

“Dos, tres, grabando”: la tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso del huayno peruano

Julio Mendivil

“Dos, tres, grabando”: la tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso del huayno peruano*

En el presente texto propongo que la tecnología del sonido y las técnicas de grabación jugaron un rol importante en la constitución del huayno peruano a partir de la segunda mitad del siglo XX. El artículo recorre las estrategias de naturalización de los medios emprendidas por músicos andinos para presentarse como portadores de una tradición antigua y no como modernos. Especial mención recibe el trabajo del compositor y cantante ocobambino Luis Ayvar, que se vale de las técnicas digitales para producir huaynos “tradicionales”. El artículo se basa sobre una experiencia etnográfica de “audición participante” en las grabaciones que desde el año 2002 vengo realizando con Luis Ayvar.

Palabras clave: huayno, música andina, tecnología del sonido, tecnología del sonido y medios.

Sound Technology and the Naturalization of Sounds in the Peruvian *Huayno*

In this text I suggest that sound technology the recording techniques played an important role in the formation of the Peruvian *huayno* since the second half of the 20th Century. The article discuss the strategies of naturalization of media undertaken by Andean musicians in order to represent themselves as advocates of an old tradition and not as modern-oriented artists. Special attention is paid to the work of the composer and singer Luis Ayvar, from Ocobamba, who uses digital techniques to produce very “traditional” *huaynos*. The research is based on an ethnographic experience of “participant listening” which I have been conducting since 2002 in Luis Ayvar’s recordings sessions.

Keywords: huayno, Andean Music, sound technology, recording techniques and media

* Una primera versión de este texto fue leída en el Segundo Encuentro Internacional de Musicología con motivo de la II Bienal de las Artes Musicales, en diciembre del 2010, en Loja, Ecuador.

En un texto algo reciente se pregunta Veit Erlmann, haciendo eco de una reflexión de James Clifford ¿dónde quedó el oído etnográfico?¹ Efectivamente el paradigma etnomusicológico se ha dejado llevar por el visualismo occidental, olvidando que las culturas también se oyen. Quiero comenzar por ello proponiendo lo que voy a denominar “audición participante” como paradigma para la etnografía de procesos de grabación². Me interesa mostrar que prestando oído a las grabaciones en las sesiones de estudio se puede sacar a relucir, mediante una arqueología medial, la forma cómo la tecnología del sonido y los medios fueron conformando la producción musical andina desde mediados del siglo XX hasta nuestros días³. Antes de ello voy a permitirme una pequeña digresión de carácter teórico.

Afirmar que la tecnología del sonido influyó de manera determinante en el desarrollo de la música a nivel mundial puede parecer un lugar común a primera vista. Sin embargo, al observar la atención que se le ha prestado a ésta en los estudios de músicas tradicionales se tiene pronto la impresión de que etnomusicólogos y etnomusicólogas tendieron a obviarla, pues la consideraron siempre como un factor externo al objeto de estudio y por tanto pernicioso. La relación entre músicas populares o tradicionales y las innovaciones tecnológicas ha sido, por cierto, como anota Timothy Taylor, fundamentalmente, analizada desde un determinismo tecnológico de tipo adorniano, cuando no desde una posición voluntarista que resalta, al estilo de los Estudios Culturales, las respuestas populares a estas supuestas “agresiones” de la tecnología occidental mediante asimilaciones o adaptaciones⁴. La lectura que voy a proponer sobre los

1 Veit Erlmann: “But what of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses”, en Veit Erlmann (ed.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity* (Oxford & New York: Berg, 2004), p. 1.

2 No me refiero aquí al término “participant listening” acuñado por Richard Middleton para abordar la formación social de la escucha, la cual involucra no sólo lo textual o lo performativo sino también lo gestual y lo somático. Middleton ha propuesto la idea del *scholar-fan*, aduciendo que el ser fan ofrece al investigador justamente la posibilidad de aprender esas formas inconscientes de socialización musical que tienen lugar en la escucha y que no son transmitidas en forma explícita en ningún momento. Sin pretender refutar dicha concepción, quiero tomar distancia en cuanto el término que planteo aquí se refiere a la idea de escuchar cómo se está grabando una pieza musical en función de tecnologías y hábitos auditivos desarrollados en el estudio de grabación con los músicos. Véase Richard Middleton: “Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap”. *Popular Music*, 12, 2 (1993), p. 180.

3 Las informaciones sobre técnicas de grabación sin mención bibliográfica recogen datos de entrevistas con el sonidista Ricardo Garrido, con el productor y sonidista Juan Arce y con los intérpretes de huayno Julio Humala, Manuelcha Prado y Marino Martínez; así mismo se basan en experiencias personales como músico de sesión de huayno en diversos estudios durante los años 80 y, muy especialmente, en la participación en las grabaciones del cantante apurimeño Luis Ayvar a partir del 2002, que se realizaron de manera multilocal en diversas ciudades de Alemania y el Perú.

4 Timothy Taylor: *Strange Sounds. Music, Technology & Culture* (New York, London: Routledge, 2001). pp. 23-24.

medios y las técnicas de grabación difiere de ambas posiciones y está fundada en la certidumbre de que, como nos recuerda Taylor, la tecnología desarrolla siempre una vida social mediante un uso concreto⁵. Creo con Jonathan Sterne que la oposición entre original y copia que ha acompañado la desconfianza etnomusicológica para con los medios se funda en la convicción, errada, de que la reproducción técnica no genera sino conserva el sonido, motivo por el cual la valoración de ésta se centra en la fidelidad con que reproduce un supuesto momento originario⁶. Me interesa entonces observar las grabaciones como técnicas de producción y no de reproducción de música. Dentro de ese marco, es mi intención hacer evidente cómo los medios reestructuraron el huayno peruano tradicional, insertándolo en el mundo de lo comercial y lo masivo.

Aunque algunos estudiosos como Michael Chanan, Paul Théberge o Jonathan Sterne han estudiado el papel fundamental de la tecnología de grabación en la transformación de la música pop y el rock en el siglo XX o de la escucha⁷, son escasos los estudios etnomusicológicos que han analizado este proceso y el de la injerencia medial con relación a las culturas tradicionales⁸. Voy a mencionar de forma escueta tres de ellos que presentan aspectos de interés para este trabajo. En primer lugar quiero referirme al libro *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India* de Peter Manuel, en el cual el etnomusicólogo americano analiza las transformaciones estructurales que sufrió el Ghazal del norte de la India en la segunda mitad del siglo XX con el advenimiento del casete como soporte de audio. Este nuevo soporte, según Manuel, impulsó la emergencia de un estilo determinado de Ghazal que, a diferencia de la forma popularizada por el cine hindú, se centraba en sonidos menos estridentes y más melódicos al dar preferencia a instrumentos como el santur, el surmandal o la guitarra, que se acoplaban mejor a la reproducción auditiva en dicho formato⁹. En segundo lugar quisiera hacer mención del libro *Sound of Africa. Making Music Zulu in a South African Studio* de la etnomusicóloga sudafricana Louise Meintjes, que indaga de manera prolija el uso de la tecnología de grabación por parte de músicos negros en Sudáfrica para construir un sonido zulú "auténtico". Meintjes muestra en su trabajo que la construcción de autenticidad en la música zulú se remite siempre a una supuesta experiencia musical en vivo, aunque, en

5 Taylor: *Strange Sounds*, p. 16.

6 Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham & London: Duke University Press, 2005), p. 219.

7 Michael Chanan: *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effect on Music* (London & New York: Verso, 1995); Paul Théberge: *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technologies* (Middletown & Connecticut: Wesleyan University Press, 1997); Sterne: *The Audible Past*.

8 Además de los libros que habré de mencionar enseguida, véase Paul Greene y Thomas Porcello: *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures* (Middletown & Connecticut: Wesleyan University Press, 2005).

9 Peter Manuel: *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), pp. 95-96.

verdad, ésta es el resultado de una ardua disputa entre ingenieros de sonido blancos formados allende los mares y empeñados en mantener estándares internacionales, por un lado, y músicos zulú negros por el otro, insertados en otra tradición divergente de esos estándares, que consiente y disfruta de sonidos extremadamente bulliciosos y saturados¹⁰. Por último quiero traer a colación un trabajo sobre los indígenas de la región del noreste argentino realizado por el etnomusicólogo argentino Miguel Ángel García. Al igual que Peter Manuel, García demuestra de modo convincente que la producción y distribución de la música evangélica de los pueblos del Chaco se hallan estrechamente ligadas al formato del casete, el cual facilita enormemente la circulación y el uso de recursos musicales locales y supralocales, independientemente de las restricciones propias de las leyes de autoría que impone la sociedad oficial argentina, sin que esto involucre una actitud consciente de rechazo al mercado oficial o a las leyes¹¹. De estos autores extraigo tres premisas:

- 1) que los medios determinan en gran medida la estructura formal de las músicas tradicionales y la percepción de las mismas desde la segunda mitad del siglo XX
- 2) que la técnica de grabación y la microfónica han pasado en la actualidad a convertirse en aspectos indispensables para la construcción de autenticidad dentro de dichas músicas y
- 3) que las músicas tradicionales impulsan usos alternativos de la tecnología, mas sin proponerse de manera consciente una actitud de resistencia cultural.

Para analizar cómo diversas formas de procesamiento de material auditivo transformaron la música tradicional de los Andes, voy a valerme a continuación del concepto de sistemas de registro del teórico alemán de los medios Friedrich Kittler¹². A diferencia de otros teóricos, Kittler define los medios no como canales

10 Louise Meintjes: *Sound of Africa. Making Music Zulu in a South African Studio* (Durham & London: Duke University Press, 2003), p. 123; Louise Meintjes: "Reaching 'Overseas'. South African Sound Engineers, Technology, and Tradition", en Paul Green & Thomas Porcello (eds.), *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures* (Middeltown & Connecticut: Wesleyan University Press, 2005), pp. 23-46.

11 Miguel García: "Ambiente tecnológico y música popular en el contexto multiétnico del Chaco argentino", en Federico Sammartino y Héctor Rubio (eds.) *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2008), p. 69.

12 El teórico de los medios Friedrich Kittler, fallecido en 2011, está considerado como uno de los pensadores más originales y polémicos de la Alemania del siglo XX. Su obra se caracteriza por un afán crítico frente al pensamiento metafísico, lo que se expresa en su convicción, de corte foucaultiana, de la muerte del sujeto. Según Kittler ya no son los humanos quienes constituyen el saber en el mundo sino las máquinas, que él define como medios. Véase Sybille Krämer, "Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation", en Alice Lagaay & David

para la circulación de datos sino como técnicas de almacenamiento, transmisión y transformación de informaciones¹³. Según el autor germano, desde comienzos de la era moderna ya no es el ser humano quien produce tipos de conocimiento, sino las formas concretas en que un equipamiento dado —es decir un medio concreto al interior de ciertas prácticas, ciertas instituciones o ciertas tecnologías— genera saberes, los distribuye y los reproduce. Con tal postulado Kittler contrapone a la célebre premisa de Marshall McLuhan —“el medio es el mensaje”—, una visión más radical aún, que otorga a los medios la capacidad de constituir nuestras facultades perceptivas y con ello nuestro sentido de la realidad.

Kittler diferencia, siguiendo a Lacan, tres sistemas de registro, a saber: 1) el sistema 1800 o de literalidad, limitado al mundo de lo simbólico y enmarcado dentro del discurso en sentido foucaultiano, 2) el sistema 1900 o de medios técnicos, que introduce la codificación y fijación de lo “real”¹⁴ más allá de los signos lingüísticos —es decir más allá del ámbito del discurso—, valiéndose para ello de registros análogos como la fotografía, el film o la grabación y, por último, 3) el sistema 2000 o computacional, que permite, mediante la inserción de los medios precedentes en una plataforma digital, la modulación, transformación, sincronización, dilación, mutilación o codificación de los datos almacenados para generar nuevas realidades¹⁵ (Cuadro tabular 1).

Un aspecto fundamental en la teoría de Kittler para los estudios musicales es la forma en que los medios técnicos generaron rupturas significativas en los modos de fijación de la información musical: mientras que una partitura se agotaba en el plano simbólico de los códigos al registrar solamente altura y duración del sonido, mas siendo imposible para ella contener timbre o frecuencia, los medios técnicos hicieron posible almacenar y transmitir el sonido “real”, generando significados más allá de lo simbólico¹⁶. Así, por ejemplo, en la canción *Brain Damage* del grupo británico de rock Pink Floyd, no sólo serán las palabras del texto, la melodía o la armonía de los instrumentos los que evocarán la alienación mental del personaje, sino también las carcajadas y las frases inconexas que se escuchan en el trasfondo durante la pieza¹⁷.

Lauer (eds.), *Medien-Theorien. Eine philosophische Einführung* (Frankfurt am Main: Campus, 2004), p. 217.

13 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800-1900* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2003 [1985]), p. 519.

14 Tomado de la trilogía lacaniana “simbólico, real e imaginario”, el término “reel” utilizado por Kittler en el original presenta un problema de traducción al formar dos términos divergentes en el alemán: real y reel, refiriéndose éste último no a lo verídico, sino a lo no representable. Slavoj Žižek: *Lacan. Eine Einführung* (Frankfurt am Main: Fischer, 2008), p.18. Así, si lo “real” es en la teoría lacaniana lo inalcanzable, en la teoría de Kittler lo “real” aparece como la expresión material de los fenómenos y no es factible de ser captada simbólicamente o imaginariamente sino en su materialidad misma, como en el caso de la música y la película, véase Krämer: “Kulturtechniken...”, p. 213.

15 Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986), p. 8.

16 Kittler: *Grammophon*, p. 57.

17 Friedrich Kittler: “Gott der Ohren”, en Friedrich Kittler *Draculas Vermächtnis* (Leipzig: Reclam

Tipo de medios	Sistema de registros
Literalidad	Sistema de registro 1800
Medios técnicos	Sistema de registro 1900
Medios digitales	Sistema de registro 2000

Cuadro tabular 1: Sistemas de registro según Kittler

Pero la fijación de sonidos provenientes del mundo “real” abrió asimismo las puertas a lo imaginario al admitir la manipulación del eje cronológico de las grabaciones, haciendo posible, desde finales de los años 40 del siglo XX, una música sin precedentes y referentes en el mundo “real”¹⁸. Me remito aquí a la obra de compositores como Karlheinz Stockhausen y Pierre Schaeffer o a álbumes como *Revolver* y *Sargeant Pepper* de los Beatles o *Pet Sounds* de los Beach Boys, que tuvieron un carácter fundacional, en la música erudita y en la popular respectivamente, al explotar la alteración de los registros sonoros para la composición musical. Esta irrupción de lo imaginario en la producción de la música¹⁹ vino a radicalizarse de manera significativa a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI con la expansión de la tecnología digital como lo demuestra la consolidación de géneros populares como el hip hop, el techno o los mods y la de la llamada música electroacústica. La producción de música resulta así condicionada por tres momentos cardinales en su historia con relación a los medios:

- 1) por la fijación simbólica de los valores musicales sin registro de los sonidos,
- 2) por la fijación de los sonidos “reales” y la posibilidad de su transmisión, lo cual libró a las audiencias, en gran parte, de la práctica musical en vivo y
- 3) por la capacidad de los nuevos medios de manipular los ejes cronológicos de las grabaciones para crear una música imaginaria.

Si bien es cierto que en el mundo andino un medio mnemotécnico como el quipu plantea un problema en relación al esquema evolutivo planteado por Kittler y que la notación musical aparece como una injerencia cultural externa de menores consecuencias en las formas de trasmisión de la música en los Andes, es igualmente cierto que la introducción de los medios técnicos revolucionó

Verlag, 1993), pp. 130-148.

18 [A partir de entonces] “existen dos músicas”, dice Kittler. “Una como cita (y no remembranza) de la voz y la naturaleza; la otra es una canción más allá de los humanos...” Kittler: “Got der Ohren”, p. 142.

19 Kittler: *Grammophon*, p. 165.

el huayno radicalmente, generando, a decir de Sterne, una transformación profunda en la escucha²⁰ y como consecuencia de ello, al igual que en el mundo occidental moderno, una verdadera revolución a nivel compositivo. Para hacer explícito este proceso quiero comentar seguidamente, aunque de forma escueta, dichas transformaciones.

El huayno, como la música andina toda, fue grabado desde principios hasta mediados del siglo XX exclusivamente para su conservación²¹. Pero hacia la década del 50 y por iniciativa del escritor y etnólogo peruano José María Arguedas, comenzó a ser grabado para uso comercial, llegando a cubrir pronto, según Antonio Lloréns, un 50% del mercado discográfico peruano²². Este género, que hasta entonces había circulado por canales de difusión regionales basados en la oralidad, pasó entonces a ser consumido en las grandes ciudades por migrantes provenientes de la sierra, generándose así una fuerte expansión del mercado de “discos andinos”. Dice Lloréns:

En 1967, la lista de títulos de discos comerciales de música popular serrana pasaba largamente el número de tres mil. En poco más de una década transcurrida entre las primeras grabaciones, ya se registraban no sólo los géneros populares andinos sino hasta la música de las ceremonias y danzas más tradicionales y propiamente folklóricas de los sectores campesinos²³.

Como Lloréns anota, si bien en un primer momento el mercado se nutría especialmente de migrantes andinos en las grandes ciudades, con la radiodifusión la industria del disco alcanzó muy pronto a los sectores rurales:

Para el caso específico de los medios de difusión, se debe indicar que a partir de la década de 1950 ciertos avances técnicos fueron aplicados progresivamente a la industria fonográfica para lograr aparatos más pequeños y ligeros y que además pudieran prescindir de instalaciones eléctricas. De este modo los pequeños pueblos rurales que carecían de servicios eléctricos tuvieron oportunidad de consumir estos productos²⁴.

De este modo, y gracias a la radiodifusión, tradiciones locales que hasta ese momento se habían circunscrito en primera instancia a vivir en espacios concretos y delimitados culturalmente, pasaron de pronto a tener una presencia regional o nacional, transformándose considerablemente en su estructura

20 Sterne: *The audible Past*, p. 242.

21 Raúl Romero: “Field and Commercial Recordings of Peruvian Traditional Music”, *Yearbook for Traditional Music*, 21 (1989), p. 164.

22 José Antonio Lloréns: *Música popular en Lima: Criollos y andinos* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Indigenista Interamericano, 1983), p. 121.

23 Lloréns: *Música popular*, p. 122

24 Lloréns: *Música popular*, p. 124.

musical y en su conformación instrumental²⁵. Estilos como el huancaíno o el ancashino lograron de este modo conquistar públicos más allá de sus fronteras (véase cuadro tabular 2), radicalizándose, con esta nueva forma de circulación y distribución de mercancías sonoras, el proceso de intercambio musical entre las regiones o, si se quiere, entre los estilos regionales de los géneros tradicionales:

Hasta los años 30 —dice Rodrigo Montoya—, los grandes agentes del cambio en la música y la cultura andina fueron los arrieros. Los arrieros eran, por lo general, guitarristas, charangueristas [sic], y cantores. Cruzaban los Andes y vinculaban los grandes ejes coloniales del mercado del país. [...] Después vinieron los camioneros y los ayudantes de camión. Compositores de grandes huaynos clásicos han sido maestros y choferes. [...] Pero el gran cambio se produjo con la radio, a través de los programas de radio que están, naturalmente, asociados a la industria del disco. Los discos enlatan la música y cumplen una función de fijadores de los ritmos y los versos. Es a través de los discos y la radio que la música de Puno va al Callejón de Huaylas, y la de Ancash al Cusco. Se produce un intercambio de experiencias y ritmos que dan un matiz nuevo que nunca antes se había producido en el Perú²⁶.

Región	Número de discos (78 rpm.)
Junín (Mantaro)	96
Ancash	19
Huancavelica	16
Cuzco	14
Ayacucho	12

Cuadro tabular 2: Venta de discos de estilos regionales a nivel nacional²⁷

En ese sentido, la radiodifusión revolucionó la música andina musicalmente hablando, pero también las formas de la escucha que ésta había tenido antes de mediatizarse.

En alguna medida puede decirse que, a diferencia de otros países, en el Perú la música tradicional dio un inusitado impulso a la industria fonográfica, en cuanto ofreció a ésta prácticas musicales “reales” para ser codificadas y comercializadas. Realizados con una técnica de microfónica simple, anterior a la utilización de pistas, los discos de música andina, efectivamente, parecen recoger la ejecución musical tal y como ésta se realizaba en el mundo cotidiano. Así lo sugiere, por ejemplo, el huayno *Bruja*, grabado a mediados de los años 60

25 Thomas Turino: *Music in the Andes. Experiencing Music, Expressing Culture* (New York & Oxford: Oxford University Press, 2008), p. 107.

26 Rodrigo Montoya: *La cultura quechua hoy* (Lima: Mosca Azul Editores, 1987), p. 46.

27 Cit. Por Lloréns, *Música popular en Lima*, p. 121.

por el famoso intérprete Víctor Alberto Gil Mallma, Picaflor de los Andes. En él, durante la fuga, oímos gritos, interjecciones y aplausos que sugieren la idea de una interpretación al interior de una fiesta y no la de una *performance* simulada en el estudio, como era el caso. Al igual que en la canción de Pink Floyd, en esta grabación también los sonidos “reales” y el ruido mismo pasan a codificar significados mediante el uso de la tecnología.

Chalena Vásquez se ha referido a este tipo de estética popular como una “indigenización del disco”²⁸, resaltando con ello una supuesta domesticación de las formas de grabación y producción capitalistas practicadas por intérpretes de los Andes a partir de los años 60 del siglo pasado. Este tipo de lectura, que sugiere una preponderancia de la tradición andina sobre los medios, se debilita, no obstante, cuando se desvela la forma en que el huayno, como refiere Montoya, fue condicionándose repetidamente a los diversos soportes de sonido en que era reproducido. Si a mediados de los 50, por ejemplo, para caber en el formato de 78rpm y posteriormente en el de 45rpm, tenía una estructura estandarizada de introducción instrumental, dos o tres estrofas versadas, “codos” o intermedios entre las estrofas, una estrofa instrumental y una fuga, en los años 80, cuando los casetes desplazaron a los discos de vinilo, se permitirá estructuras más amplias de cuatro a cinco estrofas con repetición instrumental de la fuga incluso, pues el nuevo formato lo libraba de las restricciones temporales anteriores²⁹ (Gráfico 1).

La amplificación transformó igualmente el imaginario auditivo y la conformación instrumental de los conjuntos musicales en los Andes. La idea misma de una voz solista, que ha marcado de forma tan decisiva la historia del huayno con intérpretes de la talla de Picaflor de los Andes, Jilguero del Huascarán o Pastorita Huaracina, no se remitía a tradición alguna en la cultura andina, sino, como anota acertadamente Raúl Romero, al hecho feliz de que la microfónica en el estudio y en el concierto permitía un equilibrio ponderado entre voz y conjuntos instrumentales³⁰. La microfónica permitió además la inclusión de un nuevo tipo de voz en el paisaje sonoro andino como lo había hecho en otras culturas musicales. Mientras que en Picaflor de los Andes oímos aún un tenor de voz potente para espacios públicos, en Flor Pucarina encontramos ya una cantante que, como Abd al-Halim en Egipto³¹, logró ampliar el ámbito vocal de

28 Chalena Vásquez: “Las disqueras absorben los Andes”, *Música*, 100 (1983), p. 22.

29 Julio Mendivil: “Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición”, *Lienzo* 25 (2004), pp. 39-40.

30 Raúl Romero: *Debating the Past. Music, Memory, and Identity in the Andes* (Oxford: Oxford University Press, 2001), p. 114.

31 Martin Stokes: “Abd al-Halim’s Microphone”, en Laudan Nooshin (ed.), *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009), p. 64. A propósito de ello, Michael Chanan ha demostrado cómo el micrófono transformó la interpretación vocal en la música de cámara, véase Chanan: *Repeated takes*, p. 128. Según Netto, lo mismo ocurrió en el Brasil, donde la tecnología de grabación y la microfónica lograron que los intérpretes “no necesitaran más gritar”, prevaleciendo así voces más graves. Michel Nicolau Netto: *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização* (Sao Paulo: Fapesp & AnnaBlume, 2009), p. 66.

la música tradicional al imponer una voz grave, “íntima y sentimental”, gracias al uso consciente del micrófono. Este estilo confidencial vino a ser reforzado en los años 70 con el advenimiento de las grabaciones en pistas, lo que permitió una mejor mezcla de volúmenes al momento de editar las grabaciones y una superposición de las voces sobre instrumentos “bulliciosos” como los saxos, los

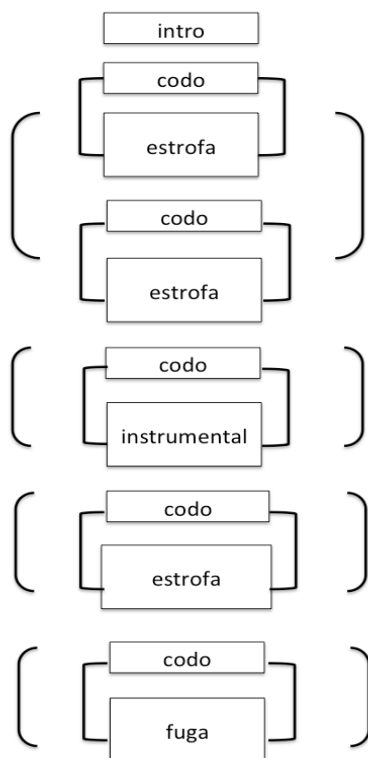


Gráfico 1: estructura del huayno en la década del 50

violines o los clarinetes³², algo que ya había tenido lugar en la música pop en los 60³³. Ejemplos de este proceso de transformación puede ser percibido también en el repertorio de intérpretes como Manuel Silva “Pichincucha” y Raúl García Zárate, que establecieron versiones de huayno en guitarra para escuchar y que sólo gracias a la amplificación lograron hacerse de renombre en presentaciones públicas.

Vale la pena remarcar que, como Thomas Turino observa, son las diferentes formas mediatizadas y estandarizadas del huayno las que van a expandirse por el Perú entero y a servir además de arquetipo para las presentaciones públicas de

32 Comunicación personal de Ricardo Garrido.

33 Chanan: *Repeated Takes*, p. 147.

la mayoría de estos intérpretes, así como para la formación de nuevos valores³⁴. Por lo tanto, se puede afirmar que no fue solo la cultura andina la que adaptó los medios a sus exigencias; del mismo modo, los medios técnicos y la técnica de grabación, así como la microfónica y la tecnología del sonido, determinaron en mucho la música de los Andes y la forma actual del huayno como género musical andino.

Paul Théberge ha indicado que la adopción de nuevas tecnologías siempre conlleva cambios en la conceptualización de la música y en la práctica musical misma³⁵. Efectivamente, la difusión de grabaciones transformó los hábitos de la escucha. Para explicar este viraje quiero presentar un ejemplo recopilado por Chalena Vásquez a principios de la década del 80. Dice la musicóloga peruana:

[...] el disco también reemplaza a los músicos profesionales de las comunidades, porque ese disco en el altoparlante, que se oye en todo el valle, en toda la quebrada o en el monte, resulta mucho más económico porque pagan únicamente tres mil soles por día para que el 'músico' (le dicen así al que pone el disco) sólo coloque el disco en el plato...³⁶

Escuchar los huaynos por altoparlantes o, como reporta Lloréns, en equipos de reproducción de mala calidad³⁷, formaron un oído en el público andino con una predilección por los sonidos agudos y recargados, como en el caso de los músicos zulú que comenta Meintjes en su libro³⁸. En ese sentido, la tecnología del sonido pasó a ser en la música andina un factor estético con dimensiones ideológicas, en la acepción althusseriana del término. José Jorge de Carvalho, por ejemplo, ha sugerido que el uso de las técnicas de grabación estipuladas por la música popular anglosajona devino en constituyente de las formas de percepción de la música en el mundo moderno. Según Carvalho, la tecnología occidental estableció una estandarización del gusto auditivo a nivel mundial, imponiendo el sonido ecualizado y el uso de reverberación en la voz para diversos tipos de música, en desmedro de las estéticas provenientes de culturas no europeas³⁹. No voy a refutar que la expansión de la tecnología del sonido occidental generó un proceso de homogenización creciente. No obstante, quiero acotar, como bien nos recuerda Meintjes, que lenguajes musicales tradicionales recurren también a sonidos "sucios" o "pasados de moda", o si se quiere divergentes de los estándares internacionales, como una forma de constituir autenticidad en el estudio⁴⁰. Efectivamente, los intérpretes de música

34 Turino: *Music in the Andes*, p. 106.

35 Théberge: *Any Sound*, pp. 212-213.

36 Vásquez: *Las disqueras*, p. 28.

37 Lloréns: *Música popular*, p. 124.

38 Meintjes: *Sound of Africa*, p. 115.

39 Jorge Carvalho: "Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), pp. 254-257.

40 Meintjes: *Sound of Africa*, p. 136.

andina han dado hasta fechas recientes poco interés a la tecnología del sonido. Si bien el discurso elitista peruano remite esto a un divorcio supuestamente natural entre desarrollo tecnológico y culturas tradicionales, puede verse en ello una posición estética divergente que bien podría remitirse a los hábitos de la escucha antes mencionados.

Pienso que existen otros motivos. La producción de discos andinos, como menciona Chalena Vásquez⁴¹, fue impulsada a partir de los años 70 principalmente por sellos independientes con pocos recursos. Ello hacía difícil el acceso a las nuevas tecnologías por parte de los intérpretes debido, principalmente, a la falta de presupuesto para sus producciones. Estos sellos alquilaban salas de sonido baratas por una determinada cantidad de horas, presionando a los músicos a aceptar tomas deficientes a fin de terminar la grabación sin costos suplementarios. Durante las sesiones se grababa el acompañamiento musical de manera conjunta —aunque separados por biombos—, siendo agregada apenas la voz posteriormente en una pista aparte⁴². Esta era la práctica común durante los años 80 y hasta principios de los años 90 y esta es la práctica que yo conocí en los años que trabajé como músico de sesión en estudios de Lima. No creo exagerar al afirmar que este condicionamiento económico en la producción generó una estética auditiva muy diferente a la que estableció la industria internacional del disco. En ese sentido, contrario a lo que plantea Chanan para el mundo industrializado⁴³, el disco andino sí toleró errores en la interpretación durante las grabaciones a fin de aminorar costos de producción. Para hacer menos notorios los fallos, los técnicos recurrían entonces al uso de efectos como el hall o la reverberación, con lo cual se reforzó una estética “deficiente”, pero al mismo tiempo alternativa.

El papel de los sellos discográficos independientes, los llamados *labels*, fue realmente decisivo en este proceso. Joshua Tucker ha mostrado para el caso de la música ayacuchana que fue la disquera independiente Dolby Producciones la que rompió con el esquema de grabación de voz sobrepuesta a una pista, imponiendo en los años 90 un sonido multipista, que fijaba primero las guitarras y los bordones para mantener un aire tradicional y un ambiente de música en vivo, añadiéndose posteriormente, en pistas adicionales, la voz y otros instrumentos cantantes como la quena o el charango⁴⁴. Al igual que Dolby Producciones, la firma Prodisar estableció por esos años un estilo de huayno en base a arpas con excesivo *delay* y voces fuertemente reverberadas, todo ello sobre un trasfondo de batería y bajo electrónicos, conformando así niveles de grabación que podrían resultar “saturados” para un ingeniero de sonido occidental. En

41 Vásquez: *Las disqueras*, p. 24.

42 Comunicación personal de Julio Humala.

43 Chanan: *Repeated Takes*, p. 18.

44 Joshua Tucker: “Mediating Sentiment and Shaping Publics: Recording Practice and the Articulation of Social Change in Andean Music”, *Popular Music and Society*, 33, 2 (2010), p. 153.

todas estas grabaciones los estándares internacionales de un sonido depurado son claramente dejados de lado y justificados a nivel discursivo: Sonar “sucio”, y a veces hasta desafinado, resulta una garantía de autenticidad y una estrategia de divergencia estética que, sin proponérselo, refuerza el discurso racista de las elites peruanas que definen lo andino como incompatible con la alta tecnología. La producción musical de la cantante Dina Paúcar y sus seguidoras son un buen ejemplo de este tipo de huaynos con arpa, grabados con sonido “sucio” y “saturado”⁴⁵.

Pero sería tendencioso pretender que toda la producción de huayno se reduce a esa forma discordante con la norma occidental. Existen intérpretes que han escogido un camino diferente y que con propuestas personales comienzan a soterrar las técnicas de grabación estipuladas por los sellos de éxito. Como último punto de este artículo voy a referirme de forma detallada a la etnografía de un proceso de grabación comercial que vengo realizando con el compositor e intérprete de huaynos peruano Luis Ayvar. Quiero remarcar el caso de Luis Ayvar, pues, a mi juicio, él confirma nítidamente el postulado de Théberge, de que las nuevas tecnologías modifican considerablemente conceptos y prácticas musicales y, por consiguiente, también los estilos. Creo por eso, junto a Théberge, que la técnica de grabación no es solo reproductiva, sino también productiva, pues contiene siempre un lado creativo⁴⁶.

Generacionalmente hablando, Luis Ayvar pertenece a una “corriente” de intérpretes que busca renovar el huayno debido a la considerable pérdida que éste ha sufrido en el mercado peruano a partir de los años 90, ocupando apenas un 7,6 % de este⁴⁷ (ver cuadro tabular 3). Su manera de hacerlo, no obstante, difiere en mucho de la de sus contemporáneos, los cuales suelen tomar elementos musicales y performativos de la balada romántica y de la música pop en general para actualizarlo. Nacido en Ocombamba, Apurímac, en 1969, en el seno de una familia de larga tradición musical, Luis Ayvar pudo nutrirse desde muy temprano de la música de su pueblo, aprendiendo de forma oral, y medial, tanto huaynos y yaravíes indios y mestizos, como huaynos comerciales. Su trayectoria es igualmente inusitada. A diferencia del caso típico del compositor o cantante de música regional, Luis Ayvar empezó su carrera en la diáspora. Radicado desde 1991 en Colonia, Alemania, Luis Ayvar habrá de darse a

45 Hasta los años 80 los estilos con arpa de la sierra limeña recurrieron a la reverberación para fortalecer los armónicos, tan caros al gusto andino. Según Ferrier, el uso exagerado de la reverberación en el arpa de este estilo disminuyó con la inclusión del bajo. Esta innovación habría llevado a reforzar el uso de la mano derecha que ejecuta los sonidos agudos en el arpa. Nuevamente vemos aquí cómo la tecnología modifica la práctica musical. Para una descripción de la música con arpa véase Claude Ferrier: *Huayno con arpa. Estilos globales en la nueva música popular andina* (Lima: Instituto de Etnomusicología de la Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Peruanos, 2010).

46 Théberge: *Any Sound*, p. 216.

47 César Bolaños: *La música nacional en los medios de comunicación electrónicos de Lima metropolitana* (Lima: Universidad de Lima, 1995), p. 109.



Gráfico 2: Carátula del disco *Wiñaytaquinchiq* de Luis Ayvar

música	participación en el mercado
salsa	28.2 %
balada	23.6 %
rock	15.5 %
huayno	7.6 %
criollo	4.4 %
chicha	3.0 %

Cuadro tabular 3: estadística de las preferencias musicales en Lima metropolitana en 1995⁴⁸

48 Bolaños, *La música nacional*, p. 113.

conocer recién en el año 2001, al publicar su primera grabación con el sugerente título *Wiñaytaquinchiq*, nuestro canto eterno, con la cual obtuvo gran éxito. Las siguientes producciones *Wiñaytaquinchiq vol. 2* (2005), *Pasajes de mi vida* (2007) y *Sinchi Llakiy* (2011) lo confirmaron como uno de los intérpretes más exitosos de la música andina contemporánea, sobre todo debido a su gran apego al huayno quechua tradicional. Efectivamente, hits como *Toda la vidachallu*, *Mamallay*, *Tatayllay* o *Yanañawi* —por nombrar algunos de sus éxitos más difundidos— parecen remitirse exclusivamente a la gran tradición oral musical de los Andes sureños, aunque en el fondo se trate de una propuesta completamente basada en el trabajo en el estudio.

Los huaynos de Luis Ayvar son aparentemente convencionales: toman casi siempre la estructura típica del huayno comercial, sus melodías se basan, mayoritariamente, en la pentatonía bimodal andina caracterizada por la ausencia de semitonos en la escala⁴⁹ (Gráfico 3) y la instrumentación de sus temas, a diferencia de otros intérpretes que recurren a instrumentos “modernos” como la guitarra eléctrica, el sintetizador o la batería electrónica, insiste en el uso de

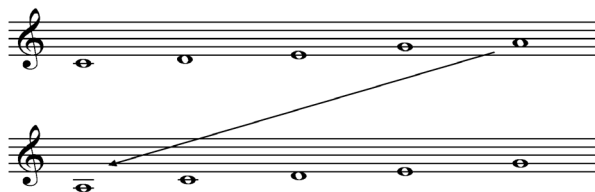


Gráfico 3: pentatonía bimodal andina

instrumentos arraigados en la tradición andina como las quenas, el charango, la mandolina, la guitarra o el saxo. ¿Qué cosa es entonces lo novedoso en las grabaciones de Luis Ayvar?

Lo nuevo en la música de Luis Ayvar es que está componiendo y produciendo música conceptualizada y realizada desde una técnica digital. No solo porque los temas hayan sido grabados de forma multilocal, entre Alemania y Perú, por músicos de distintos países y tradiciones, o mediante el éxodo de algoritmos por el cyberspacio, sino sobre todo porque él ha encontrado una manera personal de renovar el huayno sin alterar en lo fundamental su estructura musical. Su propuesta se limita a las formas de trabajar el material sonoro en el estudio. Paradigmático de ello es el trato que Luis Ayvar da, por ejemplo, a los adornos, los glissandi y las apoyaturas, que son características en la ejecución del huayno. La estética musical andina prefiere un sonido cargado de armónicos, y estos, a menudo, son reforzados por aquello que Raúl Romero ha denominado “duplicación melódica”, para referirse a una interpretación al unísono por parte

49 Raoul & Marguerite D’Harcourt: *La Musique des Incas et ses Survivances* (París: Paul Geuthner, 1925), p. 131-139; Josafat Roel Pineda: *El huayno del Cusco* (Cusco: Municipalidad del Qosqo, 1990), p. 103.

de un conjunto, pero que no pretende ser exacta ni sincrónica⁵⁰. A diferencia de ello, Luis Ayvar propone lo que él llama un sonido “limpio”, producto por un lado de un novedoso acompañamiento, en el cual los instrumentos entran y salen “de escena” para producir matices y contrastes (véase gráfico 4), y, por otro lado, de la técnica digital actual, que le permite realizar pistas hartamente manipuladas en aras de alcanzar una sincronización absoluta entre voz e instrumentos cantantes (véase gráfico 5).

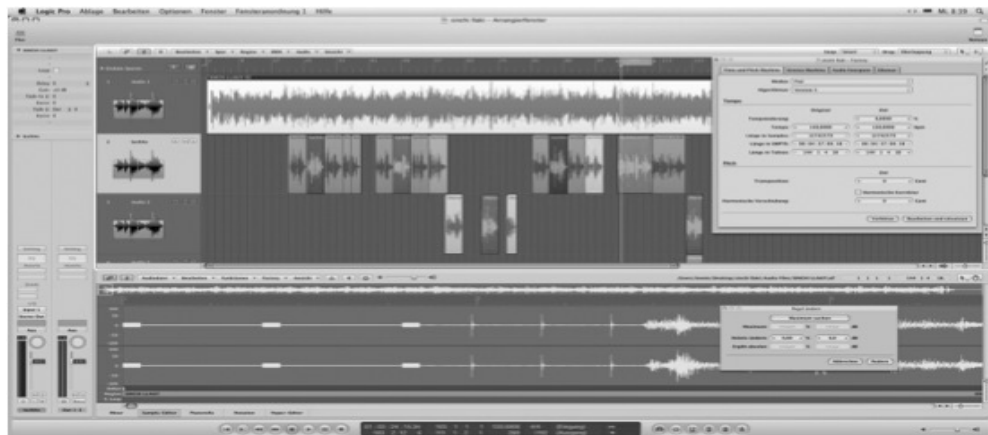


Gráfico 4: estructura de los instrumentos en el huayno Yanañawi



Gráfico 5: pistas manipuladas del huayno Yanañawi

50 Raúl Romero: “La música tradicional y popular”, en *La música en el Perú* (Lima: Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica, 1988), p. 233.

Valiéndose de un ingenioso juego de palabras, Thomas Turino ha designado la producción “realista” de una *performance* en base al ocultamiento sistemático de la injerencia tecnológica como una técnica de grabación de “alta fidelidad”⁵¹. Esta idea de “ser fiel” a una realidad musical externa en base a las técnicas de grabación, a decir de Meintjes, haciéndolas lo más invisible e inaudible posible⁵², es primordial para entender la música que está produciendo Luis Ayvar, una música que aprovecha la más alta tecnología del sonido para construir un repertorio y un discurso altamente tradicionalistas.

Es por ello que el trabajo de Luis Ayvar es a menudo percibido por su público como un rescate de las formas más ancestrales del huayno y no como una nueva forma de componerlo y ejecutarlo. En el libro de visitas de su página web —y ya es sintomático que él como intérprete de huaynos tenga una— son muchos los comentarios que así lo expresan. Citaré algunos a manera de ejemplo. Ante la pregunta “¿qué le dirías a Luis Ayvar?”, responden unas visitantes:

Que no cambie (sic) su manera de ser y su estilo [...] que siga manteniendo su línea porque aquí los músicos ya no hacen huayno, la verdad, no sé, es una música confusa, que ni tiene pies ni caveza (sic). Le ruego a Luis que no caiga en eso⁵³....

agradecerle por revalorar o rescatar esa musica [sic], esas canciones de antaño que con su estilo lo sabe hacer muy bien y que siga haciendolo [sic] asi [sic].⁵⁴

sigue adelante no cambies ni modernises [sic] lo nuestro por que [sic] son de nuestros ansestros [sic] eso hay que cultivarlo y no matarlo...⁵⁵

Es interesante recalcar que Luis Ayvar mismo suele presentarse ante su público y ante la prensa especializada como un obstinado defensor de la música tradicional, grabando a menudo géneros más rurales que el huayno como el toril o el pasacalle indio y dando especial énfasis al repertorio quechua. Esta actitud empero no implica que Luis Ayvar no tenga conciencia de los cambios que está introduciendo en el huayno. Al interrogarlo al respecto en una entrevista, me responde:

De alguna manera sí, porque estamos incluyendo otros instrumentos, otros matices, otra tecnología; en el fondo ya no

51 Thomas Turino: *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago & London: University of Chicago Press, 2008), pp. 70-78.

52 Meintjes: *Sound of Africa*, p. 132.

53 www.luisayvar.com/forum, entrada del 23.12.2009. Al momento de la edición, la página parece haber sido desactivada.

54 *Ibíd.*, entrada del 28.07.2009.

55 *Ibíd.*, entrada del 25.07.2009.

es el mismo huayno que partía de las guitarras. Pero la gente no percibe los cambios, dice 'este disco está interesante'. Por eso yo siempre hago prevalecer mi idea y me doy tiempo para pensar qué instrumento puedo usar [...]. Lo importante para mí es tratar de mantener lo que es el huayno. Al salir del país no se debe perder el horizonte. Uno puede grabar en mejores estudios, darle otro valor, escuchar otras músicas, pero la naturaleza de tu terruño siempre es lo que te inspira...⁵⁶

Como evidencia la cita, para Luis Ayvar es la persistencia de un "sentimiento andino originario" lo que garantiza la "autenticidad" de sus huaynos, aunque su forma sea un producto directo de las posibilidades de manipulación sonora que le permiten los nuevos medios digitales y las nuevas técnicas de grabación. Los medios y la tecnología del sonido, al interior de este discurso, serán ocultados como agentes del cambio, presentándolos, por el contrario, como herramientas propicias para la conservación de la música de los Andes. En ese sentido, Luis Ayvar está también naturalizando los medios que usa para sustentar un discurso de rescate cultural y musical que reivindica las viejas tradiciones de su pueblo, aunque en el fondo las esté transformando considerablemente.

56 Entrevista con el autor 10.11.2009.

Bibliografía

- Bolaños, César: *La música nacional en los medios de comunicación electrónicos de Lima metropolitana*. (Lima: Universidad de Lima, 1995).
- Carvalho, Jorge: "Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea." *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1 (1996), pp. 253-271.
- Chanan, Michael: *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effect on Music*. (London & New York: Verso, 1995).
- D'Harcourt, Raoul & Marguerite: *La Musique des Incas et ses Survivances*. (Paris: Paul Geuthner, 1925).
- Erlmann, Veit: „But what of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses“, en Veit Erlmann, *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity* (Oxford & New York: Berg, 2004), pp. 1-20.
- Ferrier, Claude: *Huayno con arpa. Estilos globales en la nueva música popular andina*. (Lima: Instituto de Etnomusicología de la Universidad Católica del Perú, Instituto Francés de Estudios Peruanos, 2010).
- García, Miguel: "Ambiente tecnológico y música popular en el contexto multiétnico del Chaco argentino", en Héctor Rubio y Federico Sammartino (eds.), *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2008), pp. 59-79.
- Greene, Paul & Thomas Porcello (eds.): *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures* (Middeltown & Conneticut: Wesleyan University Press, 2005).
- Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften* (Leipzig:Reclam Verlag, 1993).
- _____ *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986).
- _____ *Aufschreibesysteme. 1800-1900* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2003 [1985]).
- Krämer, Sybille: "Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation", en Alice Laagay y David Lauer, *Medien-Theorien. Eine philosophische Einführung* (Frankfurt am Main: Campus, 2004), pp. 201-224.
- Lloréns Amico, José Antonio: *Música Popular en Lima: Criollos y andinos* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Instituto Indigenista Interamericano, 1983).
- Manuel, Peter: *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*.

(Chicago: University of Chicago Press, 1993).

Meintjes, Louise: *Sound of Africa. Making Music Zulu in a South African Studio*. (Durham & London: Duke University Press, 2003).

_____ "Reaching 'Overseas'. South African Sound Engineers, Technology, and Tradition", en Paul Green & Thomas Porcello (eds.), *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. (Middletown & Connecticut: Wesleyan University Press, 2005), pp. 23-46.

Mendívil, Julio: "Huaynos híbridos. Estrategias para entrar y salir de la tradición", *Lienzo*, 25 (2004), pp. 27-64.

Middleton, Richard: "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap", *Popular Music*, 12, N. 2 (1993), p. 177-190.

Montoya, Rodrigo: *La cultura quechua hoy* (Lima: Mosca Azul Editores, 1987).

Nicolau Netto, Michel: *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização* (Sao Paulo: Fapesp & AnnaBlume, 2009).

Roel Pineda, Josafat: *El huayno del Cusco* (Cusco: Municipalidad del Qosqo, 1990).

Romero. Raúl: "La música tradicional y popular", en *La música en el Perú* (Lima: Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica, 1988), pp. 215-283.

_____ "Field and Commercial Recordings of Peruvian Traditional Music", en *Yearbook for Traditional Music* 21, (1989), pp. 163-166.

_____ *Debating the Past. Music, Memory, and Identity in the Andes* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham & London: Duke University Press, 2005).

Stokes, Martin: "Abd al-Halim's Microphone", en Laudan Nooshin (ed.), *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009), pp. 55-73.

Taylor, Timothy: *Strange Sounds. Music, Technology & Culture* (New York, London: Routledge, 2001).

Théberge, Paul: *Any Sound you can imagine. Making Music/ Consuming Technologies* (Middletown & Connecticut: Wesleyan University Press, 1997).

Tucker, Joshua: "Mediating Sentiment and Shaping Publics: Recording Practice and the Articulation of Social Change in Andean Lima", en *Popular Music and Society*, 332 (2010), pp. 141-162.

Turino, Thomas: *Music in the Andes. Experiencing, Music, Expressing Culture* (New York & Oxford: Oxford University Press, 2008).

_____ *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2008).

Vásquez, Rosa Elena: "Las disqueras absorben los Andes", *Música*, 100 (1983), pp. 21-33.

Zizek, Slavoj: *Lacan. Eine Einführung* (Frankfurt am Main: Fischer, 2008).

Discografía

Luis Ayvar Alfaro: *Wiñaytaquinchiq*, Lima (2001).

_____ *Wiñaytaquinchiq II*, Lima, Cologne Records (2005).

_____ *Pasajes de mi vida*, Lima, Cologne Records, (2007).

_____ *Sinchy llakiy*, Lima, Cologne Records, Kanta Studios, (2011).

Dina Paúcar: *Con amor para todo el Perú*, Lima, Prodisar, (1994).

Flor Pucarina: *Lo mejor de Flor Pucarina*, Lima, IEMPSA (s/f).

Víctor Alberto Gil Mallma, Picaflor de los Andes: *Bodas de Plata*, Lima, IEMPSA (s/f).