnicidad es una construcción social, la cual está sujeta a un constante cambio.

El discurso de la banda Uchpa señala a una identidad nacional y para ello incorporan en su música elementos característicos de la tradición musical andina del Perú. Para la creación de la obra Danzaq se toman fragmentos que pertenecen a una tradición específica como es la danza de tijeras, en la cual dichos fragmentos son ejecutados con el instrumento que caracteriza esta tradición y bajo el canon interpretativo correspondiente: el violín.

La música de danza de tijeras es una música de competencia donde dos o más partes entran en un duelo. En este ambiente de pugna, cada parte busca imponerse a nivel musical y dancístico y resultar vencedor. De forma análoga esta condición confrontacional de la danza tradicional de tijeras, se traslada a los roles instrumentales en la música rock de Uchpa, donde en la contienda musical se desafían dos instrumentos líderes, cada uno como representante de una diferente tradición musical: el violín y la guitarra eléctrica.

La presente tesis me ha permitido comprender a nivel musicológico, el contacto cultural, estético y valorativo de dos prácticas musicales distintas, y cómo ellas confluyen en un proceso musical contemporáneo. De igual manera, la investigación me ha facultado la comprensión del sentido creativo de los músicos urbanos respecto a que la construcción de identidades en la música nacional está ligada a la función que asume el rock en la escena limeña.

En una dimensión antropológica, la investigación me ha permitido una mayor comprensión del fenómeno urbano del rock, y cómo este se recrea en función a caracteres no urbanos de una música tradicional. En este sentido, la tesis deja ver de qué manera la acción de dos universos musicales empleados fusionan sus elementos aun representando cada uno a su propia identidad. Para finalizar, la dimensión sociológica de esta investigación me ha permitido tener una mayor comprensión los procesos de identidad en la música peruana, su auto reconocimiento y la conformación de una identidad nacional, dentro de la sociedad limeña, a partir de ciertos elementos regionales.

Es a la confluencia de elementos musicales del rock y la música tradicional dentro de un marco de dimensiones antropológicas y sociológicas, a lo que en esta tesis se considera una fusión musical, como es el caso de Danzaq y de la banda Uchpa.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. Estado del arte

Los cuestionamientos existentes sobre el tema de la identidad, en tanto está presente en el discurso de los integrantes de la banda Uchpa se han manifestado desde diferentes disciplinas, así se observan acercamientos realizados desde la antropología, literatura, etnografía y sociología.

No es de poca importancia confrontar que gran parte de las publicaciones escritas en torno a la banda Uchpa son de carácter periodístico, existiendo principalmente artículos y entrevistas, enfocadas en la trayectoria artística de la banda. Estos textos informan y describen su presencia en la escena artística del rock.

Respecto a lo andino, el etnomusicólogo Manuel Arce en su libro *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*, publicado en 2006, desarrolla aspectos músico-coreográficos y etnográficos de la danza de tijeras practicada en Ayacucho y la provincia de Lucanas. En su texto, Arce pone relevancia a la descripción de la técnica instrumental utilizada por los violinistas de Lucanas. A su vez, el autor realiza la transcripción y análisis de las principales melodías de danza de tijeras, mostrando la coexistencia de elementos andinos y occidentales. Estos elementos del violín son los que emplea la banda Uchpa en su definición de lo andino dentro de su repertorio musical.

Asimismo, el trabajo de investigación de la antropóloga Nan Volinsky titulado “Poniéndose de pie. Técnica de interpretación del violín y resurgimiento étnico entre los quechuas de Saraguro, Ecuador” publicado en el libro *Identidades representadas. Performance, experiencia y memorias en los andes*, del año 2001, ofrece un panorama sobre el estudio del violín en el contexto indígena, realzando el significado del cambio sistemático de la técnica interpretativa de los jóvenes violinistas. Señalando que, estos cambios en la

ejecución obedecen a cambios en la ubicación social históricamente nueva, mostrando un resurgimiento étnico a través de la manifestación de nuevas identidades saraguro.

Por su parte, las investigaciones, en torno al uso, función y significado de un instrumento musical, en el ámbito latinoamericano, han estado enfocadas mayormente en el área de la pedagogía en tanto recurso metodológico. Esto es demostrado por el musicólogo y pedagogo chileno Miguel Ibarra en su artículo “Reflexiones en torno a la presencia de instrumentos musicales aerófonos andinos en contextos educativos urbanos en el ámbito local” en la *Revista de pedagogía en música*, publicado el 2014.

Por otra parte, existen investigaciones que han sido orientadas al replanteamiento de las ideas sobre la territorialización de un instrumento. Así lo muestra el etnomusicólogo Bernardo Roza en su libro *El violín en Bolivia* publicado el 2011. En este, incluye el artículo “Los territorios del violín, implicaciones actuales que un instrumento pone en evidencia sobre la idea que tenemos hoy de ‘área y popular’ en la música”. Este texto corresponde a una mirada deconstructiva respecto de la idea de territorialización del uso de un instrumento musical, sosteniéndose en la pluralidad de las músicas en las cuales se hace uso del violín en un área geográfica definida y que, además, pertenece a diferentes prácticas y sistemas musicales.

El mismo año 2011, el doctor en literatura latinoamericana Juan Zevallos, publica en la *Revista crónicas urbanas. Análisis y perspectivas urbano – regionales*, el artículo titulado “Los usos de la tradición musical quechua en las canciones de Uchpa” donde hace mención al uso del violín como característica musical en las canciones de la banda Uchpa. Este artículo tiene un acercamiento de carácter sociológico, en el que, a través de un análisis literario de seis canciones del repertorio de la banda, expone los factores que contribuyeron al surgimiento de la música rock que adquiere un contenido social o de protesta serrana (sic.)

que manifiesta la disconformidad de los inmigrantes andinos de esos años y muestra cómo la producción musical de Uchpa se enlaza con este movimiento.

Las menciones sobre la banda Uchpa también han provenido desde la antropología. El 2013 Annelou Ypeij, antropóloga holandesa, en su texto “Cholos, Incas y fusionistas: El nuevo Perú y la globalización de lo andino” publicado en la *European Review of Latin American and Caribbean studies*, expone los cambios que ella percibe en la sociedad peruana a partir del año 2000. El objetivo de su texto es mostrar, a través de tres expresiones culturales, cómo surge un nuevo concepto de identidad cultural en la conjunción de elementos andinos y globalizados, siendo uno de los casos de estudio la performance y repertorio de la banda Uchpa.

En los textos publicados en los años 2011 y 2013, de Zevallos y Ypeij, respectivamente, se observa un acercamiento más directo hacia lo musical de la banda Uchpa en cuanto al análisis de elementos característicos de su performance, al uso de instrumentos musicales y al texto literario y su traducción. Zevallos enfatiza la recurrencia al idioma quechua como característica relevante de Uchpa, mientras que Ypeij sostiene que la música de Uchpa constituye una “reinterpretación” de lo andino como una forma “híbrida, creativa y mezclada”, que daría como resultado el surgimiento de nuevas identidades.

Por su parte, en el año 2012 la antropóloga peruana Paola Patiño, en su tesis de maestría “Patria y goce: una aproximación a la producción y consumo de lo popular por la clase alta limeña”, analiza las dinámicas de producción y consumo de lo popular por la clase alta limeña. A su vez, muestra las interrelaciones de poder que asignan un valor y significado que ocuparon antes un lugar residual dentro de la cultura, y analiza cómo Uchpa “ha convertido su música en un producto híbrido que se apropia de los sonidos de las minorías étnicas pese a no compartir necesariamente los mismos orígenes socioculturales ni provenir

de los mismo grupos sociales”.⁴ En ese sentido, la autora se refiere a la proveniencia de la banda, exponiendo un enfoque étnico y crítico en torno a los cambios sociales y culturales en los últimos años en Perú.

Como se observa, en torno a un análisis propiamente musical del repertorio de Uchpa en algunos estudios se menciona los instrumentos musicales de manera muy escueta, y en otros, de predominancia sociológica, el acercamiento al análisis musical en cuanto al uso de elementos musicales es prácticamente nulo.

Queda visible la ausencia de textos musicales enfocados en la banda Uchpa, sea en torno a la instrumentación, al análisis musical o al componente estético. Por lo observado, las investigaciones acerca del uso de instrumentos musicales, como portadores de sentido de identidad en la música popular peruana, cuentan con escasas aproximaciones desde un enfoque estrictamente musical y musicológico.

1.2. Bases teóricas

En relación a los conceptos de identidad, se toma el texto de Pablo Vila “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”,⁵ el cual teoriza sobre la “identidad social”, teniendo como enfoque a la música popular en el contexto de la globalización y diversificación.

Según el autor Vila, la identidad social se basa en una lucha constante de discursos que definen los sentidos de sus relaciones y posiciones sociales dentro de uno o más tiempos determinados. En este sentido, dice el autor, la música popular tiene la capacidad de

⁴ Paola Patiño, “Patria y goce: una aproximación a la producción y consumo de lo popular por la clase alta limeña” (tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012), 40.

⁵ Pablo Vila, “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones,” *TRANS-Revista Transcultural de Música*, no. 2 (1996), consultado el 10 de Junio, 2021, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

interpelar al receptor, este se apropia de ella y experimenta emociones más personales, a diferencia de aquellas ofrecidas por otras vertientes de la cultura popular.

Lo propuesto por Vila se pone en evidencia en la música de Uchpa como el crisol donde se ciernen los diferentes discursos étnicos que la integran. Indesligable a la práctica de música popular, el discurso de la banda promueve y ensalza sentimientos de identidad nacional a través de los elementos simbólicos y sonoros que emplea en su creativa y performance.

A través de conceptos como la otredad y la narrativa, Vila sustenta que la identidad social es una construcción múltiple y compleja, dada por mecanismos más o menos constantes y que necesita la presencia -real o simbólica- de “otros” para autodefinirse y poder construir sus propias narrativas. Pero, sobre todo no es un “estado esencial interno” ni tampoco “el producto de poderosos discursos externos”. En este sentido, Vila enfatiza su mirada deconstructiva en torno al rol de los discursos hegemónicos y a la condición social como factores determinantes en la construcción de tramas narrativas. En este mismo sentido Francisco Cruces enfatiza que, “Las puestas en escena de lo popular generan siempre tanto sentidos endógenos como exógenos de identidad, visiones en competencia y pactos de lectura entre actores diversos”.⁶

La idea de otredad a la que refiere Vila es pertinente con el caso de Uchpa. En la práctica del rock, en la ciudad de Lima, las bandas tienden a tomar el modelo de bandas extranjeras, tanto en el uso de los elementos musicales como de los elementos performativos. Uchpa, así como comparte rasgos comunes con las bandas de la escena local, también adhiere otros elementos extraños al rock, es decir, apela al uso real y simbólico de elementos sonoros de la tradición andina autodifiniendo su otredad frente al universo de bandas de rock, para así construir el sentido de identidad de su música.

⁶ Francisco Cruces, “Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas,” *Trans-Revista transcultural de Música*, no. 8 (2004): 20.

Respecto a la música y su vínculo con la identidad, Josep Martí en su texto “Más allá del arte”,⁷ propone que uno de los vínculos identitarios en la música es la etnicidad y la define como “la conciencia de pertenecer a un grupo humano definido por una serie de atributos predominantemente de orden sociocultural que hacen que se lo pueda considerar una etnia o parte de una etnia”.⁸ De este modo la identidad es, ante todo, un constructo social y una estructura, que a su vez es un proceso dinámico.

Martí establece una diferencia entre etnia y etnicidad, esta última podría aparecer solo como un derivado de la primera. Etnia es entendida como un concepto objetivable inmerso en un grupo poblacional que ocupa un territorio y comparte rasgos culturales y fenotípicos, mientras que etnicidad será un acto consciente de vinculación a un determinado grupo social, hecho que lo vuelve más o menos socialmente subjetivo.

De este modo, la etnicidad en la música radica en la conciencia de identidad con una práctica en particular, que en el caso de Uchpa se pone en evidencia en la música y en el discurso de la banda, en tanto se auto ubica en una identidad andina, que a su vez se define como una forma de identidad nacional.

Además, Martí sostiene que: “La relación entre etnicidad y música no se refleja tan solo en unos productos musicales concretos, sino que también implica la actualización de un determinado componente ideacional en los usos que se hacen de la música”.⁹ En la música de Uchpa, el componente ideacional que es el “orgullo nacional” se mantiene actualizado conforme la banda, siendo de un género tras-local como es el rock, incluye en la composición de sus obras, elementos de una música proveniente de otro contexto de práctica como es la tradición local de Ayacucho.

⁷ Josep Martí, “Música y etnicidad,” en *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales* (Balmes: Deriva Editorial SL, 2000).

⁸ Josep Martí, “Música y etnicidad,” en *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales* (Balmes: Deriva Editorial SL, 2000), 118.

⁹ Martí, 128.

La música de Uchpa guarda una estrecha correspondencia con este concepto de identidad, lo cual se visibiliza a través de su discurso, de la performance y especialmente de su expresión estético - musical. En este sentido, la investigación se enfoca en develar cómo la banda, a través del uso del violín, busca generar un sentido de identidad nacional en su música, analizando los elementos y recursos técnico - musicales que proponen este sentido de identidad

1.3. Metodología aplicada en el análisis musical

- Análisis estructural:

Se analiza la correlación que existe entre la instrumentación y las secciones de la obra, enfocando el rol que cumple el uso del violín, desde la introducción hasta la coda. Para ello, se plantea una transcripción de la forma de la obra Danzaq empleando símbolos específicos, entre estos, círculos de distintos colores y sus superposiciones para visualizar la interacción musical entre los dos géneros musicales, mostrando además las funciones que asume el violín en el desarrollo de la obra. El continuo de círculos está además en correlación con otros elementos indicados en el esquema, que son: la forma general, el liderazgo instrumental, los fragmentos melódicos y el protagonismo del violín.

- Análisis de la funcionalidad del violín:

Se analiza la funcionalidad del violín dentro de la estructura, dado que este instrumento ejecuta pasajes melódicos correspondientes al género andino que lideran la obra. Para ello se transcriben las cuatro secciones atribuidas a las funciones de liderazgo del violín y se analiza cada una de ellas en relación a la textura instrumental. Cada transcripción, realizada de acuerdo a los símbolos convencionales de música escrita, es confrontada con otros fragmentos de transcripciones de música de danza de tijeras.

- Análisis técnico-interpretativo:

En base a las transcripciones melódicas de los fragmentos liderantes que ejecuta el violín, se analizan los recursos técnicos violinísticos de digitación, posiciones de la mano izquierda, ornamentación y articulación de la obra Danzaq.¹⁰ En todos los casos se emplea la simbología musical convencional. Así mismo, se analizan los recursos técnicos del arco del violín en la música tradicional de danza de tijeras para lograr un acercamiento a la sonoridad andino.

1.4. Relación del investigador con el tema

El desarrollo del curso Seminario de Música Popular en el año 2019, como parte de los cursos de especialidad, me sirvió como una vía para comprender la música desde una perspectiva distinta; es decir, distinta en relación a los estudios clásicos que son característicos en un conservatorio, al enfocarse en el universo aun ciertamente nebuloso que se denomina música popular. Mi relación con el tema surge como consecuencia de un mayor interés a partir de los contenidos comprendidos en el curso, tales como: temas de identidad, el papel de los medios en la difusión de la música a partir del siglo XX y la relación entre música y sociedad. Todo ello, sumado al estudio de fenómenos urbanos populares, el cual viene siendo un área relativamente nueva dentro la musicología - pues sus primeros estudios comprenden desde mediados del siglo XX- despertaron en mí esta motivación a tratar temas sobre esos universos musicales.

Por otra parte, como descendiente de personas migrantes que siempre han mantenido un afecto hacia sus músicas tradicionales de origen, crecí en un ambiente donde este tipo de músicas fueron constantemente proyectadas en el seno familiar, por lo cual, la escucha de

¹⁰ Entiéndase articulación de acuerdo a Dsionisio de Pedro, en Teoria completa de la música. como la emisión de los sonidos, o la particular forma de unir o separar dos o más sonidos.

diversas músicas tradicionales ha estado presente desde mi temprano desarrollo personal y musical. Por este motivo, desde mis inicios en mi formación musicológica, la música tradicional ha sido un tema recurrente. De forma paralela, en mi adolescencia desarrollé una complacencia en la escucha de la música rock, con mayor predilección de subgéneros como el hard rock, el folk rock y el rock progresivo, tiempo a partir del cual mantuve una escucha periódica de dichos subgéneros.

Asimismo, desde los 15 años de edad participé como integrante de la Orquesta Sinfónica Regional de Huánuco – OSIJHCO, por un periodo de tres años, entre 2010 y 2012. En este tiempo, durante las prácticas orquestales se ejecutaba un variado repertorio que incluía arreglos orquestales de música tradicional, pertenecientes a las regiones de costa, sierra y selva del Perú. El contacto cercano como intérprete de este tipo de músicas me dio una nueva perspectiva como violinista, a partir de la cual tuve una distinta apreciación de aquellas músicas en las que antes solo tenía una participación pasiva, como oyente. Fue en estos años que participé en dos de los primeros encuentros nacionales de la Red de orquestas infantiles y juveniles del Perú, llevadas a cabo en la ciudad de Lima. En ambos encuentros el repertorio elegido constaba de dos partes: una, de las más conocidas obras académicas y otra parte correspondiente a música de raigambre tradicional peruana. Me es importante señalar que el día de la presentación marcó un suceso importante en lo que respecta a mi desarrollo musical.

Después de la ejecución de la primera parte del programa, durante la ejecución del repertorio de música peruana me percaté cómo el público asistente, a diferencia de su participación durante la ejecución de repertorio académico, participaba efusivamente acompañando con palmas y algunos asistentes incluso bailando. Fue en esos instantes que percibí de forma cercana y evidente, la identificación de las personas con lo que ellos consideraban su música.

En paralelo, el año 2012 inicié estudios formales de violín, en el aquel entonces nombrado Instituto Superior de Música Daniel Alomía Robles de la ciudad de Huánuco. En mi formación como violinista primó el estudio de repertorio clásico académico, sin embargo, no dejó de ser enriquecedor en el ámbito de música tradicional peruana, pues en curso de práctica coral era el repertorio predominante.

Como consecuencia de estas experiencias de vida, el tema de lo tradicional ha sido una constante a lo largo de mi desarrollo musical, así como la preferencia hacia la escucha del género rock desde una edad temprana en la adolescencia. Aunado a ello, los estudios formales como violinista marcaron pautas importantes de mi interés dentro del campo de la musicología, los cuales se constituyeron en ejes de la presente tesis.

2. IDENTIDADES NARRATIVAS EN LA URBE

2.1. La identidad como sentido creativo en el rock peruano del siglo XX

Hacia la segunda mitad del siglo XX la práctica del *rock and roll* fue tomando presencia en el Perú a través de la moda, el cine y la música, en los espacios frecuentados por las jóvenes generaciones. Sin embargo, es a partir de los años sesenta que comienzan a surgir las primeras bandas de rock, las cuales en la mayoría de los casos no dejaron registros fonográficos.¹¹

Según el autor Pedro Cornejo, Los Incas Modernos fue la banda que grabó el primer LP de rock en Perú. Es importante hacer mención que este grupo se destacó no solo por cantar temas en castellano, sino además, porque su música fue lo que después se conocería como “fusión”, ya que propuso una versión rock de la canción tradicional argentina Carnavalito, con una introducción que sugiere un triste norteco peruano.¹² No obstante, en

¹¹ Pedro Cornejo, *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*, (Lima: Contracultura ediciones, 2018), 13.

¹² Pedro Cornejo, *Enciclopedia del rock peruano*, vol. 1 (Lima: Contracultura ediciones, 2018), 137.

sus inicios el rock en Perú no fue un fenómeno netamente limeño, pues durante los años sesenta diversas bandas en otras regiones del país como: Los Datsun's (Huancayo), Los Texao (Arequipa), Los Sideral's (Ayacucho), Los Espectros (Cusco) y Los Teddy's (Iquitos), tomaron presencia en la práctica del rock en Perú.¹³

Dentro de estas primeras bandas que emergieron fuera de la capital, Los Sideral's fue una banda que ejerció una propuesta musical representativa de lo “andino e incaista” a través de sus versiones rock de músicas consideradas parte del imaginario andino-incaico, como: Vírgenes del Sol y Amor indio, en el año 1968, y El cóndor pasa y Cuando el indio llora, en 1969.¹⁴



Figura 1. Anuncio de concierto publicado en la página web de RPP. Muestra el contraste del rock y lo andino entre los integrantes fundadores. Marcos Maizel, guitarra y Fredy Ortiz, canto, de la banda Uchpa. Fuente: <https://rpp.pe/lima/actualidad>

¹³ José Ignacio López, “El ritual de lo habitual: apuntes introductorios sobre un rock nacional peruano,” *Antec. Revista Peruana de Investigación Musical* 4, no. 1 (2020): 64.

¹⁴ López, 65.

Según Pedro Cornejo, a finales de la década de los años sesenta, las políticas “nacionalistas y antiimperialistas” del gobierno de Velasco Alvarado, entre 1968 y 1975, mostraron rechazo hacia la cultura yanqui dando como resultado una paulatina desaparición en el medio musical de los grupos de rock en el Perú. Queda expuesto en la interpretación de Cornejo, un discurso de “opresión” en torno al rock en Perú por parte de las políticas gubernamentales de aquellos años. Sin embargo, es preciso visibilizar la contradicción del autor en cuanto a que menciona también un “impulso” mediático a la práctica del rock, es decir, a la difusión del rock que se brindó a finales de la década del sesenta y a inicios de la década del setenta. Por tal motivo, sería apresurado asumir este discurso de opresión de manera categórica.

La identidad en el rock peruano fue evidente en la música de *The Traffic Sound*, banda de hard rock y rock psicodélico que progresivamente fue incorporando “elementos y ritmos de música andina y afro-latina”.¹⁵ Es en esta época, a inicios de los años setenta, que las primeras bandas anexadas al denominado género musical hacen su aparición en la práctica del rock en Lima. El Polen, El Opio, El Ayllu, El trébol, Zulu y Cacique fueron las bandas que incursionaron en esta naciente tendencia como forma de expresión musical en la búsqueda de una identidad musical peruana. La banda El Polen se destacó por ser la primera banda que logró proponer un estilo fusionando elementos de la música tradicional, especialmente de raíces andinas, con el rock e inclusive con música clásica.¹⁶

Queda visible la ausencia de uno o más términos que abarquen con precisión el concepto de músicas pertenecientes a la práctica musical del rock en América Latina. Esto se evidencia en el uso, aún extendido, de ciertos términos que hacen referencia a elementos o ideas de latinidad, tales como: “rock latino”, “ritmos caribeños” o “ritmos afro-latinos”.

¹⁵ Pedro Cornejo, *Enciclopedia del rock peruano*, vol. 1 (Lima: Contracultura ediciones, 2018), 232.

¹⁶ Pedro Cornejo, *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*, (Lima: Contracultura ediciones, 2018), 54.

De manera que los términos musicales carentes de precisión, frecuentes en la bibliografía no musicológica, han de ser tomados con cautela.

En la segunda mitad de la década del setenta, el rock fue un fenómeno *underground* puesto que la difusión medial con la que contaba era muy escasa.¹⁷ Dentro de la corriente musical a la cual pertenecían bandas anexadas al género rock en sus diferentes variantes como: el *hard rock*, el rock progresivo y el *folk rock*, destacó la banda Del Pueblo, con un concepto nuevo que denominaron “música-barrio”, en ella se mezclaban elementos de las distintas expresiones musicales que se practicaban en Lima como el rock, la balada, la música andina y la música chicha. De acuerdo a lo indicado por Cornejo, sus canciones buscaban transmitir la dureza y agresividad de la vida en la ciudad articulando al mismo tiempo una propuesta contestataria contra la misma.¹⁸

La idea generalizada entre los músicos respecto a la historia del rock en Perú, es que fue el retorno de la democracia en el año de 1980, el que tuvo un rol importante y trascendental en el resurgimiento de rock en el Perú, a esto se le sumaron otros factores, principalmente el espacio que se le otorgó al rock en las radios locales. Al mismo tiempo, en 1982 la guerra de Las Malvinas suscitó un impulso en la creación y consumo del rock en Argentina, hecho que generó una predisposición en la difusión masiva del rock en español por los medios de comunicación.¹⁹

Si bien el *Diccionario de punk y hardcore (España y Latinoamérica)* considera categóricamente a la banda Los Saicos como fundadora del rock peruano,²⁰ banda surgida a

¹⁷ Fabiola Bazo, *Desborde Subterráneo*, (Lima: Instituto de Arte Contemporáneo, 2017), 20.

¹⁸ Pedro Cornejo, *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*, (Lima: Contracultura ediciones, 2018), 55.

¹⁹ Mara Favoretto, “La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos.” *Resonancias*, 18, no.34, (2014): 84.

²⁰ Zona de Obras, *Diccionario de punk y hardcore (España y Latinoamérica)* (Madrid: Fundación SGAE, 2011), 239, citado en Francisco Melgar, “La oposición entre el rock y la nueva ola: un constructo de autenticidad en la historiografía del rock peruano,” *Antec. Revista Peruana de Investigación Musical* 4, no. 2 (2020): 59.

inicios de los años sesenta, fue en la década de los años ochenta que emergió el movimiento de música rock urbana en Perú, tal es el caso del cantautor Miki González, que intentaba conjugar el pop-rock con tradiciones musicales de la costa, sierra y selva, al integrar instrumentos y sonoridades de estas tradiciones al rock, o como Canto Rodado, grupo que buscaba integrar las tradiciones urbanas y andinas. Es en ese contexto que empezó a hablarse del tema de la identidad y el surgimiento del “rock peruano”, así también, se inició una discusión en torno a la legitimidad de considerar al rock hecho en Perú como una expresión de la música popular urbana nacional. Así lo refiere Cornejo: “El interés por conseguir una identidad propiamente latina y/o específicamente peruana generó el surgimiento de una corriente musical orientada hacia la fusión del rock con la música andina y/o afroperuana”.²¹

A partir de la llegada de la corriente del rock and roll a Perú, el rock fue implantándose a través del devenir de los años entre las preferencias y prácticas musicales de la población. La búsqueda por crear y reafirmar una identidad peruana dentro de este género de procedencia anglosajona, nació a través de la integración al rock de elementos e instrumentos musicales pertenecientes a la tradición local en la idea de establecer su condición nacional.

2.2. El sentido de identidad en la banda Uchpa

2.2.1. La identidad narrativa en la banda

La banda de rock Uchpa maneja un abanico de recursos que hacen de su performance musical un escenario en el cual se pueden identificar componentes que le confieren un carácter andino o tradicional. Para lograr este sentido recurren a elementos discursivos y escénicos que se hacen presentes a través de la narrativa de la banda, de lo performativo, de las composiciones musicales y en el uso del idioma nativo.

²¹ Cornejo, 24.

Los integrantes de la banda, usualmente representados por el vocalista Fredy Ortiz y el guitarrista Marcos Maizel, en los discursos que protagonizan sean estos en entrevistas o en el escenario dentro del ambiente performativo, dejan en claro que la banda busca diferenciarse de otras bandas de rock a través del empleo de elementos musicales y visuales que corresponden a ciertas prácticas tradicionales de comunidades de Ayacucho. Asimismo, es parte del discurso de los integrantes hablar de lo que ellos consideran que debiera existir en la nación, esto es, un sentimiento de “orgullo por lo inca”, por lo pasado, por la historia nacional.

Por otra parte, es notoria la frecuencia con que los integrantes declaran en entrevistas acerca del significado del nombre de la banda Uchpa. Uchpa se crea en el año 1991 en el departamento de Ayacucho y el hecho de asignarle este nombre a la banda tiene un significado concreto dentro del contexto histórico nacional. Esto se debe a que en la década de 1980, el vocalista Fredy Ortiz, miembro en ese entonces de la Policía Nacional del Perú, fue asignado a participar en las hordas militares en contra del terrorismo latente de aquella época en la región de Ayacucho.

Como consecuencia de la experiencia vivida, después de observar muy de cerca la violencia, el enfrentamiento y las secuelas que dejó dicho conflicto, Ortiz decide nombrar a la banda como Uchpa, indicando que:

[Nombramos a la banda] Uchpa porque en la década de los años ochenta estábamos viviendo la guerra interna, el terrorismo. Yo estaba luchando contra la subversión porque yo era policía. Ahora, vamos a ponerle “el rojo con el verde” [haciendo referencia a los grupos guerrilleros por un lado, y por otro lado, a las fuerzas policiales y militares del gobierno peruano] y está probado que el enfrentamiento de estos dos siempre era destrucción. Toda violencia es mala, entonces quedan cenizas y esto traducido al quechua: Uchpa.²²

²² Transcrito por la autora; de PeruHDTV, Fredy Ortiz, *Imagen de la música*, “Uchpa,” Noviembre 17, 2015, Lima, Video 4’:59”, <https://www.youtube.com/watch?v=4zU5PJ4G2hs&t=505s>

A través del pensamiento de Pablo Vila,²³ podemos observar que narrar es describir, pero también es relatar eventos y acciones, organizándolos para atribuirlos a un personaje en particular, es decir, el personaje de una narrativa está muy asociado con sus experiencias. Si esto es así, entonces la narrativa del argumento es lo que determina la identidad del personaje y no viceversa. De esta manera, nos dice Vila, por un lado necesitamos de narrativas para entender el carácter de nuestras identidades, pero por otro lado, la única manera de poder entrar en contacto con nuestro pasado y “el otro” es mediante descripciones o categorías culturales.

En el caso de Uchpa se evidencia cómo esa identidad va muy ligada a la construcción de un imaginario pasado incaico mediante el cual ellos logran identificarse y constituirse a sí mismos como “identidad nacional”, y al mismo tiempo diferenciarse de las “otras” bandas de rock nacional, esto a través de diversos elementos visuales: instrumentos y vestuario, así como elementos temporales: música y canto, los cuales adoptan en su discurso y performance musical. Cabe enfatizar el contexto urbano, puesto que en la ciudad no es común observar la adopción de tales elementos por las bandas de rock locales, sino por el contrario estas bandas tienen una tendencia por la adopción de características foráneas que se identifican con el género rock.

En los relatos y fuentes audiovisuales, con tónica periodística, que existen sobre la banda Uchpa, se evidencia el énfasis que le otorgan el vocalista Fredy Ortiz y el guitarrista Marcos Maizel, a la significación que pretende transmitir la banda en el contexto limeño. Por ejemplo, Maizel indica que:

El concepto de Uchpa es claro, el concepto de Uchpa es identidad y que la gente no tenga vergüenza de su pasado, que se sienta orgullosa de tener el

²³ Pablo Vila, “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, N°2 (1996): 21, acceso 10 de Junio, 2021, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

apellido Inca, Mamani, Quispe, etc. Tienen un pasado, tienen una historia, eso es lo que enseña Uchpa y es lo que yo sigo aprendiendo.²⁴

Este breve relato deja ver que para los integrantes de la banda el remitirse a un pasado histórico sirve para otorgar a su música una validez de “auténtico” o de “originario”. Pero sobre todo sobresale la autodefinición que hacen de sí mismos como una banda que busca expresar “identidad”. Todo ello enmarcado en el contexto actual donde la modernidad y la tecnología van de la mano con lo foráneo, generando mucha captación y recepción por gran parte de la población, especialmente de las jóvenes generaciones quienes tienen predilección a mirar modelos extranjeros.

2.2.2. El proceso de composición musical

Basados en características musicales que encuentran en cada uno de los géneros que entremezclan, la banda establece y crea relaciones a través de puntos en común que encuentran para la agrupación de determinados géneros musicales. De esta manera crean uniones por semejanza o similitud. Sin embargo, los integrantes sostienen que en su música este nexo también integra elementos a partir de lo que es considerado como folklor, aunque este a su vez se desprenda de diferentes tradiciones musicales del ande peruano.

Para que el proceso de sincretismo musical se ponga en movimiento, sobre la música negra americana, Waterman sugirió la prevalencia de grados de similitud entre la música europea y música africana. El autor señala: “Hay suficiente similitud entre la música africana y europea como para permitir el sincretismo musical”.²⁵ Siguiendo a Waterman, en el presente caso la percepción de determinadas características musicales sirve de nexos

²⁴ Transcrito por la autora; de TV Perú, Marcos Maizel, *Imagen de la música*, “Uchpa,” Mayo 30, 2016, Lima, Video, 47:9”, <https://www.youtube.com/watch?v=2gUOh2-zXBw>

²⁵ Richard Waterman, “African Influence on the Music of the Americas” (1952) citado en Margareth Kartomi: Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: Una discusión de terminología y conceptos, en *Las culturas musicales*, ed. Francisco Cruces y otros, (Madrid, España: Editorial Trotta, S.A., 2001), 373.

comunes entre el universo musical de rock y el andino para sustentar la nueva estructura musical, entendiéndose esta como un todo.

Esto se corrobora en el siguiente manifiesto de Ortiz, en el cual considera como género musical a las diversas expresiones dentro de los universos musical del rock y de lo andino:

Lo bacán en nosotros es que todo lo que ha dicho Marcos [Maizel] sobre los géneros [musicales] que se están perdiendo: rock, blues... esos géneros los estamos combinando también con el género andino. Por ejemplo, el blues da con el harawi, (entonando una melodía de harawi) [al harawi] se le blusea rápido porque tiene el mismo sentimiento. El huaylias también se puede fusionar con el sicodelia, a lo [Jimi] Hendrix, y el toril (marcando el tempo) [se puede fusionar] con el hard core, un poco más rockero.²⁶

De manera somera este relato da cuenta del proceso de elección y fusión de géneros musicales para crear el repertorio de la banda, realizados en base a principios o características de semejanza que los músicos perciben entre cada género. Uno de los factores que se tiene en cuenta para la fijación de dichas relaciones es la temática literaria. Al establecer una comparación entre el *blues* y el *harawi* se logra identificar que una de las características común a ambos géneros es la temática o el carácter sentimentalista con que se canta. Al mismo tiempo, la sensación lastimera determina de forma directa los elementos musicales que componen dichos géneros. Por ejemplo, un destacable punto en común entre el blues y el harawi es la flexibilidad métrica, pues prescinden de la presencia clara de un pulso constante, además, en ambos casos es frecuente el uso de *glissandi* al cantar.

Los siguientes casos: de la relación entre el huaylias y el rock sicodélico, y entre el toril y el rock hard core, presentan como factor común la idea del *tempo*. Es en base a la velocidad del pulso o unidad de tiempo que se determina la relación y fusión entre ambos géneros. En este sentido, resalta el enfoque del pulso como un elemento en común y quizá esto se deba solo a una predilección por el tempo como característica más resaltante de la

²⁶ Transcrito por la autora; de TV Perú, Fredy Ortiz, *Imagen de la música*, “Uchpa,” Mayo 30, 2016, Lima, Video, 50’:02’, <https://www.youtube.com/watch?v=2gUOh2-zXBw>

relación entre ambos géneros musicales, pues mientras que en la música tradicional el formato musical del huaylias es estrictamente instrumental, en el toril existen piezas que son cantadas.

De igual manera, la identidad a la cual hace mención Ortiz se sustenta en el discurso rescatista de los músicos, en el que músicas tradicionales y foráneas que ellos consideran “se están perdiendo” son empleadas en la música que componen. Por ello, la prevalente inclinación a fusionar esta selección de géneros musicales es a su vez referente del nexo que forjan los músicos entre rescate e identidad al conceptualizar su discurso. Así, lo expresa Maizel:

Estamos rescatando identidad y también estamos rescatando música, hay huaynos, hay yaravies, así como también hay blues, hay rock and roll (...) el blues es lo más sincero, es folklor como lo que hacemos con Uchpa, como Fredy que interpreta huaynos que también es folklor, así que no es un arroz con mango, se siente una energía bien fuerte.²⁷

De este modo, el discurso de identidad en Uchpa evidencia un vínculo al pasado histórico, al apelar a lo considerado como folklor. La elección e inclusión del violín en el repertorio de Uchpa connota un vínculo con determinadas prácticas tradicionales de la región de Ayacucho, lugar del que proviene el vocalista y miembro fundador de la banda, Fredy Ortiz. Se resalta el contexto territorial al que se circunscribe su idea, pues la región de Ayacucho se relaciona con el conflicto armado suscitado en la década de 1980 y en el que Ortiz tuvo participación como efectivo de la Policía Nacional del Perú. Efectivamente, el repertorio musical de la banda en el cual el violín participa como instrumento melódico protagonista, está conformado por músicas que se circunscriben a la tradición de esta región: la danza de las tijeras, el toril y el huaylias.

²⁷ Transcrito por la autora; de TV Perú, Marcos Maizel, *Imagen de la música*, “Uchpa,” Mayo 30, 2016, Lima, Video, 7:34”, <https://www.youtube.com/watch?v=2gUOh2-zXBw>

2.2.3. La performance “tawantinsuyana”

Tras la aparición en escena de la banda Uchpa inmediatamente se constata cómo a partir de su performance ponen de manifiesto su discurso respecto a lo “tradicional”, lo “autóctono”. La performance de Uchpa concretiza ideas que van más allá de solo lo musical, suscitando un proceso de síntesis musical intercultural. Tal como lo señala la autora Margareth Kartomi:

El proceso de síntesis musical intercultural no es una cuestión de suma de elementos individuales de una cultura a los de otra. Implica, por el contrario, poner en movimiento un proceso esencialmente creativo, esto es, la transformación de complejos de ideas musicales y extramusicales en interacción.²⁸

Las ideas extra musicales de las que nos habla Kartomi, se visualizan en la performance de la banda Uchpa principalmente a través de la vestimenta incaica o alusiva a la del *danzaq*, la inclusión de un cuerpo de danzantes de tijeras y el uso de instrumentos tradicionales. La mayoría de veces el vocalista F. Ortiz hace su aparición con un sombrero o tocado que presenta características de la montera, también llamada *luqu*, de los danzantes de tijeras de la región de Ayacucho. Asimismo, añade algunos aditamentos como cintas largas de colores que nos recuerdan a los colores de la bandera del Cusco, otras veces, la imagen de la bandera Cusqueña aparece bordada en su chaleco, el cual es característico de la indumentaria rockera. En ocasiones también lleva la bandera como un estandarte (Ver anexo 1). Esta bandera es también comúnmente señalada como la bandera del Tahuantinsuyo, con lo cual se hace una referencia directa a un pasado incaico, por aludir a la sede del gobierno inca.

De igual manera, durante la puesta en escena es común observar un elenco de danzantes de tijeras, usualmente dos danzarines, quienes con el vestuario respectivo ejecutan

²⁸ Margareth Kartomi, “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: Una discusión de terminología y conceptos”, en *Las culturas musicales*, ed. Francisco Cruces y otros, (Madrid, España: Editorial Trotta, S.A., 2001), 364.

más al ritmo del rock, los pasos característicos de la danza tradicional. En otras canciones se hace uso del *Waqrapuco*, un aerófono fabricado de cuernos de toro, que como instrumento tradicional caracteriza a la música *toril* o *turil*, propia de las comunidades ayacuchanas, apurimeñas y huancavelicanas durante la marcación del ganado.

Cabe mencionar que en las entrevistas y algunos conciertos, se busca evidenciar la procedencia de los músicos, enfatizando que los ejecutantes de *Waqrapuco* y el elenco de danzantes de tijera son originarios de la región Ayacucho. Un agente indicador que refiere a la identidad en la performance de Uchpa son los anuncios durante su performance: saludos dirigidos a ciertas regiones y provincias del Perú, así como breves presentaciones habladas de temas musicales, las cuales se hacen en idioma quechua.

Otro importante indicador en las presentaciones de la banda es la acción de Ortiz de mostrar y flamear la bandera del Perú y en ocasiones también la bandera del arcoíris (Ver anexo 2). Durante este acto, el vocalista suele recubrirse el cuerpo con una de ellas y proseguir la presentación revestido de la bandera hasta que finalice la obra que se interpreta en ese momento. Por último, un hecho significativo es la interpretación del Himno Nacional del Perú en un estilo muy conexo al género rock, a modo de obertura o a la mitad del programa, como una suerte de interludio.

El proceso creativo de síntesis musical en Uchpa abarca no solo aspectos musicales, sino que incorpora aspectos extra musicales, los cuales reafirman las ideas de nación e identidad que la banda promueve a través de su música.

2.2.4. El quechua como componente nativo

Uchpa fue la primera banda de rock en Perú que hizo uso del idioma quechua en su repertorio musical, convirtiéndose en una de las características más importantes y resaltantes

en la música que compone y ejecuta la banda.²⁹ Según el autor Juan Zevallos, este uso del idioma por Uchpa sirve a diferentes objetivos, siendo el más importante la búsqueda de la sensibilización de los pobladores urbanos con respecto a la lengua y tradición musical quechua como parte de una cultura viva.³⁰ Es claro que el uso del idioma quechua es una propuesta innovadora en el género rock en Perú, como señala Zevallos, ello connota una intencionalidad específica. El autor señala:

La producción de las canciones de Uchpa tuvo lugar en las postrimerías de la guerra interna que vivió el Perú (1980 - 2005). Los quechuas fueron las mayores víctimas de este conflicto armado originado por la implementación del neoliberalismo.³¹

A partir de la interpretación de Zevallos, el uso o recurrencia al idioma nativo es un recurso que pretende representar y ante todo reivindicar a las poblaciones más afectadas del conflicto armado que vivió el Perú en 1980. A la vez, más allá del uso del idioma encontramos otros factores que se vinculan a este. Es decir, a la mención que se hace del lugar de procedencia de los danzarines y músicos, así como el énfasis en el idioma quechua como lengua materna de los mismos.

2.3. Historia de Danzaq

Para explorar la historia de la obra Danzaq me basaré en el relato personal de Fredy Ortiz respecto a cómo se ha gestado la obra y cómo ha sido el proceso de composición, adicionalmente, se mencionan aspectos de la producción discográfica de la obra. Fredy Ortiz manifestó que, ³² entre la “música de los andes”, refiriéndose a la danza de tijeras, y la

²⁹ Pedro Cornejo, *Enciclopedia del rock peruano*, vol. 1, (Lima: Contracultura ediciones, 2018), 238.

³⁰ Juan Zevallos, “Los usos de la tradición musical quechua en las canciones de Uchpa”, *Revista Crónicas Urbanas. Análisis y perspectivas urbano-regionales* N°16, (2011): 64.

³¹ Zevallos, 64.

³² Fredy Ortiz en comunicación personal con la autora, Octubre 2019.

“música occidental”, refiriéndose al rock, existen similitudes que las compatibilizan para crear una fusión musical entre ambas.

A partir de su manifiesto, dichas similitudes abarcan la “mística” y los “acordes”, como elementos en común a ambos géneros. Por un lado, la “mística” de la que nos habla Ortiz alude al contexto en el que se desenvuelven estas prácticas musicales. Los rituales o ceremonias, como él los llama, son el ambiente donde se recrean ambas músicas. En el caso del rock por ejemplo, menciona las “misas negras” realizadas por los rockeros de los años setenta. Ortiz encuentra en ello una analogía con las pruebas de faquirismo ejecutadas por los danzantes y músicos durante la confrontación del *Atipanacuy* en la danza de tijeras.³³ Por otra parte, en cuanto a lo musical, Ortiz relata que desde muy temprana edad, por su mismo entorno, solía escuchar melodías y “acordes” de música tradicional de danza de tijeras, refiriéndose por “acordes” a la sonoridad de la danza. Fue la memoria que guardó de estas melodías y “acordes” las que usó para la creación de la obra *Danzaq*.

En cuanto al proceso de composición, Andrés Lares, mejor conocido con el pseudónimo de “Chimango”, en su condición de violinista reconocido de música tradicional de danza de tijeras, fue convocado para la grabación de *Danzaq*. Ortiz dejó en claro la participación activa que tuvo Lares en el proceso de composición: Ortiz entonaba las melodías extraídas de su memoria musical de infancia con el propósito de que Lares pudiera interpretarlas en el violín, sin embargo, el violinista en su intención de ejecutar dichas melodías, las “moldeaba” no deliberadamente, adaptándolas a aquellas melodías con las que él ya contaba en su memoria, como parte de su acervo cultural y repertorio violinístico. Estas

³³ Entiéndase por *Atipanacuy* a la competencia entre cuadrillas de danza de tijeras. Este término es también utilizado en Ayacucho para denominar a la primera serie de piezas de competencia que se toca a continuación del Pasacalle. En *Danzaq* son utilizados fragmentos del mismo.

melodías, que eran producto su bagaje cultural, hallaron correspondencia a nivel modélico con las melodías entonadas por Ortiz³⁴.

Marcos Maizel, primera guitarra y miembro co-fundador de la banda Uchpa también desempeñó un rol importante durante el proceso de composición de la obra Danzaq. Ortiz cuenta que en principio él se encargó de transmitir a Maizel las ideas de la melodía tradicional, de modo que este último procediera a darle una textura musical mediante la adición de acordes de guitarra, al mismo tiempo que tomaba nota de los mismos. A decir de Ortiz, conforme a la iniciativa por parte de la banda de concretar una música ligada al estilo de la banda de rock AC/DC,³⁵ se basaron en el subgénero hard rock para la creación musical.

La adhesión de este tipo de rock al estilo AC/DC un poco “pesado”, en palabras de Ortiz, “quedaba rítmicamente” a la música de danza de tijeras. Durante el proceso compositivo, los músicos tenían la sensación de una notoria “separación” entre las partes de rock y danza de tijeras, con lo que “no dejaba lugar a una fluidez musical”, refiere Ortiz. Ante este dilema la solución vino de parte de Maizel, quien para lograr dicha fluidez en la música, propuso unos acordes de guitarra eléctrica “fuertes”, señala Ortiz, mejor conocidos en el rock como *power chords*.

La idea de “músicas dulces” es empleada constantemente por Ortiz para señalar al hard rock y a la danza de tijeras, agrupándolas por afinidad para explicar su fusión musical. Finalmente la obra se publicó en Octubre del 2017 en las plataformas virtuales, como un adelanto de su lanzamiento oficial, programado para el año 2018 como parte del álbum “Rock Inka”. Sin embargo, hasta la fecha de culminación del presente trabajo de tesis, año 2021, la publicación del álbum musical aún no ha sido concretada.

³⁴ Entiéndase por modélico a una adjetivación del término ‘modelo’ de acuerdo a la teoría de Simha Aarom (2001).

³⁵ AC/DC es una banda de rock australiana, fundada por Malcolm y Angus Young en 1973.



Figura 2. Banda Uchpa. Fuente: Página oficial de Uchpa.
<https://www.facebook.com/uchparock>

3. EL SENTIDO ANDINO DEL VIOLÍN EN EL ROCK

3.1. El violín y la definición de lo tradicional: La danza de tijeras

La danza de las tijeras es una práctica músico-coreográfica originaria de los departamentos que conforman la zona denominada como Trapecio Andino: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. En Ayacucho se celebra la fiesta del *Yaku Raymi*, fiesta del agua que se celebra del 20 al 26 de Agosto. Esta fecha de celebración coincide con la temporada de lluvias, que para el mundo agrícola se traduce como prosperidad en las cosechas. En la fiesta se llevan a cabo representaciones de danza de tijeras como parte central en el desarrollo de la misma. En la contienda, los bailarines se someten a distintas pruebas de faquirismo,

tales como caminar sobre fuego o atravesarse la lengua, el rostro y la boca con grandes agujas. Dichas prácticas fueron heredadas como parte de la ancestralidad de la danza. Al respecto Arce señala:

La danza de las tijeras es una competencia entre dos o más cuadrillas (recordemos que una cuadrilla está formada por el trío violín – arpa - danzaq). Durante dos o tres minutos el danzante y sus músicos desafían a sus rivales, progresivamente, mediante pasos cada vez más acrobáticos, y esto durante horas. Este combate músico-coreográfico es llamado atipanacuy en Ayacucho.³⁶

Según el autor existe una diferencia entre los *Pequeños Atipanacuy* de los primeros días de fiesta, y el *Gran Atipanacuy* del día central. Por otra parte, el violín es el encargado de llevar la melodía principal de las distintas piezas o tonadas y a su vez define los motivos musicales según los días de fiesta.³⁷ En la obra *Danzaq* se emplean fragmentos musicales de *Atipanacuy* que son ejecutados únicamente en el violín. En estas melodías, la figura musical rítmica base es la síncopa: semicorchea, corchea y semicorchea, con variantes que a través de los ligados prolongan su duración y acentuación. Esto mismo ocurre en otras piezas que pertenecen a esta tradición, en ellas la síncopa y las tres corcheas por pulso son los patrones rítmicos más representativos, los cuales están sujetos a variaciones.

Es importante notar que en las piezas de *Atipanacuy* predomina un uso de las tonalidades sol mayor, mi menor y la menor. Ello guarda concordancia con *Danzaq* puesto que la obra está compuesta en la tonalidad de mi menor a excepción de la coda.

De igual manera, destaca que Andrés Lares en su condición de músico cultor de esta tradición musical, sea el intérprete de violín en la grabación de *Danzaq*. El violinista ejecuta el instrumento bajo su propia musicalidad aplicando la ornamentación y articulación

³⁶ Manuel Arce, *La danza de Tijeras y el violín de Lucanas*, (Lima: Instituto Francés de estudios andinos, 2006), 81.

³⁷ Yins Coronado, “La música en las fiestas de Navidad en Huanta, Ayacucho: tonadas y danza de tijeras,” *Antec. Revista Peruana de Investigación Musical* 4. no. 2 (2020): 158.

prototípica. En la sonoridad general de Danzaq todos estos atributos se constituyen en un sonido andino que expresa identidad nacional.

En la obra Danzaq el violín define al género musical tradicional de danza de tijeras en su integración al rock. Esta definición se da mediante la exposición de motivos melódicos pentafónicos y trifónicos, que son característicos de esta tradición musical y son ejecutados con su respectiva ornamentación y articulación prototípica por un músico cultor perteneciente a esta tradición. Asimismo, en Danzaq el violín expresa su calidad danzante en la ejecución a través del empleo del pulso o *beat* correspondiente a dicha tradición.

3.2. El violín y su función estructuradora en Danzaq

Uchpa presenta el uso de violín tradicional andino en cinco canciones de su repertorio, estas son: “Danzaq”, “Allinchacusaq”, “Hoja de coca”, “Por las puras” y “Condorchallay Aymaraes”. En todas ellas la presencia del violín es liderante y estéticamente enmarcada en la música tradicional.

La forma de interacción musical entre los elementos del rock y de la música tradicional andina, no es considerada por los integrantes de Uchpa propiamente como “fusión”. En una entrevista así lo señala Maizel: “Yo soy rock, yo no me considero fusión”, esto da cuenta del énfasis que pone el músico en tanto su auto ubicación como género rock. Sin embargo, el violín, representante del género andino, lidera a nivel melódico mediante la ejecución de pasajes musicales de Atipanacuy, mientras tanto, la armonía es tratada al estilo rock o en progresiones de blues. En esa textura musical, el uso del violín es no solo melódico y simbólico, sino que con sus participaciones marca las estructuras formales de la obra.

En Danzaq, se observa que el violín ejecuta el inicio y final de la obra así como los interludios instrumentales principales, ejecutando melodías tradicionales, y al ensamblar con la guitarra eléctrica. En estos pasajes, la guitarra eléctrica ejecuta la melodía del violín a una

octava descendente, por lo tanto, no existe una subyugación del violín a la música rock, sino que denota lo inverso. A continuación se presenta una transcripción formal de Danzaq:

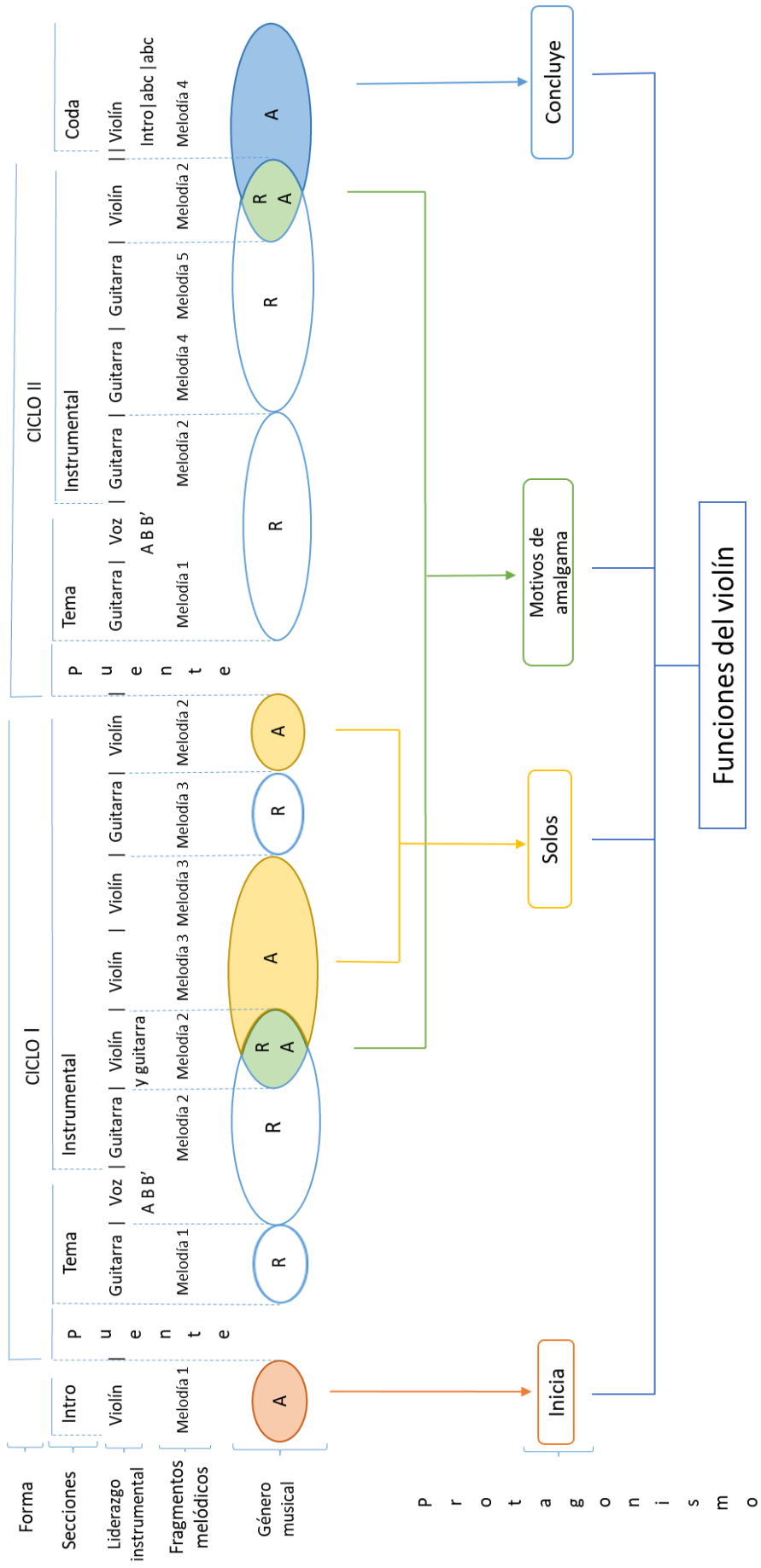


Figura 3. Funciones del violín en el análisis formal de Danzaq. Fuente: Elaboración propia

De acuerdo al análisis musical convencional, las funciones más importantes en la estructura general de Danzaq son conferidas al violín. Estas son: 1. En la Introducción, el violín es el instrumento que presenta el tema musical. 2. En los Puentes ejecuta fragmentos de amalgama, a unísono en conjunto con la guitarra eléctrica 3. En el Interludio, el violín asume un rol líder, y 4. En la coda, el violín cierra la obra en dupla con el arpa, ejecutando un fragmento de Atipanacuy.

La obra está estructurada sobre la tonalidad de mi menor con la ausencia del VI grado melódico, do. De acuerdo a la transcripción planteada las frases interpretadas en el violín son simétricas, estas constan de una frase musical de dieciséis tiempos, es el caso de las frases Melodía 1, Melodía 2 y Melodía 3. Por otra parte, en todas las frases musicales existe un predominio de la triada de mi menor.

La coexistencia de ambos géneros en el espacio musical oscila entre lo andino y el rock, a los cuales denominamos en la transcripción formal A y R, respectivamente. El violín, como representante de lo andino y la guitarra eléctrica, como representante del rock, son los componentes que sirven para determinar estos espacios musicales en los que a simple vista no son más que una amalgama entre A y R. De modo que, se manifiesta no solo la coexistencia “amable” de estos dos géneros, sino que además se expone una “confrontación”, estas interacciones se presentan en las partes denominadas Melodía 2 y tienen lugar en dos momentos de la obra.

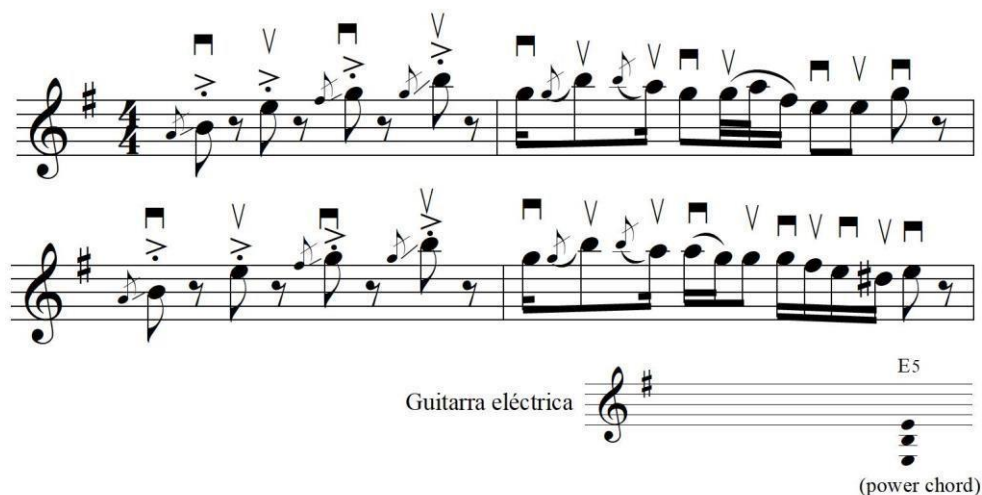
Luego de una escucha más atenta se distingue que en los espacios musicales no existe una negociación de elementos, ni de musicalidades. Ello se sustenta en la adaptación de R a A, es decir, el motivo ejecutado es distinto para R más no para A. Así, escuchamos a una guitarra eléctrica y un violín tocando la misma línea melódica. No obstante, la guitarra eléctrica se acopla a lo andino para luego desaparecer y dar paso a un predominio de A. De este modo las melodías ejecutadas en el violín definen a la estructura musical en la obra

Danzaq. Esto se da mediante el predominio de motivos melódicos que pertenecen a la tradición de danza de tijeras, los cuales actúan como introducción, puente, interludio y coda.

3.2.1. Función iniciadora: el solo

El violín hace su aparición de forma súbita en la obra *Danzaq* con el uso de un motivo musical tradicional, a modo de introducción. El uso de este motivo melódico y su ejecución con articulaciones y acentuaciones a la usanza de esta tradición musical le otorgan un sentido andino.

El rol de presentar el tema es conferido al violín que se desenvuelve en su ejecución como instrumento solista a lo largo de dos frases simétricas, desarrolladas en cuatro compases. La introducción se muestra en la siguiente transcripción:



The image shows a musical transcription for the piece 'Danzaq'. It consists of two staves of violin music and one staff of electric guitar accompaniment. The violin part is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. It features a melodic line with accents and slurs. The guitar part is written in treble clef, key of D major, and shows a power chord (E5) in the fifth fret.

Transcripción 1. Motivo introductorio de *Danzaq*. Fuente: Elaboración propia

La melodía que identificamos como Melodía 1, en el primer apartado de este capítulo, está construida sobre la escala de mi menor pentafónica y tiene la particularidad de incluir el VII grado alterado, re#. La inclusión del VII grado alterado en la melodía de *Danzaq* manifiesta la operatividad del mismo dentro de la obra, pues mientras que en *Danzaq*

sirve para el acoplamiento a todo el conjunto sonoro, en la música tradicional de tijeras no existe el empleo del VII grado. Esto es debido a que es predominantemente el violín el instrumento melódico que hace uso de la escala pentafónica. Las estructuras melódicas y armónicas que ejecutan los demás instrumentos están construidas sobre la escala diatónica de mi menor. De este modo, el uso de la sensible tonal en el violín dentro de una escala pentafónica sirve para afianzar no solo la yuxtaposición, sino sobre todo la unión y fusión de dos tipos de escalas presentes: diatónica y pentafónica, dentro de la obra.

Un hecho relevante es que este fragmento en su pervivencia como entidad musical ha sido encontrado en otras piezas transcritas de danza de tijeras. No obstante, estas piezas provienen de la localidad de Lucanas en la región Ayacucho. Según lo mencionado, en el proceso de composición, las melodías tradicionales halladas en Danzaq son aquellas que recuerda Ortiz durante su infancia vivida en Andahuaylas – Apurímac. Las características comunes halladas en las músicas de localidades contiguas que conforman la región de Trapecio andino, sugieren que esta práctica musical guarda modelos prototípicos comunes entre sí en toda esta región.³⁸ Así lo muestra a continuación el siguiente fragmento musical:



Transcripción 2. Modelo prototípico musical de la pieza *Alto ensayo* del departamento de Ayacucho. Fuente: Arce 2006

La trifonía,³⁹ las terminaciones de cada frase, en el tercer grado de la escala para la primera frase y en la tónica para la segunda, así como el inicio con el arpeggio de mi menor

³⁸ Entiéndase por modelo al prototipo de unidad musical, sea este a nivel melódico, rítmico o polifónico que se encuentra frecuentemente en las músicas de una determinada tradición.

³⁹ Línea melódica constituida de forma predominante por tres sonidos, los cuales generalmente forman parte de la tríada de la tonalidad.

en segunda inversión, son características comunes entre la Transcripción 1 y Transcripción 2. De este modo, los motivos melódicos-rítmicos de la obra Danzaq y el fragmento de la pieza Alto ensayo son correspondientes entre sí a través del concepto de modelo planteado por Simha Arom:

El modelo es el enunciado mínimo, [es] una representación sonora a la vez global y simplificada de una entidad musical, sea ésta estrictamente rítmica, melódico-rítmica o polifónica (...). El modelo equivale a la realización más simple de un fragmento, mientras pueda ser identificada como tal por los detentores de la tradición a la que pertenece.⁴⁰

En la propuesta de Arom se explica cómo a través del proceso de composición se establecieron los elementos musicales de la obra Danzaq. Para este propósito el vocalista Fredy Ortiz y el violinista Andrés Lares llegaron a un consenso mediante las sugerencias del vocalista sumadas a la ‘corrección’ del violinista. En ambos casos las propuestas de melodías fueron basadas individualmente en la memoria musical-cultural. Ese estado de consenso no está al margen del modelo, sino es la vigencia del modelo en sí misma.

De manera que, la negociación de lo musical entre Ortiz y Lares en Danzaq está sujeta a la estética o canon musical tradicional de la danza de tijeras. En este sentido, el autor Rubén López Cano dice lo siguiente:

Todas las sociedades valoran sus objetos musicales en torno a cánones más o menos indiscutibles o consensuados. El canon lo conforman compositores, intérpretes, piezas o géneros consagrados, celebrados por su alto valor estético y que sirven de medida de vara para la calidad musical.⁴¹

Por lo tanto, la función iniciadora denota un sentido andino a través del uso de modelos melódicos pertenecientes a la tradición de música de danza de tijeras. Esto tiene

⁴⁰ Simha Arom, “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral”, en *Las culturas Musicales*, ed. Francisco Cruces (Madrid: Editorial Trotta, S. A., 2001), 211.

⁴¹ Rubén López Cano, “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina,” en *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, ed. Juan Francisco Sans y Rubén López Cano (Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011), 217.

lugar a partir de la súbita irrupción de un solo de violín que, ejecutado a la usanza tradicional, inicia la obra Danzaq.

3.2.2. Espacios de liderazgo melódico

En los motivos de amalgama y en el puente de la obra Danzaq, el violín desempeña el rol de líder. Para ser percibido como líder dentro del momento musical de amalgama, el formato instrumental brinda la pista audible para corroborar lo previamente mencionado. El violín es el instrumento que lleva el registro más agudo en la homofonía,⁴² lo cual audiblemente le otorga el protagonismo en la amalgama con la guitarra eléctrica.

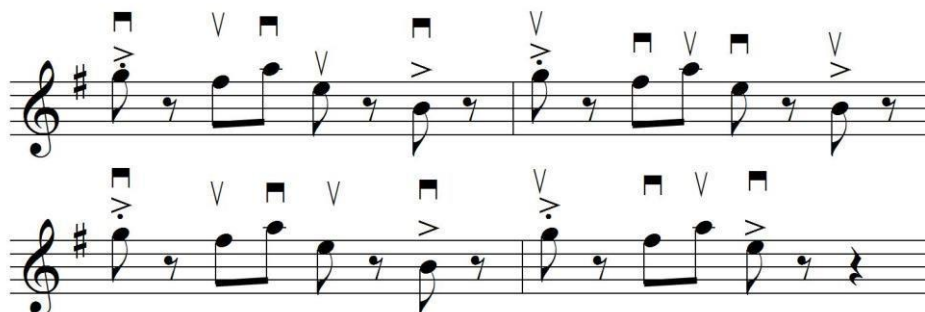
Además, el motivo musical de amalgama, señalado como Melodía 2, corresponde a un modelo melódico que pertenece a la tradición de danza de tijeras y dado que la guitarra eléctrica ejecuta la línea melódica del violín, esto se interpreta como la unión de ambos géneros.⁴³ Pero sobretodo, es entendido como la subordinación de la guitarra eléctrica al violín, puesto que esta no solo se acopla a la melodía del violín, sino que además, dobla una octava descendente dicha línea melódica. De este modo, se genera un marcado protagonismo del violín en esta sección de Danzaq, a través de la ejecución de un motivo melódico perteneciente a la tradición de danza de tijeras el cual es producido en un registro agudo, destacando dentro del formato instrumental. La pervivencia de este modelo musical en la tradición de danza de tijeras suele ser usado a modo de cierre, y a la vez como inicio de un nuevo momento o idea musical.

En el perfil melódico del segmento señalado como Melodía 2, se muestra que el modelo melódico-rítmico del primer compás se repite de manera idéntica a lo largo de los

⁴² Tipo de textura musical, donde dos o más voces son ejecutadas simultáneamente siguiendo la misma línea melódica.

⁴³ Entiéndase el término octava como la distancia que mide el intervalo de ocho grados entre dos notas de la escala musical.

siguientes tres compases. No obstante, hay una excepción en el último compás, donde el V grado, ubicado en el cuarto tiempo, es omitido. Como lo muestra la siguiente transcripción:



Transcripción 3. Motivo de amalgama de *Danzaq* en Melodía 2. Fuente: Elaboración propia

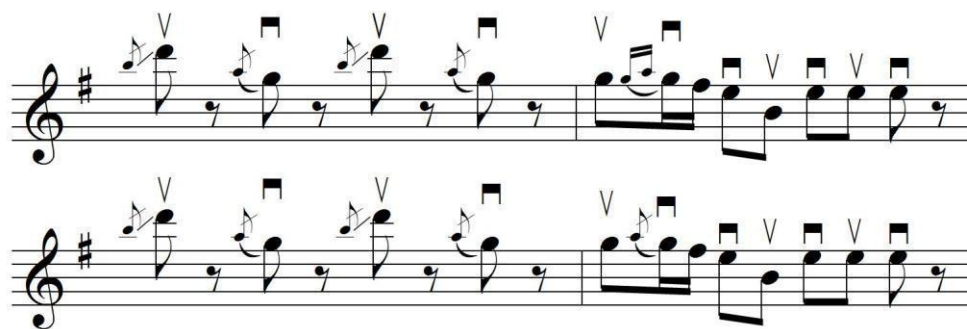
Teniendo en cuenta que fa y la son notas extrañas a la trifonía, queda evidente una prevalencia del acorde de mi menor. De igual manera, este modelo musical está presente como melodía común en la pieza Alto ensayo - Siu Sao en la tradición de danza de tijeras de Ayacucho. A continuación se muestra en la siguiente transcripción:



Transcripción 4. Fragmento de pieza N° 7 *Alto ensayo-Siu Sao*. Fuente: Arce 2006

El siguiente fragmento musical denominado puente en la estructura de la obra, corresponde a la parte señalada como Melodía 3 y se divide en dos secciones: M3a y M3b. La primera sección M3a inicia con intervalos disjuntos de quinta justa, esto es un indicador para la distinción de este fragmento melódico como un momento específico en la danza

tradicional. Las melodías que pertenecen a un momento específico en la danza donde existe un uso deliberado del intervalo de 5ª justa, son clasificadas por Arce como piezas de Bravura. El autor señala que en las piezas de bravura el danzante, a través de “saltos espectaculares”, despliega plenamente su maestría dancística con el objetivo de destacar en la contienda.⁴⁴



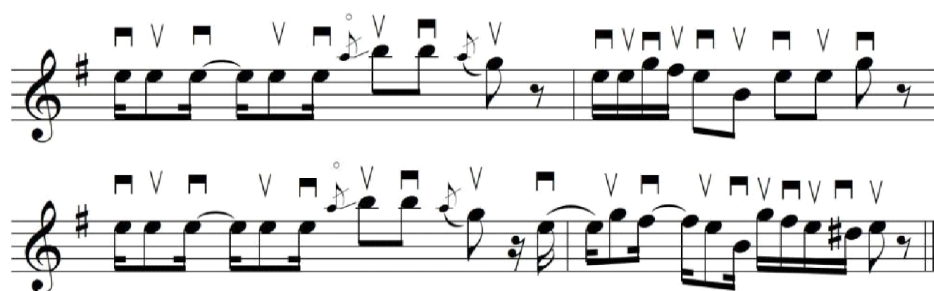
Transcripción 5. Fragmento de la Melodía 3a de solo de violín de *Danzaq*. Fuente: Elaboración propia

La relación entre melodía y coreografía se refleja en la utilización de intervalos musicales conjuntos o disjuntos. Los intervalos disjuntos se caracterizan por una mayor acentuación en su articulación que da la impresión de silencio entre notas musicales, mientras que los pasajes con intervalos conjuntos dan una sensación de continuidad y fluidez. Por ende, la ejecución de intervalos disjuntos de 5ª justa en la sección M3a, están reservados para el momento en que el danzante hace la mayor muestra de su habilidad coreográfica a través de saltos vivos y fugaces. Entretanto, los pasajes melódicos con intervalos conjuntos se prestan para otros momentos de la danza en los que no se suscita el despliegue acrobático del danzante.

En la segunda sección M3b existe la misma conformación interválica por salto de 5ª justa, aunque esta vez este suceda entre el segundo y tercer tiempo de la frase musical. Tal como en el caso anterior, el modelo melódico halla su correspondencia en la transcripción

⁴⁴ Arce, 87.

de la pieza Waychay - Alto Ensayo. A continuación, la transcripción de la Melodía 3b de Danzaq y la transcripción de la pieza Alto ensayo:



Transcripción 6. Fragmento de la Melodía 3b de solo de violín en *Danzaq*.
Fuente: Elaboración propia



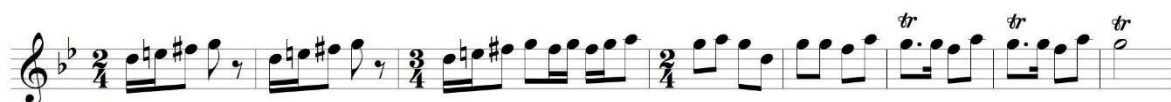
Transcripción 7. Fragmento de pieza N°6 *Alto ensayo-Waychaw*. Fuente: Arce 2006

A través de la correspondencia de los modelos melódicos entre Danzaq y piezas del repertorio tradicional, se muestra de qué manera Uchpa establece el sentido andino en su música. Asimismo, la presencia del intervalo de 5ª justa en toda la sección Melodía 3, es muestra de que el uso del modelo melódico en este pasaje pertenece a un corpus musical reservado para un momento específico de la danza tradicional.

3.2.3. El violín se reafirma en lo tradicional

El motivo de coda anteriormente identificado como Melodía 4, a modo de anexo, es propiamente una melodía tradicional de danza de tijeras ejecutada en el respectivo formato instrumental, esto es, solo violín y arpa. Entre estos dos cordófonos, el violín continúa siendo el protagonista, puesto que se destaca el virtuosismo del violinista. Entretanto, el arpa ejecuta

acordes al unísono en la mano derecha, mientras que en la mano izquierda ejecuta los bajos, tratándose estos de las notas principales de la melodía. A continuación, la transcripción del fragmento inicial que corresponde a la sección del violín en la coda de Danzaq (Ver anexo 3).



Transcripción 8. Fragmento inicial de violín en la coda de Danzaq. Fuente: Elaboración propia

La estructura está sustentada en un fragmento escalístico basado en el tetracordio superior de sol menor, es decir V - VI - VII# - I. Este fragmento inicial de coda es un fragmento de la música tradicional de danza de tijeras que corresponde a la pieza Waychay. Una variante de este fragmento ha sido citada por Arce como introductoria en su pervivencia como modelo musical:



Transcripción 9. Transcripción de la pieza *Waychaw* realizada por Arce. Fuente: Arce 2006

De este modo, la permanencia del modelo musical da cuenta de que existe una presencia de músicas tradicionales en su interacción con otras. Sin embargo, aunque el modelo musical básico permanece dentro de sus caracteres principales, está sujeto a variaciones.

3.3. Elementos del violín andino en la estética sonora de Danzaq

3.3.1. El uso enérgico del arco

En la tradición de danza de tijeras el volumen sonoro del violín es fundamental para destacarse dentro de las cuadrillas. La importancia del volumen instrumental radica en que la melodía sea perceptible por encima de elementos ajenos a la cuadrilla buscando destacarse, este mismo concepto es aplicado en Danzaq.

Para no forzar el sonido a través de una presión suplementaria con el brazo derecho sobre el arco, el violinista aplica la mayor tensión posible en las cerdas. Con el tiempo lo usual es que, en este tipo de arco por su peso ligero, se tienda a deformar la baqueta, tomando la forma de semicírculo, más o menos pronunciada según la tensión ejercida en las cerdas.

Tratándose de Andrés Lares el músico que interpreta las partes de solo de violín en la obra Danzaq, se destaca su origen como violinista procedente del distrito de Cabana, provincia de Lucanas en el departamento de Ayacucho, con lo cual se visibiliza la relación de sus recursos técnicos de ejecución con los previamente expuestos.

Andrés Lares ejecuta usando dos tercios de la totalidad del arco, el cual sujeta antes de la nuez con la parte superior de los dedos a la altura de las falanges medias de la mano derecha.⁴⁵ Esta forma particular de sujeción del arco hace que la articulación mantenida por Lares, en la mayor parte de su ejecución, suele ser equivalente a un *detaché* corto y de carácter muy enérgico.⁴⁶ Al ser la mano derecha la que se encarga de concretar el sonido a través del arco, diversos factores son los que determinan su ejecución, tales como: la forma de sujetar el arco, la ubicación de la mano derecha en relación a una determinada zona del

⁴⁵ La nuez es la parte del arco que se ubica en el talón del mismo y es donde se crea tensión en las cerdas.

⁴⁶ En la técnica clásica de violín el término *detaché* significa ejecutar las notas separadas en relación al arco, una arcada para cada nota.

arco y la parte de la mano que entra en contacto con la vara,⁴⁷ ya sea más hacia la palma o hacia los dedos.

Por lo tanto, el uso del arco con estas características proporciona al violinista una sujeción de manera natural, con mayor estabilidad y comodidad. Ello repercute de manera directa en la producción sonora, en la cual prevalece un carácter enérgico, así como en otros elementos de la ejecución del violín en Danzaq, tales como: el timbre, la ornamentación y articulación.

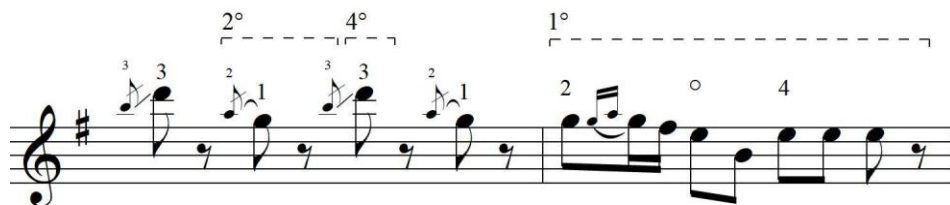
3.3.2. La cualidad tímbrica brillante

Partiendo de la premisa de que el objetivo del violín en la tradición de danza de tijeras es destacar sonoramente, todos los recursos aplicables en su ejecución servirán a dicho propósito. Del mismo modo, una serie de recursos técnicos determinan la sonoridad del violín en Danzaq.

Las diferentes posiciones empleadas en la ejecución del violín son determinantes en el resultado de la cualidad tímbrica. Las posiciones mayormente utilizadas por los violinistas de esta tradición son la 1° y la 4°. De manera general las posiciones intermedias, tales como la 2° y la 3° son empleadas con menor frecuencia. El uso de estas dependerá de la destreza del ejecutante, debido a que es necesario contar con fuerza muscular entrenada en el dedo meñique de la mano izquierda para lograr su efectividad. La predilección por el uso del dedo anular en la ejecución de esta música radica en que este posee mayor fuerza y, por lo tanto, brinda mayor estabilidad. Lo descrito se evidencia en la transcripción de las posiciones y digitaciones del siguiente fragmento de la Melodía 3 de Danzaq:⁴⁸

⁴⁷ La vara, también llamada baqueta, es una parte del arco del violín, generalmente fabricada de madera. En ella se insertan las cerdas que se sujetan en ambos extremos del mismo.

⁴⁸ Entiéndase por digitación a la determinación de la ubicación y posición de los dedos con respecto a la tastiera del violín.



Transcripción 10. Logro de la cualidad tímbrica en las posiciones 2°, 4° y 1° en Melodía 3 de *Danzaq*. Fuente: Elaboración propia

Aun cuando no sea posible visualizar la performance de Andrés Lares en *Danzaq*, una audición más atenta de la grabación deja percibir el tecnicismo empleado en la mano izquierda, para la obtención de la cualidad brillante del timbre. En la Trascricpción 10 se observa que el pasaje es ejecutado en tres distintas posiciones: 2°, 4° y 1°. No obstante, aunque no forme parte de las posiciones aplicadas, el empleo de la 3° posición es la cual facilitaría la ejecución del pasaje completo sin necesidad de realizar otros cambios de posición y sobre todo, brindaría un resultado tímbrico más uniforme, aunque menos brillante.

En cambio, el pasaje es realizado a través del desplazamiento en tres posiciones, de manera que el sonido es producido prevalentemente en la 1° cuerda, es decir, en la cuerda más aguda. De modo que, mediante el empleo de diferentes posiciones queda expuesta una predilección por el uso de la primera cuerda, así como un retorno a las posiciones más bajas, lo cual resulta en una cualidad tímbrica más brillante e incisiva.

3.3.3. Ornamentación y articulación prototípica

ORNAMENTOS⁴⁹

En los cambios de posición, el portamento hacia las notas más agudas es ejecutado con el mismo dedo desde la nota de partida hasta la nota de llegada, suscitándose

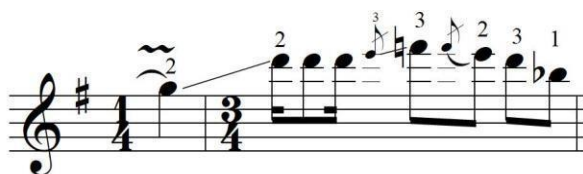
⁴⁹ Sonidos o grupos de sonidos que sin formar parte de la estructura básica musical, son introducidos en el diseño melódico con un objetivo expresivo.

glissandos.⁵⁰ Teniendo en cuenta que los constantes cambios de posición son resultado de una predilección por la búsqueda de la cualidad brillante del timbre, el glissando se vuelve un elemento prevalente y característico en la obra *Danzaq*, de modo que trasciende a ser un adorno, es parte de la musicalidad en sí misma.

Esta recurrencia al glissando, presente en las melodías de *Danzaq*, se muestra a continuación en las Transcripciones 11 y 13:



Transcripción 11. Glissandos en fragmento de motivo de introducción de *Danzaq*. Fuente: Elaboración propia



Transcripción 12. Prevalencia del glissando en fragmento de la Coda de *Danzaq*. Fuente: Elaboración propia

Para la ejecución de glissandos los intervalos que se emplean son los de 2^a y 3^a mayor y menor en ambos casos, siendo el ámbito más amplio el de 5^a justa como se observa en la Transcripción 12, este fragmento aparece en la parte de la coda y se ubica como transición entre la introducción y la parte A de la misma.

Otro ornamento que es frecuente en estas melodías es la apoyatura, en el caso de *Danzaq* estas se producen permanentemente en los mismos grados tonales de la escala: para

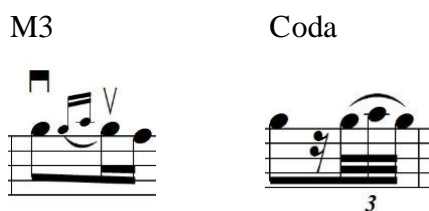
⁵⁰ En la técnica clásica de violín significa que la mano izquierda que toca las notas en el diapasón recorre rápidamente un ámbito interválico con el mismo dedo, de modo que se escuchan todos los sonidos que se encuentran en medio de la nota de partida y la nota de llegada.

llegar al III grado en sentido descendente por intervalo de 2ª mayor, para llegar al IV grado por intervalo descendente de 2ª mayor y para llegar al V por intervalo de 3ª mayor en sentido ascendente. Estos son ornamentos consustanciales y característicos de los pasajes melódicos de las secciones Melodía 1 y Melodía 3 de la obra *Danzaq*, como se observa a en la Transcripción 13:



Transcripción 13. Apoyaturas frecuentes en III, IV y V grado en fragmentos de Melodía 1 y Melodía 3 de *Danzaq*. Fuente: Elaboración propia

Otro ornato hallado en *Danzaq* es el mordente superior, cuya definición según Dionisio De Pedro es: “[la] ejecución rápida y alternada de una nota real con su auxiliar superior diatónica.”⁵¹ En *Danzaq*, el único grado tonal sobre el que se ejecuta el mordente superior es el III grado, tal como lo muestran los siguientes ejemplos:



Transcripción 14. Mordente superior sobre el III grado en fragmentos de Melodía 3 y Coda de *Danzaq*. Fuente: Elaboración propia

Sobre la nota sol se forma un intervalo de 2ª mayor ascendente que se ejecuta con velocidad. Esta articulación aparece en dos momentos a lo largo de la obra; el primero es en

⁵¹ Dionisio De Pedro, *Teoría de la Música* Vol. 1. (Madrid: Real Musical, 1990), 188.

la segunda sección de la Melodía 3, mientras que el segundo es en la parte final introducción de la coda. Asimismo, otro adorno de uso poco frecuente en Danzaq es el trino, el cual aparece únicamente hacia el final de la coda. Esta repetición alternada y rápida sólo se ejecuta sobre la nota sol, es decir, sobre el III grado de la tonalidad, así lo muestra la Transcripción 15:



Transcripción 15. Trino en la parte introductoria de Coda en *Danzaq*.
Fuente: Elaboración propia

La apoyatura, el mordente y el trino, a excepción del glissando, son ornamentos que están sujetos al accionar del tercer dedo o anular en la primera posición para la ejecución del violín. Cada ornamento está diferenciado por la velocidad en la ejecución en que sucede el ‘martilleo’ del tercer dedo.


ARTICULACIONES

En Danzaq, el uso de *staccato* al inicio de la pieza resalta por el carácter enérgico con que se ejecuta, esto deja en el oyente una marcada sensación de ímpetu como primera impresión. En la teoría de De Pedro se hace referencia al *staccato* como “una ejecución destacada, suelta [en que las] notas pierden más o menos la mitad de su valor”.⁵² Siguiendo al autor, en Danzaq se corrobora esta intencionalidad por destacar determinadas notas con la sensación de corte en referencia a la duración real de las notas.

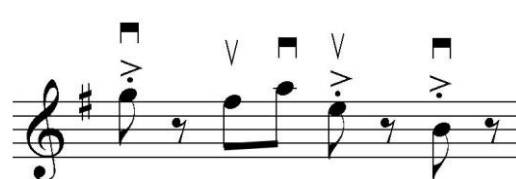
⁵² Dionisio De Pedro, 158.

De igual manera, junto al staccato es evidente la presencia de *sforzato*.⁵³ El manejo de ambas articulaciones en conjunto confiere el sonido característico de la obra en secciones como las Melodías 1 y 2, tal como se observa a continuación:

M1



M2



The image shows two musical staves, M1 and M2, in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). M1 consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. M2 consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Both staves feature staccato markings (a vertical line with a flag) and sforzato markings (a 'V' symbol) above the notes.

Transcripción 16. Staccato y Sforzato en fragmentos de la Melodía 1 y Melodía 2 de *Danzaq*. Fuente: Elaboración propia

Los recursos del uso del arco previamente expuestos tienen una repercusión directa en las articulaciones, de modo que, el resultado del veloz desplazamiento sobre las cerdas facilita la ejecución del detaché y staccato acentuado de manera natural. Los elementos musicales del violín andino que sirven a la ejecución de la obra *Danzaq*, tales como: el uso del arco, las posiciones de la mano izquierda, las articulaciones, las ornamentaciones y las acentuaciones, confluyen en el objetivo de destacar audiblemente al violín dentro de la atmósfera musical de *Danzaq*. Por consiguiente, a través de estos recursos interpretativos en el violín se logra el destaque de la sonoridad de danza de tijeras, la cual confiere el sentido de identidad andina a la obra *Danzaq*.

⁵³ El término *sforzato* indica que se debe tocar con ataque fuerte y disminución rápida de intensidad.

CONCLUSIONES

La llegada del *rock and roll* a Perú generó el surgimiento de bandas nacionales. Estas bandas buscaron de diferentes formas dar al género musical foráneo un sentido identitario, construyendo algunas de ellas su sentido de nacionalidad recurriendo al uso de elementos, sonidos, instrumentos y melodías características de la expresión musical específicamente andina. Esta búsqueda de una identidad nacional en la práctica del rock en Perú se extiende hasta la actualidad, es en el contexto político-social y de marcada interacción global-local que la banda Uchpa integra elementos performativos y sonoro-musicales de sentido etnicitario en su creación musical rockera en Perú. Uchpa elabora su música empleando melodías tradicionales, frases musicales de danzas y otros elementos expresivos de carácter performativo de la tradición andina, tales como: el idioma quechua, la vestimenta alusiva a lo incaico o al danzante de tijeras o *danzaq*, la inclusión de un elenco de danzantes de tijeras y la exhibición de la bandera multicolor o tawantinsuyana y la bandera del Perú.

En el repertorio de Uchpa, el uso del violín define un sentido de identidad nacional al emplearse como un elemento sonoro y visual, propio de una tradición musical de Perú como es la danza de tijeras. Este sentido de identidad de carácter nacional en la música se manifiesta en la estructura musical de *Danzaq*, a través del empleo de motivos melódicos pentafónicos y trifónicos, característicos de la sección llamada *Atipanakuy* de la danza de tijeras de Ayacucho. El músico violinista que interpretó en la grabación de *Danzaq* es un reconocido cultor de esta música, nativo de Ayacucho, quien ejecuta el instrumento bajo su propia musicalidad; al aplicar ornamentación y articulación prototípica de su cultura musical, la sonoridad general de la obra *Danzaq* se constituye en un sonido de identidad cultural, en este caso nacional.

El liderazgo instrumental en *Danzaq* está asignado al violín. La aplicación de este instrumento cumple una función estructuradora en la composición de la obra, al delimitar

con sus participaciones musicales las secciones principales, ejecutando motivos melódicos específicos. Uchpa asigna al violín el rol de la presentación de la obra, así como el liderazgo de las partes del interludio instrumental, y finalmente el rol de dar conclusión a la obra. El Atipanacuy final se presenta en el formato instrumental tradicional de arpa y violín, dupla que reafirma la raigambre del sonido andino en la concepción estética de la obra.

La sonoridad del violín está determinada, técnicamente, por las características de sujeción del arco, propias de la tradición musical de la danza de tijeras ejecutadas en la grabación por el músico cultor Andrés Lares. La peculiaridad de la sujeción del arco determina de manera directa en el carácter enérgico y la sonoridad prevalente del violín en toda la obra; esta cualidad enérgica deja de ser un recurso complementario y temporal, pues constituye el carácter de la música en sí mismo. A su vez, este uso enérgico del arco determina la producción de articulaciones específicas del género musical. La ejecución del violinista Lares suscita el veloz desplazamiento del arco sobre las cuerdas, produciendo sonidos culturalmente determinados que son equivalentes a los sonidos *detaché* y *staccato* acentuado.

La cualidad tímbrica brillante e incisiva que caracteriza al sonido del violín en Danzaq es resultado del uso de determinadas posiciones de la mano izquierda en el instrumento, sobre todo, es consecuencia del uso de la primera cuerda en su registro prevalentemente agudo. Esta preferencia por una cualidad tímbrica brillante está expresada por el uso de la primera cuerda en constantes cambios de posición, los cuales a su vez generan una prevalente ejecución del *glissando*.

Por consiguiente, los elementos del violín andino en la ejecución de la obra Danzaq, sean estos: el uso del arco, las posiciones de la mano izquierda, las formas de articulación y ornamentación, confluyen en una estética sonora que caracteriza lo tradicional en la obra Danzaq. A diferencia de otras bandas de rock que emplearon instrumentos musicales

tradicionales, ejecutados fuera de los cánones de la cultura de la cual provienen, Uchpa integra al rock la sonoridad y música del violín bajo sus propios cánones musical-culturales.

Asimismo, en la música de Danzaq existe una intencionalidad estética de tomar lo andino y ejercerlo en su música de acuerdo al canon tradicional. Esta asunción de lo andino significa una forma de generar identidad dentro de la práctica del rock. La obra muestra estados de confrontación en que lo global, como la guitarra eléctrica y la batería, ha sido asumido bajo el canon de lo local. En este sentido, se ha incluido la sonoridad prevalente de un instrumento representativo de una tradición andina, que a su vez está dotado de un simbolismo de resistencia cultural y una representación de subsistencia ante la violencia política.

Finalmente, lo tradicional en Danzaq refiere a una música de desafío corporal y físico, que análogamente, se traslada a la música, donde el violín está en desafío constante con otro instrumento que es la guitarra eléctrica, en tanto líder en la música rock y que al final resulta victorioso al reunirse con el arpa para interpretar un fragmento de Atipanacuy. Además, el hecho de tomar una expresión musical andina con un significado específico dentro del contexto político de guerra interna, para construir con ella un sentido de identidad nacional, denota un compromiso ideológico, histórico, étnico y social en las músicas de expresión urbana en Perú.

REFERENCIAS

- Arce, Manuel. *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: Instituto Francés de estudios andinos, 2006.
- Arom, Simha. “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral.” En *Las culturas musicales*, 203-232. Editado por Francisco Cruces. Madrid: Editorial Trotta, S. A, 2001.
- Bazo, Fabiola. *Desborde Subterráneo*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo, 2017.
- Cornejo, Pedro. *Alta Tensión. Breve historia del rock en el Perú*. Lima: Contracultura Ediciones, 2018.
- Cornejo, Pedro. *Enciclopedia del rock peruano*. Vol. 1. Lima: Contracultura Ediciones, 2018.
- Coronado, Yins. “La música en las fiestas de Navidad en Huanta, Ayacucho: tonadas y danza de tijeras.” *Antec. Revista Peruana de Investigación Musical* 4, no. 2 (2020): 153-164.
- Cruces, Francisco. “Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas,” *Trans-Revista transcultural de Música*, no. 8 (2004): 20.
- De Pedro, Dionisio. “Expresión” (pp. 140 - 162). “Adornos” (pp. 176 - 209). *Teoría de la Música*. Vol. 1. Madrid: Real Musical, 1990.
- Favoretto, Mara. “La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos.” En *Resonancias*, 18, no.34 (2014): 69-87.
- Ibarra, Miguel. “Reflexiones en torno a la presencia de instrumentos musicales aerófonos andinos en contextos educativos urbanos en el ámbito local.” En *Revista de pedagogía en música*, 2, no. 2 (2014): 93-104.
- Kartomi, Margareth. “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: Una discusión de terminología y conceptos.” En *Las culturas Musicales*, 357-382. Editado por Francisco Cruces. Madrid: Editorial Trotta, S.A, 2001.
- López, José Ignacio. “El ritual de lo habitual: apuntes introductorios sobre un rock nacional peruano.” En *Antec. Revista Peruana de Investigación Musical* 4, no. 1 (2020): 60-85.
- López-Cano, Rubén. “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina.” en *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, edición de Juan Francisco Sans y Rubén López Cano, 217-251. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011.

- Martí, Josep. “Música y etnicidad.” En *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, 117-139. Balmes: Deriva Editorial SL, 2000.
- Melgar, Francisco. “La oposición entre el rock y la nueva ola: un constructo de autenticidad en la historiografía del rock peruano.” *Antec. Revista Peruana de Investigación Musical* 4, no. 2 (2020): 48-61.
- Patiño, Paola. “Patria y goce: una aproximación a la producción y consumo de lo popular por la clase alta limeña.” Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica de Perú, 2012.
- PeruHDTV. “Uchpa – Imagen de la Música – TVPERU – PeruHDTV.” Noviembre 17, 2015. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=4zU5PJ4G2hs&t=505s>
- Revilla, S. “Música e identidad. Adaptación de un modelo teórico”. *Cuadernos de etnomusicología* no. 1, 5-28, 2011.
- Rozo, Bernardo. “Los territorios del violín, implicaciones actuales que un instrumento pone en evidencia sobre la idea que tenemos hoy de ‘área y popular’ en la música” En *El violín en Bolivia*, 49-69. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2011.
- UCHPA. “UCHPA-Danzaq” UCHPA. 20 de octubre de 2017. Video, 3m59s. https://www.youtube.com/watch?v=f_5TbqJb3K8
- Vila, Pablo. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* N°2, (1996): 0 – 27. Acceso 10 de Junio, 2021. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>
- Volinsky, Nan. “Poniéndose de pie. Técnica de interpretación del violín y resurgimiento étnico entre los quechuas de Saraguro, Ecuador.” En *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los andes*, 117-148. Editado por Gisela Cánepa. Lima: Pontificia Universidad Católica, 2001.
- Ypeij, Annelou. “Cholos, Incas y fusionistas: El nuevo Perú y la globalización de lo andino” En *European Review of Latin American and Caribbean studies*, 94, (2013): 67-82.
- Zevallos, Juan. “Los usos de la tradición musical quechua en las canciones de Uchpa”. *Revista Crónicas Urbanas. Análisis y perspectivas urbano-regionales* N°16 (2011): 63-76.

ANEXOS

Anexo 1. Fredy Ortiz mostrando la bandera multicolor y “Quechele” simulando ritual de pago a la tierra en un concierto



Fuente: <https://www.joinnus.com/PE/arte-y-cultura>

Anexo 2. Fredy Ortiz flameando la bandera del Perú durante su performance



Fuente: <http://nestorunimusica.blogspot.com/2013/04/uchpa-1994.html>

Anexo 3. Parte del violín en la coda de Danzaq

The musical score consists of five staves of music in G minor (one flat). The first staff is in 2/4 time and features a melodic line with trills (tr) and a final measure in 3/4 time. The second staff is in 3/4 time and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is in 3/4 time and includes triplet markings (3) over eighth notes. The fourth staff is in 3/4 time and continues the rhythmic pattern. The fifth staff is in 3/4 time and concludes the piece with a final measure in 3/4 time.

Fuente: Elaboración propia